

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**ARQUITECTURA DE PAPEL NAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS
O Caso Expressionista, Futurista e Surrealista**

**Isabel Cristina Miranda Barbas
(Licenciada)**

MESTRADO EM DESENHO

2005

Índice	
Resumo	2
Abstract	3
Agradecimentos	4
Introdução	5
1 Arquitectura expressionista	11
1.1 Expressionismo	11
1.1.1 Instituições artísticas	18
1.1.2 Conselho de Trabalhadores para a Arte	22
1.1.3 Arquitecturas visionárias e Arte Nova	24
1.1.4 Coroa da cidade	32
1.1.5 Cadeia de Vidro	40
1.2 Arquitectura e Desenho	43
1.2.1 Desenhos de arquitectura expressionista	49
2 Arquitectura Futurista	62
2.1 Futurismo	62
2.1.1 Origem da cidade futurista, arquitectura e desenho	71
2.2 Futurismo enquanto ficção	89
2.2.1 Metropolis	92
2.2.2 Ficção científica na banda desenhada	100
3 Arquitectura Surrealista	106
3.1 Surrealismo	106
3.1.1 Técnicas e métodos surrealistas	110
3.2 Arquitectura e cidade surrealista como crítica ao racionalismo	133
3.2.1 Imagem da cidade surrealista	133
3.2.2 Arquitectura de Gaudí, uma referência	137
3.2.3 Dalí versus Corbusier	151
3.3 Arquitecturas pintadas e desenhadas	163
Conclusão	184
Bibliografia	189

Resumo

A partir de 1910 as vanguardas artísticas começaram a atingir níveis de abstracção cada vez maiores, afastando-se progressivamente da arte como imitação. Em França surge o cubismo e o fauvismo que, de alguma forma, foram capazes de coexistir com instituições artísticas mais conservadoras, mas na Alemanha, com o expressionismo, e em Itália, com o futurismo, com independência das suas diferenças, surge o desejo de fundir arte e vida, um dos principais conflitos doutrinários do movimento moderno. Em franca oposição a todo o dirigismo académico, estes dois movimentos, desenvolveram experiências formais ressaltando a importância do mito e do instinto colectivo na vida social. Aspirando a uma "obra de arte total", aproximaram as vanguardas arquitectónicas à esfera das artes visuais. Desta forma surgiram arquitectos-artistas idealistas ou utópicos que, à falta de possibilidade construtiva, desenharam modelos arquitectónicos e urbanísticos, fantásticos e imaginados, que alargam as fronteiras do pensamento arquitectónico ao mesmo tempo que documentam tendências na história da arquitectura moderna.

Para além destes dois momentos de construção utópica, expressionismo e futurismo, o presente estudo introduz-nos o surrealismo como um momento que relaciona a arquitectura ao mundo do desejo e do irracional surreal, afirmando o poder liberador da Arte e da Arquitectura sonhada, como um contributo à arquitectura materializada.

As utopias arquitectónicas propostas por estes três momentos, não são mais do que canetas, lápis, cores e tintas que deslizam sobre o papel.

É sobre a análise e compreensão destas "Arquitecturas de Papel" que trata o presente estudo.

Abstract

Since 1910 artistic Avant-garde start to reach higher and higher levels of abstraction and progressively leave art as imitation behind. In France Cubism and Fauvism emerge and can somehow coexist with more conservative artistic institutions, while Germany and Italy see the rise of Expressionism and Futurism, two movements that, irrespective of their differences, both aspire to a fusion of art and life, one of the main dogmatic conflicts of the modern art movement. In open opposition to all academic authority these two movements develop formal experiences highlighting the importance of myth and collective instinct in social life. Meanwhile avant-garde architecture strives to create an "overall piece of art" and approaches the sphere of visual art. Thereby idealistic or utopian architecture artists emerge who, lacking the opportunity to construct, design fantastic and imaginative architectural and urban models. These models stretch the borders of architectural thinking and illustrate tendencies of the history of modern architecture.

Besides describing these two instances of utopian design, namely Expressionism and Futurism, this investigation presents Surrealism as a moment that relates architecture to the world of desire and the surreal irrational, affirming the liberating power of the dreamt art and architecture as a tribute to materialized architecture.

The architectural utopias proposed in these three moments are not more than pencils, colours and ink gliding over paper.

The analysis and understanding of these "paper architectures" is the subject of the present investigation.

Agradecimentos

A realização do presente estudo teve o apoio de diversas pessoas e instituições a quem não posso deixar de expressar o meu mais profundo reconhecimento.

À Faculdade de Belas Artes pela interessante experiência de aprendizagem que me proporcionou e em particular ao coordenador do Mestrado em Desenho Professor Escultor António Pedro Marques pelo rigor, empenho e disponibilidade que manifestou ao longo de todo este processo.

À Professora Doutora Margarida Calado agradeço a disponibilidade para a minha orientação, o rigor no seu acompanhamento, o incentivo e a constante *palavra amiga* e motivadora ao longo do trabalho.

Aos colegas de Mestrado pelas trocas de conhecimento e animo em momentos chave deste trabalho.

Aos meus amigos pelo constante apoio e companheirismo. Em particular a Maria Rita Pais Abreu de Almeida e Laura Espejo pelos seus conselhos e disponibilidade. A Carlos Pedro Sant'Ana e Luís Pedra Silva pelo apoio técnico e longa amizade e muito especialmente a Ben Busche, que concluindo o seu trabalho de pesquisa no âmbito do Doutoramento em *Arquitectura na ETSA de Madrid*, me apoiou e acompanhou num período tão agitado para ambos. A ele também agradeço a discussão e incentivo intelectual ao longo de todo o trabalho e a preciosa ajuda de tradução de textos do alemão para o inglês e o espanhol.

Ao Professor Pintor Angel Rojas Martinez director do curso de Pintura "*La Cabeça Humana*", na *Escuela de Verano da Universidad Complutense de Madrid*, pelas conversas e conhecimentos que transmitiu ao longo do curso e da minha estadia em Madrid.

À minha família e em especial aos meus pais Joaquina da Piedade Machado Miranda e Carlos da Silva Barbas por tudo o que me deram e pela experiência que sempre partilham comigo.

Introdução

O ponto de partida deste estudo surgiu da ideia de fazer uma compilação de desenhos de arquitecturas que não tinham a intenção de ser construídas. Estes desenhos, sempre me interessaram pela sua capacidade de nos transportarem a universos criados pela imaginação, pelo desejo, pela sua capacidade de reconstruírem um mundo em alternativa aquele em que vivemos. Esta capacidade visionária, de querer melhorar a sociedade, ou utópica, totalmente projectada para fora das possibilidades construtivas, têm na sua génese a fantasia criadora, a atitude reflexiva sobre o poder ser, ou como poderia ser, e por fim a capacidade crítica frente ao conformismo e ao impulso reformista.

Estes desenhos evidenciam desde logo a tendência do homem em querer alcançar o ideal utópico da perfeição absoluta. Esta aspiração está tão longe da realidade que só permite ser testada a partir de arquitecturas construídas sobre papel, ou seja incólumes a pormenores técnicos, desobrigada das exigências económicas políticas e sociais, dependendo unicamente dos critérios de quem as cria, ou seja do arquitecto visionário.

Esta ideia de que a arquitectura pode e deve ajudar o homem na construção de uma sociedade melhor está presente, com independência dos vários matizes, em todos os momentos da história da arquitectura.

Desde o pensamento urbano helénico às sete maravilhas do mundo, passando pelo urbanismo regular de Hipódamo de Mileto à cidade dos sofistas, cínicos e Hedonistas até às cidades ideais de Platão e à cidade política de Aristóteles, temos sucessivamente modelos de planeamento que ilustram o progresso no "interesse social", sendo sobretudo modelos escritos. Mas é com o Renascimento que surge, a par de um antropocentrismo e heliocentrismo, o verdadeiro gosto pelas utopias. A grande referência será a *Utopia* de Thomas More (1478-1535), um pequeno livro propondo a imagem de uma cidade assente sobre o princípio de uma sociedade instruída que habita um espaço insular e concêntrico. Com o Renascimento surge também a afirmação do desenho. A perspectiva veio trazer um sentido de escala, ordem, unidade formal e refinamento estilístico às propostas arquitectónicas, que passaram a "existir" desenhadas nos inúmeros tratados de inspiração vitruviana ou em propostas de cidades de um Alberti (*Casa e Cidade*), Filarete (*Sforzinda*), Francis Bacon (*Nova Atlântida*), Serlio e Palladio, etc. Por esta altura Vassari defende a relação única entre arquitectura e desenho, elevando o desenho à mãe de todas as artes. Desta forma o desenho de arquitectura atingiu uma dimensão histórica e

estética que rivalizava com o produto final. A própria pintura subordinava-se ao desenho pela “obrigação” de incluir a perspectiva. Esta, definia espaços e arquitecturas, muitas vezes inventadas e fantásticas, que completavam a significação do tema ao mesmo tempo que enquadravam as personagens num espaço harmonioso e plausível.

Com o Barroco, assistiu-se a uma gradual mudança na ênfase dos protótipos italianos para os franceses, verificando-se mais uma realização planificadora de embelezamento da cidade do que o desenho da cidade ideal. Mas com o iluminismo, no final do séc. XVIII, a recuperação dos valores clássicos adquire contornos morais, éticos e ideológicos; os valores, Liberdade, Fraternidade, Igualdade, remetem para a memória do período greco-romano cuja linguagem, no contexto napoleónico, ganha um vocabulário mais monumental e imponente que irá inspirar a visão ideal da sociedade, generalizando-se a publicação de textos utópicos. Neste contexto surgem utopias que tomam forma arquitectónica evocando um passado quase mítico e idílico, inspirado nas ruínas romanas, como o protagonizado pelo arquitecto-desenhador Italiano Giovanni Piranesi (1720-1778), ou possuem a capacidade de transcender o tempo presente, projectando para o futuro uma utopia assente no racionalismo, tal como o defenderam E.L. Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), conhecidos como os principais arquitectos visionários, que deixaram belíssimos desenhos.

Esta arquitectura visionária do séc. XVIII, sob o primado da razão e da linguagem geométrica imprime um cunho purista que radica na tradição dos estudos pitagóricos e no pensamento platónico, anunciando os princípios definidores do movimento moderno.

No séc. XIX com o advento da revolução industrial a sociedade entra em crise afectando a economia, a política e a cidade. As desigualdades sociais acentuam-se e a explosão demográfica, a par do êxodo das populações rurais para a urbe, transformam a cidade num campo de batalha, surgindo inúmeras propostas urbanísticas e arquitectónicas como tentativas de resolução. Neste contexto podemos destacar os utópicos franceses como um Fourier, Cabet, Godin e alguns autores anglo-saxónicos como um Owen, Ruskin e Moris, estes dois últimos mentores do movimento *Arts and Crafts*. Todos denunciavam os malefícios causados pela sociedade industrial acompanhando os seus projectos por descrições nostálgicas inspiradas na sociedade pré industrial. Os modelos de ordenamento urbano que propunham situavam-se no plano utópico, embora as propostas fossem concretas e possuíssem condições para passar à realidade.

Cabe aqui também salientar o espanhol Arturo Soria y Mata e a sua “Cidade Linear”, o Austríaco Camillo Sitte e sua concepção de “Cidade como arte” e, já no início do séx. XX, a “Cidade-Jardim” do Inglês Ebenezer Howard e a “Cidade Industrial” do francês Tony Garnier, pelas influências que exerceram no urbanismo do séc. XX.

Todos estes momentos produziram, uns mais que outros, modelos de cidades e arquitecturas desenhadas que poderíamos analisar estando certos de encontrar, como encontrámos na pesquisa que foi feita, desenhos de arquitectura de uma beleza sem par.

Desde as ilustrações da torre de Babel, às das sete maravilhas do mundo, passando pelos frescos de Pompeia, retirados de templos da refinada Herculano, representando fantasias urbanas com paisagens submarinas e idílicos panoramas fluviais, aos desenhos produzidos para ilustrar textos utópicos do renascimento, passando pelas suas arquitecturas pintadas e fantasiosas, pelas maravilhosas gravuras de Piranesi para a obra “Da grandeza da Arquitectura dos Romanos”, até às maravilhosas e detalhadas perspectivas realistas, desenhadas a caneta, para a “Cidade Industrial” de Tony Garnier, para darmos apenas alguns exemplos de desenhos de arquitectura que nos interessaram ao longo desta pesquisa, ficou sobretudo o fascínio por este “tipo” de arquitectura e a vontade de averiguar o que se passou no séc. XX.

No séc. XX, relativamente à arquitectura, poderíamos falar da utopia moderna iniciada nos anos 20 (Corbusier e CIAM), das utopias antinómicas do Socialismo e do Capitalismo (construtivismo russo e Broadacre City de F.-L. Wright), nas Utopias Totalitaristas dos anos 30 e 40 (herança clássica na arquitectura fascista), nas utopias negativas dos anos 60/70 (as utopias irónicas e a emergência da sociedade de consumo) e nas heterotopias dos anos 80/90 (a negatividade como fonte de cultura e campo de investigação). Mas, o que nos interessa averiguar, não são tanto os conceitos ideológicos e movimentos da história da arquitectura, mas sim os desenhos de arquitectura visionária, utópica e fantástica; os desenhos de arquitecturas que nunca foram construídas. Como é lógico, este tipo de desenhos existe e existirá sempre desde que haja actividade e criatividade arquitectónica, muitos projectos ficarão sempre no papel, donde, o que procurámos, no âmbito deste trabalho, foram os momentos em que não houve realização arquitectónica, momentos que ficaram caracterizados por uma arquitectura em papel, o que nos conduziu aos anos 60, e às utopias irónicas. Grupos como Archigram, Archizoom, Superstudio, Ufo, ou arquitectos como Hans Hollein, Pichler, Raimund Abraham etc., só produziram modelos desenhados, irreais, impossíveis e irónicos, tornando-se numa espécie de corrente de

investigação mais preocupada em fazer uma crítica e reflexão às bases e fundamentos da arquitectura do que à prática do ofício. Manifestavam um sentimento de insatisfação face ao modernismo ancorando-se numa proximidade à cultura da *Pop Art*, Brutalismo, Accionismo, Arte Nuclear, etc. A este tipo de propostas, o crítico de arte Germano Celant chamou-lhes "Arquitectura Radical", cujos desenhos, tanto pelas suas críticas e conteúdos, como pelos métodos e técnicas - fotomontagem, desenho, fotografias, colagens, automatismo, etc. - revelam influências das vanguardas artísticas, nomeadamente, da emotividade expressionista, da simultaneidade futurista, da ironia dadaísta e do automatismo surrealista. É com enunciados de negatividade face à arquitectura que, os autores dos anos 60 e 70, resistem à pressão de desistir aos desafios lançados pelas vanguardas históricas, (desmanteladas pelo poder nazi e estalinista), sem contudo cair na ilusão das possibilidades revolucionárias. Por esta altura já nenhuma ingenuidade era permitida ao desafio utópico. Os seus desenhos passaram a ser irónicos e as suas experiências, tanto a nível gráfico e formal como intelectual, formaram e influenciaram muitos dos arquitectos que constroem hoje o panorama arquitectónico mundial. Muitos destes, que na altura só reflectiram, escreveram, desenharam e pintaram, são hoje estrelas de arquitectura, como um Rem Koolhaas, um Peter Cook, etc. que sem dúvida estabeleceram a continuidade lógica deste processo crítico que se foi tornando, numa forma mais positiva, na aceitação da condição não problemática do objecto, filosofia evidente em obras de Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, etc.

Também todos estes arquitectos passaram por fases de produção unicamente desenhada deixando-nos um espólio merecedor de estudo.

No entanto verifiquemos as origens desta arquitectura. Restringindo descomplexadamente a enorme rede de relações e influências destes intercâmbios e viagens culturais, foi, e ainda continua a ser, a vanguarda histórica, em seu dualismo – separar as artes umas das outras, até à sua irreconciliabilidade máxima, veja-se o exemplo de Malevich ou Rodtchenko em suas pinturas que são "apenas pinturas" levadas à abstracção máxima, em contraponto à tendência para a construção de uma "obra de arte total" – quem produziu modelos, que exactamente por esta ambivalência, atraiu dois pólos aparentemente dissociados, a pintura e a arquitectura. Esta relação fazia sentido porque a arte deveria surgir ao público como a própria vida. A apoteose destas pesquisas poderá encontrar-se no Neoplasticismo (Theo van Doesburg e suas "Contraconstruções"), no Dadaísmo (Kurt Schwitters e o seu *Merzbau* «construção Merz») e no suprematismo (Malevich com o seu *Arjitektions* e El Lissitzky com o seu *Prounenraum* (Espaço Proun), que se situam num domínio entre a arte e arquitectura,

procurando encontrar valores absolutos entre arte e espaço, entre arte e vida, o que resultou talvez numa “união de arte e não arte”.

Estas pesquisas foram fundamentais para o desenvolvimento da arquitectura moderna, nomeadamente ao racionalismo funcionalista (Mies van der Rohe, Corbusier, etc.) e ao construtivismo. Este último foi um autêntico laboratório de experiências formalistas e construtivistas que, à falta de apoio governamental, também só ficaram no papel: os “arranha-céus” de El Lissitzky, as estruturas de inspiração dadá e expressionista de um Ladovski, as fantasias arquitectónicas de um Iakov Chernikov, etc., demonstram a crença nas possibilidades formais aparentemente ilimitadas oferecidas pela novas tecnologias, realizadas no panorama de um pensar arquitectónico utópico na media inversa da concretização da sua arquitectura. Só mais tarde, cerca de 1980, arquitectos inspirados nestas imagens geraram um movimento que foi chamado desconstrutivista, em obras dos já referidos Zaha Hadid, Coop Himmelblau ou um Peter Eisenman, entre outros.

Mas voltando às vanguardas artísticas e afunilando em direcção às suas origens, encontramos dois movimentos artísticos de especial importância para a arquitectura, o expressionismo na Alemanha e o futurismo em Itália.

Estes dois momentos produziram modelos arquitectónicos que só existiram no papel e que ficaram para a arquitectura como referências sem as quais seria impossível entender várias tendências na história da arquitectura moderna.

Devido ao advento da Primeira Guerra Mundial, e ao clima psicologista bastante emotivo e em contra da sociedade racionalista, (opunham-se ao materialismo, à democracia liberal e ao marxismo), estes arquitectos só produziram arquitecturas de fantasia.

Os arquitectos alemães, expressionistas, deram liberdade total à sua imaginação. Considerando-se artistas, os únicos capazes de transformar o mundo, propuseram arquitecturas para o futuro situadas entre uma visão utópica da tecnologia moderna e uma nostalgia romântica do *VolK* (o povo). É sobre estas arquitecturas, seus maravilhosos desenhos, conceitos e contextos, que nos debruçaremos no primeiro capítulo do presente estudo.

No segundo capítulo faremos uma pesquisa sobre o futurismo, sua visão metropolitana da sociedade, seus manifestos e passagem dos mesmos à arte e arquitectura. Partindo do pressuposto que os futuristas rejeitavam por completo a tradição, crendo unicamente na nova tecnologia como fundamento para uma nova cultura de massas – residindo aqui em termos ideológicos a grande diferença entre

expressionista e futuristas – propomos uma análise da cidade futurista desenhada sobretudo por Sant'Elia, praticamente, o único protagonista da arquitectura futurista. Como o termo futurismo apela à ficção, ao irreal, à projecção no futuro, propomos investigar alguns exemplos de modelos arquitectónicos “futuristas” de ficção científica cruzando interpretações que extrapolam o domínio do desenho para o situar noutras áreas de produção artística com as quais estabelece relação, como o cinema ou a banda desenhada. Várias vezes ao longo deste trabalho, partindo de pontos previamente seleccionados exploraremos o território circundante.

E porque optámos, em termos de escolha para análise de desenhos, pelo plano emotivo, e reivindicativo, em oposição à sociedade racional e tipificada, privilegiando movimentos em que a imaginação falou mais alto, aventuramos uma pesquisa no mundo do surreal.

O terceiro capítulo desenvolve o tema do surrealismo e as suas relações com a arquitectura ao mesmo tempo que propõe uma análise das suas técnicas aleatórias e automáticas - que pensamos terem sido um contributo fundamental para a construção de metodologias assentes sobre o sentido liberador do acto criativo - adoptadas por alguns dos movimentos artísticos e arquitectónicos que lhe sucederam, nomeadamente os expressionistas abstractos e os grupos de arquitectura radical.

Por ser o único movimento artístico, dos três estudados, que não teve arquitectos, os surrealistas recuperaram, por identificação, um tipo de arquitectura - “Modernismo Catalão”, e o seu arquitecto mais representativo - Gaudí. A inclusão de um sub-capítulo acerca de Gaudí, sua obra e desenhos, como o único exemplo estudado, no âmbito deste trabalho, que investiga a passagem do desenho à realidade, justifica-se pela tentativa de compreender a não construção das arquitecturas fantásticas, visto ser a arquitectura de Gaudí tão ou mais orgânica e fantástica do que muitas das arquitecturas propostas nos desenhos de alguns expressionistas, nomeadamente Finsterlin.

No fim do último capítulo (surrealismo), pretendemos fazer uma pequena amostragem da relação entre pintura e arquitectura, eventualmente a única forma que nos permite falar de formalizações arquitectónicas surrealistas.

Pela impossibilidade, devido aos limites de tempo e extensão do trabalho, de continuar este estudo, cuja lógica inicial seria, (depois da pesquisa feita sobre os momentos em que proliferaram as arquitecturas desenhadas), passar do surrealismo aos “radicais dos anos 60”, ficamo-nos pelo movimento que nos permite continuar a sonhar: o surrealismo.

1 Arquitectura expressionista

1.1 Expressionismo

O Expressionismo surge, sobretudo nos países de língua Alemã, como mais um “ismo” artístico no início do séc. XX, (impressionismo, simbolismo, fauvismo, cubismo, etc.), e pode ser entendido como uma orientação artística geral, (como o clássico ou o barroco), mais como uma concepção do mundo do que uma mera exigência artística ou estética precisa. Neste sentido será um mosaico de múltiplas experiências e “maneiras de ser” em resposta à crise de valores da nova Europa Capitalista. Numa segunda acepção, poderá ser interpretado como uma reacção ao naturalismo, impressionismo, post-impressionismo e cubismo dos países germânicos, vinculando atitudes ideológicas e estéticas numa eleição de meios expressivos que aglutina vários géneros. As artes plásticas não podem entender-se desligadas da literatura, da música, da poesia, da coreografia, da cenografia, da arquitectura e do recém-nascido, mas já muito dinâmico, cinematógrafo e vice-versa: “Precisamente, a sua meta será a síntese das artes, emulação directa da «obra de arte total» de Wagner¹, que contagiara depois grande parte da vanguarda histórica.”²

Por exemplo, Kandinsky perseguirá um novo princípio artístico capaz de unir as diferentes artes como o demonstra no seu influente *Almanach* (1912) e em muitas das suas obras que surgem numa tentativa de integrar música e pintura.

Estes dois domínios também se encontram em personalidades como Arnold Schönberg³, pintor-músico e noutras vertentes, poetas-pintores ou poetas-escultores como em E. Barlach, A. Kubin, O. Kokoschka, G. Grosz, etc.

A arquitectura assume um papel de extrema importância ao tornar-se a cidade o *habitat* social do pré e pós Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918). A arquitectura passa a ser tematizada em muitas obras para além de assumir, em si mesma, o papel aglutinador das várias artes em edifícios e propostas visionárias para uma sociedade do futuro.

¹ Richard Wagner, (1813 Leipzig, 1883 Veneza). Compositor, dramaturgo, crítico, teórico e maestro concretizou a sua ideia de “obra de arte total” na ópera. Todas as artes, (no palco), se deveriam fundir numa unidade transformando a ópera em drama musical e estabelecendo uma relação estreita entre música e poesia.

² AA.VV., *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999, p.96.

³ Arnold Schönberg (1874-1951), para além de pintar alguns quadros expressionistas, inaugurou em 1912 com *Pierrot Lunaire* a música atonal, em que os aglomerados sonoros isolados se tornam válidos “em si mesmos”. Esta revolução musical levada a cabo também por Anton Weber e Alban Berg (precedidos e influenciados pelo expressionismo lírico de Gustav Mahler) confirma o carácter peculiar desta experiência insubstituível para a cultura do séc. XX.

Surge uma nova concepção da existência sustentada em fonte díspares, Nietzsche⁴, tradição romântica, a filosofia vitalista, etc., que se exprime numa tensão estética que procura um intercâmbio activo entre arte e vida, surgindo a definição da experiência criativa como *Erlebnis* (vivência total), e cuja principal característica será a subversão dos princípios harmónicos e equilíbrios herdados da arte clássica.

Die Brücke, (A Ponte), será um dos primeiros grupos a surgir neste contexto. Vai introduzir a vida psíquica como estimulante da vivência existencial e estética criticando a sociedade moderna através de uma expressão “deformada e deformante, alheia às coordenadas da cultura ocidental”⁵. As qualidades formais do grupo podem muito resumidamente caracterizar-se pela cor violenta e linha quebrada em oposição à “elegância da linha curva” da *Sezession*⁶, (fig. 1).



1 Ernst Ludwig Kirchner
Der rote Turm in Halle, (A Torre Vermelha em Halle), 1915.
Óleo sobre tela, 120 x 91 cm.
Museum Folkwang, Essen.

⁴ Friedrich Nietzsche, (1844,Turingia-1900,Weimar). A sua filosofia, muito resumidamente, criticou os valores da cultura ocidental ao exaltar, em detrimento da razão, a faculdade da vontade como núcleo da essência humana e verdadeiro motor do devir e colocando-se numa posição de profundo cepticismo face aos fundamentos da ética e da moral. Abalou profundamente os pilares do racionalismo e inspirou os vários grupos que nascem de convergências ideológicas no início do séc. XX cujo “mito” comum insiste na renovação radical e por vezes subversiva da existência e da psicologia humana.

⁵ ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, Companhia das letras, São Paulo, 1992, p.149.

⁶ *Sezession* foi o nome dado a vários grupos Alemães e Austríacos que propuseram, por volta de 1890, “suceder” e fundar novas escolas de arte em alternativa às antigas academias. Em Viena surgiu a *Vienna Sezession*, 1897, ligada a Gustav Klimt e à *Art Nouveau*, em Berlim a *Berlin Sezession*, 1899, liderada pelo impressionista Max Liebermann e em Munique, uma primeira escola em 1892, e uma segunda, *Neue Sezession*, em 1910, fundada pelos membros de *Die Brücke* depois de terem sido rejeitados em Berlim, propondo uma nova linguagem que se afastava dos novos impressionistas e da *Art Nouveau*.

Foi fundado em Dresde a 7 de Junho de 1905 por estudantes de arquitectura - Ernst Ludwing Kirchner, Fritz Bley, Erich Heckel e Kart Schmidt-Rotuff⁷. Em 1906 convidaram Emil Nolde (1867-1956) que muito mais velho tinha chegado em solitário a conclusões semelhantes: a sua instintiva irracionalidade plástica, intensa religiosidade e infinito poder expressivo, corroborava as convicções do grupo.

Mais tarde somaram-se ao grupo de Dresde outros artistas como Max Pechstein (1881-1955), Otto Müller (1874-1930) e Cuno Amiet (1868-1961).

“A Ponte” reconhece influências de Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) e Edvard Munch (1863-1944) respectivamente na intensidade das linhas e projecção empática, no valor da cor e composição e no simbolismo trágico de “angústias cósmicas”. Também persegue os valores artísticos dos povos primitivos pelo que têm em si de anti clássico pela negação de qualquer tipo de convenção e pela expressão das emoções simples e intensas do homem.⁸



2 Erich Heckel
Der gläserne Tag, (O dia vítreo), 1913.
Óleo sobre tela, 138 x 114 cm.
Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique.

O quadro “O dia vítreo”, (fig. 2), é bastante representativo destes valores e de certa forma introduz o tema da luz, do vidro, da transparência, como qualidade física e emotiva capaz de expressar a emoção, o sentimento e desta forma transformar o mundo, ideia que irá estar na base de muitas propostas arquitectónicas

⁷Ernst Ludwing Kirchner (1880-1938), Fritz Bley (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) e Kart Schmidt-Rotuff (1884 -1976), apesar de estudantes de arquitectura nunca a praticaram, dedicando-se à pintura e artes plásticas.

⁸ AA.VV., *Die Broche, El nacimiento del expresionismo alemán*, (cat. da exposição- 1 de Fev. a 15 de Maio), Museo Thyssen-Bornemisza. Fundación Caja Madrid, 1905.

expressionistas e de uma série de textos de “ficção científica” que culminaram na “Arquitectura de Cristal” do poeta-escritor Paul Scheerbart (1836-1915).

Paralelamente, em Paris, os Fauves chegavam às mesmas conclusões. De tal forma que Andre Derain (1880-1954), Albert Marquet (1875-1947) e Maurice de Vlaminck (1876-1958) apresentaram obras na III Exposição de *Die Brücke*. No entanto as semelhanças eram mais formais do que conceptuais. Apesar das deformações das figuras e intensificações cromáticas, os Fauves buscavam uma nova harmonia e equilíbrio enquanto que os Alemães procuravam sentir os dramas e tipificações das qualidades emocionais. As suas formas angulosas eram deformadas pela intensidade emocional querendo representar valores inatingíveis, místicos e quase próprios de êxtase.

“A Ponte” sintoniza-se com o espírito psicologista da Alemanha do princípio do século XX, especialmente com a teoria da “ projecção sentimental” (*Eifühlung* desde R. Vischer, 1873, até T. Lipps, 1904) e mais genericamente com a “arte como expressão emocional”. Mas pouco a pouco os problemas formais e compositivos foram-se intensificando e a arte parecia separar-se da vida. Esta transformação confirmou-se em 1911 aquando da mudança do grupo para Berlim.

“A grande metrópole, o urbano os cafés, os espectáculos, entraram nas suas obras, nos seus temas, mas também nas suas vidas: a solidão do indivíduo na metrópole transmitiu-lhes a certeza de que a arte, se nela existe sentido, será com independência do viver, convertido agora em habitar.”⁹

Também em Berlim os membros do grupo irão sofrer outras influências, conhecem H. Halden director da galeria e revista *Der Sturm* que virá a ter enorme incidência nos movimentos proto-expressionistas e sobretudo outros artistas especialmente do cubismo Francês e do grupo também expressionista que se destacava então, *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), um grupo muito mais “aberto” em oposição ao isolamento do grupo de Dresde e que desenvolveu exposições onde se apresentava não só a vanguarda Alemã como a Russa e a Francesa.

Esta utopia de uma comunidade de artistas em busca de uma linguagem original que permitisse expressar novas ideias acerca da sociedade e do indivíduo é um dos mitos

⁹ “El Puente, Pasión Expresionista” em *Descubrir el Arte*, Año VI nº72, Febrero 2005, p.20. (tradução livre).

das vanguardas históricas e apesar de obter um bom primeiro resultado, o grupo culminou em dissolução após a publicação em tom individual, desautorizada pelos outros membros, da crónica de Kirchner, 1913, sobre a vida de “A ponte”.

Der Blaue Reiter (O cavaleiro Azul) surgiu 6 anos mais tarde (1911) em Munique. Fundado por Wassily Kandinsky e Franz Marc¹⁰, poderá ser interpretado como uma evolução em direcção ao expressionismo abstracto no sentido em que a arte é antes de mais uma questão espiritual, não existe um problema da forma (Kandinsky) mas sim a continuação de uma busca no sentido de encontrar uma base comum a todas as artes. August Macke (1887-1914), Gabrielle Münter (1877-1962), Paul Klee (1879-1940) e Max Pechstein também se destacam neste grupo e transformam, à excepção de Pechstein (que se mantém mais figurativo), o subjectivismo anárquico de *Die Brücke* em dimensão lírica da cor quer na reconquista nostálgica da pureza da natureza, (Marc, Macke) ou na emoção livre da superfície abstracta (Kandinsky e Klee).

“A tempestade” (fig.3) de Macke evidencia influencias do orfismo, do cubismo e do futurismo, (também a caminho da abstracção), numa harmoniosa interpretação nostálgica e visão interiorizada, quase neo-romântica da natureza.



3 August Macke
“A tempestade”, 1911.
Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.
Saarland Museum, Saarbrücken.

A par de uma “interiorização e espiritualidade”, na sua génese, o grupo encaminhava-se para a procura de formas universais; formas sinestéticas totais, de efeitos físicos e psicológicos equivalentes. A busca da essência secreta das coisas, do seu lado espiritual (F. Marc), da forma como expressão de forças misteriosas (A. Macke) ou a

¹⁰ Wassily Kandinsky (1866 Moscovo, 1944 Neuilly-sur-Seine) e Franz Marc (1880 Munique, 1916 morto em combate em Verdun).

melodia interior da forma (Kandinsky), remetem sempre para a convicção de que a *forma não é o problema essencial* e a renovação não pode vir dela. A *arte pura* é uma reinterpretação resultante da aliança do psicologismo com a mística e da ideologia difusa com a filosofia vitalista (*Lebensphilosophie*),¹¹ este conceito também estará na base de propostas de *De Stijl*, na Holanda, e dos Suprematistas na Rússia.

O grupo crê que a desvalorização da forma, como algo externo, casual, em permanente mudança, (também como factor histórico), deixa o caminho livre para a intemporalidade do espírito, para a “a necessidade interior”. Este conceito levará a uma cada vez maior abstracção da forma, sendo Kandinsky o primeiro a utilizar explicitamente, referindo-se à sua obra, a definição de arte “abstracta”, que extraiu de um ensaio de Wilhelm Worringer, “Abstracção e empatia”, 1907.

Os escritos do historiador de arte W. Worringer exerceram uma influência directa sobre os pintores e arquitectos expressionistas. Neles defendia a ideia de que toda a pintura moderna surge de uma “vontade de expressão” (*Ausdruckswollen*) primitiva e teutónica e valorizava a arquitectura gótica por ter abandonado deliberadamente o horizonte clássico. Todo o seu raciocínio estava baseado na doutrina relativista da *KunstWollen* (vontade artística) formulada por Alois Riegl.¹²



4 Wassily Kandinsky
“Improvisação Sonhada”, 1913.
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm.
Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique.

Sobre estes conceitos e aspirando à construção de uma “obra de arte total” (Wagner), também será Kandinsky quem melhor desenvolverá a ideia de “sinestesia” definindo

¹¹ AA.VV., *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999, p.98.

¹² COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna, una historia desapasionada*, GG, Barcelona, 2005, p.88-89.

equivalências entre percepções de ordem diversa – imagens e sons. De uma forma transcendental, em muitos dos seus quadros, as cores associam-se a sons e harmonias por um lado, e a estados de alma, por outro de tal forma que o visual e auditivo se integram numa só unidade que constitui a alma do espectador. Kandinsky resumiu estas ideias no seu pequeno tratado, “Sobre o Espiritual na Arte”, 1912, estabelecendo relações entre cores e conceitos (frio, calor, tranquilidade, excitação), que a par de ideias espiritualistas irão caracterizar a sua pintura sobretudo na fase de “O cavaleiro azul” e estarão na base das suas famosas óperas de cor que nunca foram representadas em vida do artista.

A sua obra “Improvisação Sonhada” (fig.4), poderá ilustrar o que acabamos de resumir: a mancha central, contornada a azul e preto, atrai o fluxo de cor de todo o quadro, que se dirige para ela mediante um movimento em espiral. Os traços rápidos de cor que salpicam toda a superfície funcionam como “segundas vozes” contrapondo o ritmo dominante, as cores repelem-se ou atraem-se mutuamente, etc.

Nos escritos de *Der Blaue Reiter* e no *Almanach*, 1912, editado por Kandinsky e Marc, o grupo também aceita a proeminência da música, sobretudo a proclamada pela estética do séc. XIX¹³ e atribui o carácter mais apurado da realidade à arte mais “abstracta”, a música, convertendo-a em modelo de pintura e literatura. Surge desta forma uma dialéctica ainda tão actual entre abstracção e realismo.¹⁴

Esta “contracultura” que se opunha à cultura estatal da *Deutscher Werkbund*¹⁵

¹³ Schopenhauer, R. Wagner, Nietzsche....

¹⁴ A complexidade deste tema transcende o nosso objecto de estudo, no entanto parece-nos importante sublinhar a importância do estudo da linguagem das imagens tal como sugere Gombrich:

“Assim como o estudo da poesia fica incompleto se não se tem consciência da linguagem da prosa, penso que o estudo da arte terá que complementar-se cada vez mais com uma investigação da linguística da imagem visual”- Gombrich, E.H., *Art and Illusion*, p.23. (Tradução livre).

Também a ilustrar a actualidade e complexidade do tema está a afirmação de Bryan Ferry, compositor de música actual, ao relacionar a sua actividade com a arte: “cuando escribes música puedes visualizar cosas, colores, figuras, texturas. A menudo, las ideas se vuelven pictóricas, más gráficas. Es muy similar a cuando escribes música abstracta. Sí, veo imágenes cuando compongo.” GORDO, Antonio G., *Ideias Sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2003, p. 72.

¹⁵ *Deutscher Werkbund*, foi uma organização alemã fundada em 1907 por um conjunto de artistas e personalidades do meio industrial e produtivo. Liderada pelo arquitecto Muthesius vai ser a primeira tendência de síntese das vertentes esboçadas anteriormente, (*Arts & Crafts*, *Art Nouveau* e *Futurismo*), tentando conciliar a determinação da “quantidade”, através da exploração da produção em série e da standartização, com a determinação da “qualidade” através da investigação sobre protótipos que abrem caminho à afirmação do design desenvolvendo conceitos que integraram o pensamento do movimento moderno: tipificação, funcionalidade e relação entre produção e cultura, não obstante acaba por receber influências do expressionismo, pelo que se manifestam no seio do grupo duas tendências estéticas tendentes a poéticas ora mais racionalistas ora mais expressionistas bem manifestas na polémica exposição de Colónia em 1914.

consolidou-se com o surgimento da *Neue Künstler Vereinigung* (Nova União de Artistas) da qual faziam parte muitos dos membros dos grupos acima referidos e que, com o apoio das publicações anarquistas de Berlim, *Der Sturm* (A Tempestade) de Herwarth Walden e *Die Aktion* (A Acção) de Franz Pfemfert, lutavam como “selvagens por uma nova arte” como considerará F. Marc em 1912. Os centros de batalha seriam o grupo de Dresde (“A ponte”), a *Neue Sezession* de Berlim e a “Nova Associação de Artistas” (NKVM) de Munique, que com a saída de F. Marc, W. Kandinsky, A. Kubine e G. Münter a par da exposição em Dezembro de 1911 na Galeria *Tannhauser*, proporcionou a fundação de *Der Blaue Reiter*.

1.1.1 Instituições artísticas

Tendo como pano de fundo este panorama ou o “Expressionismo”, entendido como genérico da concepção de um mundo próprio da alma alemã, atemporal tanto para o nazismo como para tendências posteriores da arte moderna, e a Revolução de Novembro com o início da República de Weimar, 1918, surge um “radicalismo” na cultura alemã de forte componente teórica enfocando duas direcções; uma que considera o artista como anarquista destrutivo e a “revolução do espírito” como a força impulsionadora de toda a acção política e outra mais direccionada em tentar conciliar a acção espiritual com a acção política concreta. Esta dupla orientação é importante para entender, distinguir e caracterizar a vertente utópico-visionária claramente manifesta na arquitectura, o dadaísmo berlinense e a sua problemática relação com o realismo dos anos 20 nas vertentes da “Nova Objectividade” e “Realismo Mágico”.

Neste trabalho interessa-nos sobretudo salientar a vertente utópico-visionária que se inscreve no contexto mais amplo do “activismo”, uma espécie de poética antilírica compreendida entre 1915 e 1924 que se apoia na estrutura teórica de um Kurt Hiller e J.R. Becher desenvolvendo teses sobre a revolução do espírito e da utopia ou um “partido do espírito” proposto por Heinrich Mann, etc., a par de uma tomada de consciência de uma tradição anarquista. São aliás os órgãos do “anarcosindicalismo” que verão no expressionismo a manifestação artística da sua revolução, surgindo daqui a ideia de artista como visionário que, apesar das contradições e dificuldades, será capaz de oferecer novos modelos para uma sociedade futura. Este “activismo” espiritual vai estar próximo de um Delaunay e do Futurismo Italiano e será a base ideológica do *Rat Geistier Arbeit* (Conselho de Trabalho Espiritual) constituído, sob

direcção de Hiller¹⁶, em 1917 e donde sairá em 1919 o *Novembergruppe* (Grupo de Novembro) de artes plásticas e o *Arbeitsrat für Kunst* (Concelho de Trabalho para a Arte) de arquitectura a que pertenciam entre outros Bruno Taut (1880-1938), Walter Gropius (1883-1969) e o crítico de arte e arquitectura Adolf Behne (1885-1948).

O “Grupo de Novembro” acolhe a maior parte dos artistas do círculo da revista *Der Sturm* cuja filosofia social expressionista se encaixava na proclamada aspiração à utopia do “homem novo” e funde-se com o “Conselho de Trabalho para a Arte” albergando a maior parte dos arquitectos alemães dos anos 20, proclamando a fusão entre arte e povo.

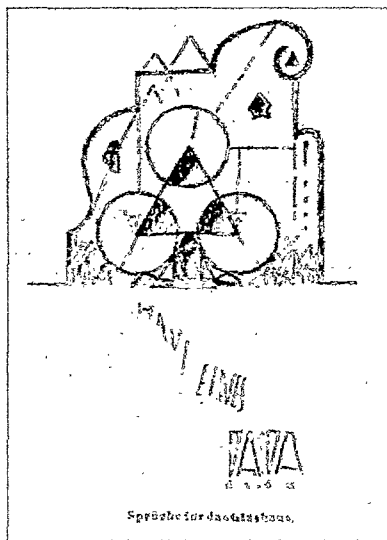
Numa tentativa de se entender a ambivalência direccional acima referida resta anotar que em oposição ao *Novembergruppe* surge a fracção formada por Dadaístas como George Grosz (1893-1959), Hannah Höch (1889-1978), Hausmann (1886-1971), Otto Dix (1891-1969), Rudolf Schlichter (1890-1955), John Heartfield (1891-1968), etc., considerando que o radical e progressista não deve fixar-se no puramente estético mas também e sobretudo no político. Este grupo será o gérmen do que virá a ser a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade), nome consagrado por Gustav Hartlaub aquando da exposição de Mannheim em 1925, cuja intenção era reunir obras referidas à “realidade positiva”. As obras apresentadas tinham em comum a tendência figurativa de tipo realista e um tom de denúncia e sátira social: crítica mordaz à sociedade burguesa e à guerra. Esta espécie de radicalização política desembocaria na criação do “Grupo Encarnado” de que fizeram parte Grosz, Heartfield, Schlichter, etc. e que propunha uma abordagem não – sentimental da natureza e da sociedade.



5 George Grosz
“Cinema Olympia”, Berlim, 1917.
Desenho a pena de cana, 29 x 22,6 cm.
Colecção L. und P. Grosz, Princeton.

¹⁶ Kurt Hiller (1885-1972), activista e escritor alemão que esteve envolvido em vários movimentos e acções sociais em prol da liberdade, da paz e da defesa e direitos dos homossexuais.

Talvez tenha sido George Grosz o artista que melhor utilizou o desenho como um meio de argumentação política. Ele foi sobretudo um desenhador satírico que dizia: “O valor «Arte» para mim, não tem importância nenhuma”¹⁷, e por isso os seus desenhos eram sobretudo publicados em revistas, criticando a sociedade, a arte, a guerra, a burguesia: “Desenhava e pintava por protesto, tentando com o meu trabalho, convencer o mundo de que era feio, doente e hipócrita”.¹⁸ Apesar de tudo vive fascinado pela vida nocturna da grande cidade, Berlim, que retrata várias vezes em desenhos e pinturas, (fig.5), acabando por definir um estilo muito próprio que caracteriza a sua obra como artista.



6 Carl Krayl
 “Casa de um Dadaísta”, 1920.
 Ilustração em *Frühlicht*, nº3, Fevereiro, 1920.

Apesar de ideologicamente distante do expressionismo – Haussmann, Hülsenbeck e Golyschef, propunham, no seu manifesto satírico de 1919, “*la batalla más brutal contra todas las escuelas de los llamados Geistige Arbeiter (trabajadores espirituales) (...) contra su oculto carácter de classe media y contra el expressionismo y la cultura neoclásica que representa Der Sturm*”¹⁹ - os artistas do *Arbeitsrat für Kunst* (AFK), nomeadamente Bruno Taut, viam na liberdade, infantilidade e irónica do Dadaísmo berlinense uma inspiração e até identificação em relação a alguns dos seus princípios revolucionários. As próprias palavras de Taut - “*Morte a tutto ciò che corrisponde a*

¹⁷ ELGER, Dietmar, *Expressionismo*, Taschen, Köln, 2003, p.219.

¹⁸ Idem, p.220.

¹⁹ Haussmann, Hülsenbeck e Golyschef, excerto do manifesto dadaísta berlinense de 1919, citado e traduzido em COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna, una historia desapasionada*, GG, Barcelona, 2005, p.98-99.

títoli, onori, autorità! Abbasso tutto ciò che è serio!"²⁰ - evidenciam a estima face à coragem do "jogo" dadaísta interpretado pelos expressionistas como um retorno à pureza e à inocência. Exactamente por estas características, (infantilidade), alguns desenhos dadaístas (ver p.) acabam por ser incluídos na "Exposição dos Arquitectos Desconhecidos", 1919, organizada no âmbito do AFK e dirigida por Gropius. Da mesma forma, alguns artistas expressionistas adoptaram linguagens próximas e propuseram casas para os dadaístas como se pode verificar no desenho do arquitecto Carl Krayl²¹ (fig.6), publicado na revista *Frühlicht* nº 3 (revista dirigida por Taut para discussão e publicação de trabalhos e temas relacionados à AFK).

Se o Dadaísmo impulsionou a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade)²² esta tornou-se inseparável da *Deutscher Werkbund* cujas actividades culminarão na exposição internacional de moradias em Stuttgart de 1927 de que faz parte o famoso bairro de *Weissenhofsiedlung* projectado e dirigido por Ludwig Mies van der Rohe²³.

Esta "Nova Objectividade" e neste contexto a *Werkbund* opunha-se, para além das interpretações mais psicologistas do expressionismo, também às tendências construtivistas mais experimentais, próximas do suprematismo de Malevich, cujas influências se faziam notar na Alemanha do pós-guerra após retomadas as relações Russo-Alemãs. Neste processo há que assinalar a presença em Berlim do russo El Lissitzky e a sua propaganda "Pró-Unovis" inventando *Proun*, evocando um domínio artístico situado entre a pintura e arquitectura.

Genericamente esta nova fracção, mais conservadora, agrupou as diversas manifestações realistas da Alemanha: a "Nova Objectividade" mais esquerdista propondo uma arte "verista", comprometida ao nível do quotidiano e da política e que, a nível arquitectónico, buscava soluções universais para resolver os problemas

²⁰ Bruno Taut, excerto de um texto publicado no primeiro número da revista "*Frühlicht*", citado e traduzido em: AA.VV., *Bruno Taut*, 1880-1938, Electra, Milano, 2001, p.82.

²¹ Carl Krayl (1890-1946), arquitecto alemão que é convidado por Bruno Taut a integrar o *Arbeitsrat für Kunst* e depois a "Cadeia de Cristal", (um grupo que mantém correspondência utópica), no qual participa sob o pseudónimo de *Anfang*.

²² A "Nova Objectividade" significou para a arquitectura alemã, holandesa e checa, a nitidez das formas, a pureza das superfícies, ou seja linhas direitas, ângulos rectos, formas elementares austeras e lisas, preferência pelas coberturas planas, resultando na maioria das vezes em edifícios paralelepípedicos brancos que deveriam parecer executados por máquinas.

²³ Mies van der Rohe (1886-1969), arquitecto alemão. Em 1911 trabalha no atelier de Peter Behrens. Em 1911 desenvolve em Berlim projectos próprios como o arranha-céus para a Friedrichstrasse. A partir de 1922, próximo do expressionismo adere ao *Novembergruppe*. Em 1926 torna-se presidente da *Werkbund*. Em 1929 desenha o Pavilhão Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona onde sintetiza as suas pesquisas no âmbito da arquitectura racionalista sobre planta livre, continuidade e fluidez espaciais obtidas pela articulação de planos associados a uma materialidade acentuada pela oposição entre valores de encerramento e transparência.

sociais, habitacionais e económicos desenvolvendo uma arquitectura racionalista-funcionalista próxima das propostas russas construtivistas, e o “Realismo Mágico” mais de direitas e de conotações classicistas, próximo à realidade italiana da época (ver p.) e dos objectos válidos intemporalmente preconizando a tendência estética nazi (ver p.).

Mas o que nos interessa salientar no âmbito deste trabalho é o *Arbeitsrat für Kunst* que se pode considerar radical à luz do movimento operário e do próprio termo introduzido por Lenin de “Radicalismo de Esquerdas” e que em vez de modelos concretos de sociedade propunha conceitos como: sociedade/comunidade, individuo/povo, arte/povo, homem/irmão, etc.

Estes conceitos estão na base da construção de uma nova arquitectura que se chamou “expressionista”, termo usado pela primeira vez por Adolf Behne em meados de 1910. Mas foi Bruno Taut que o legitimou no seu texto *Eine Notwendigkeit* (Uma necessidade), publicado em 1914 na revista *Der Sturm*: “*Costruiamo tutti insieme un grandioso edificio! (...) Un edificio che non sai soltanto architettura, ma in cui tutto, pittura, scultura, tutto insieme formi una grande architettura, e in cui l'architettura si fonda nuovamente com le altre arti. L'architettura dovrà essere allo stesso tempo cornice e contenuto.*”²⁴ Nele, Taut assinalava que a pintura se estava a tornar mais abstracta, sintética e estrutural, o que anunciava uma “nova unidade das artes” para a qual a arquitectura deveria contribuir.

De forma provocadora acabou por concluir que a arquitectura deveria seguir o exemplo da pintura colocando-se num âmbito livre e utópico próprio das artes plásticas. Este conceito vai estar subjacente a todos os desenhos de arquitectura expressionista que começaram a surgir por estes anos e que no pós-guerra, à falta de possibilidade de construção, proliferaram no âmbito do Conselho de Trabalhadores para a Arte.

1.1.2 Conselho de Trabalhadores para a Arte

O *Arbeitsrat für Kunst* (Conselho de Trabalhadores para a Arte) declarou os seus objectivos básicos no *Architekturprogram* (Programa de arquitectura) de Bruno Taut, em Dezembro de 1918. Nele reivindicavam uma “obra de arte total” que deveria ser criada com a participação activa do povo. Uns meses mais tarde, na Primavera de 1919, o *Arbeitsrat für Kunst* (AFK) volta a reafirmar os seus princípios gerais:

²⁴ Bruno Taut, citado e traduzido em AA.VV., “Bruno Taut, 1880-1938”, Electra Milano, 2001, p. 69.

“A arte e o povo devem formar uma entidade. A arte não será mais um luxo para poucos; será desfrutada e vivenciada pelas grandes multidões. O objectivo é a aliança das artes sob a égide de uma grande arquitectura.”²⁵

E em Abril do mesmo ano Erich Mendelsohn (1887-1953), Adolf Meyer (1881-1929), Bernhard Hoetger (1874-1949), Max Taut (1884-1964) e Otto Bartning (1883-1959) organizam uma exposição de obras visionárias, não condicionadas a objectivos programáticos ou estético, intitulada: “Uma exposição de arquitectos desconhecidos” em cuja introdução Gropius, que acabava de assumir a liderança do AFK,²⁶ escreveu:

“Precisamos querer, imaginar e criar o novo conceito arquitectónico em cooperativa. Pintores, escultores, derrubem as barreiras que cercam a arquitectura e transformem-se em participantes de uma mesma construção, bem como em companheiros de armas em prol do objectivo fundamental da arte: a ideia criativa da Catedral do Futuro (*Zukunftskathedrale*), que mais uma vez a tudo abarcará em uma única forma – arquitectura, escultura e pintura.”²⁷

O que seria já um primeiro esboço para o programa da Bauhaus de Weimar que originalmente próxima do expressionismo também foi fundada com a finalidade de erigir a “catedral do socialismo” justificando desta forma a disposição dos seus ateliers à maneira dos alojamentos dos construtores das catedrais (*Dombauhütten*).²⁸ Mas

²⁵ FRAMPTON, Kennet, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.141

²⁶ As tentativas de Bruno Taut para que o governo se interessa-se pelas propostas do AFK fracassaram e por isso surgiu a ideia de organizar uma “Exposição de arquitectos desconhecidos” que apelaria directamente ao povo e a todos os arquitectos e artistas que nela quisessem participar, mas abandonou a presidência do conselho antes da realização da mesma e foi substituído por Gropius que estando de acordo com os objectivos reformista de Taut condenava os seus métodos provocadores. Por volta de 1919 Gropius é nomeado director de uma nova escola, a Bauhaus, contagiando-a com o espírito expressionista de unificar as artes sob a égide da arquitectura num marco socialdemocrata. A AFK foi absorvida pelo *Novembergruppe*.

²⁷ FRAMPTON, Kennet, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.141.

²⁸ A palavra *Bauhaus*, dada por Gropius ao tornar-se, em 1919, director da instituição mista formada pela Academia de Arte e a Escola de Artes e Ofícios de Weimar, evoca intencionalmente a *Bauhütte* (alojamento dos alvanéis medievais).

“Criemos uma nova guilda de artesãos, sem as distinções de classe que erguem uma barreira de arrogância entre o artesão e o artista. Juntos vamos conceber e criar o novo edifício do futuro, (...) que um dia se erguerá para o céu a partir das mãos de um milhão de operários, como o símbolo cristalino de uma nova fé.” – Proclamação da Bauhaus de Weimar, 1919.

FRAMPTON, Kennet, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, tradução, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.141.

sobretudo reafirma a ideia da arquitectura, mais precisamente o edifício religioso, a catedral, como o melhor exemplo de “obra de arte total”, (ver p. fig.).

1.1.3 Arquitecturas visionárias e Arte Nova

Para a “Exposição dos arquitectos desconhecidos” também foi convidado Hermann Obrist (1863-1927), escultor visionário e designer ornamental *Art Nouveau*, o que põe em evidência a relação do expressionismo alemão com a “Arte Nova” ou *Jugendstil*.



7 Hermann Obrist.
“Fantasia”, 1898.
Grafite sobre papel.

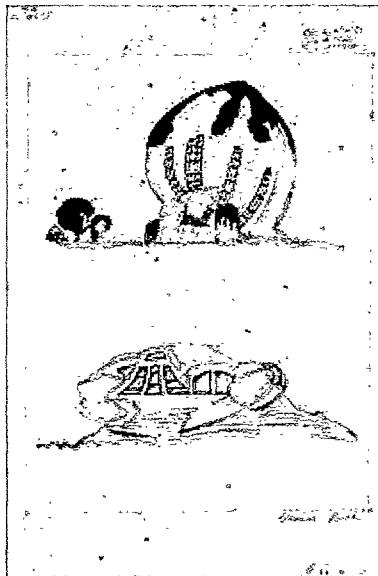
Se compararmos o desenho de Obrist de 1898 (fig.7) com os desenhos expressionistas, encontramos bastantes semelhanças gráficas mas sobretudo a tendência para a dinâmica do “organismo” e o recurso a soluções antiperspécticas, insufladas de energia e movimento (conceitos bastante desenvolvidos no Futurismo) que os expressionistas adaptaram em suas formas arquitectónicas.

Erich Mendelsohn (1887-1953), um dos grandes protagonistas da arquitectura expressionista alemã era grande admirador de Obrist e Henry van de Veld (1863-1957), arquitecto Belga que mais destacou na *Art Nouveau*. Este último considerava Mendelsohn o seu único e verdadeiro pupilo.

Também Michel Klerk (1884-1934), o grande expressionista da escola de Amesterdão, muito antes dos seus contemporâneos Alemães, foi buscar motivos *Art Nouveau* às ramificações Inglesas, Escocesas e Austríacas.

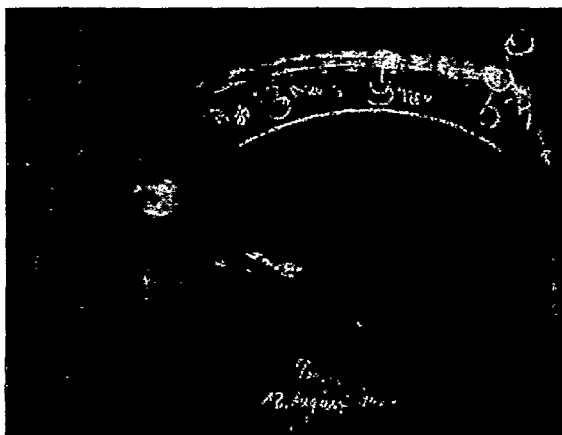
São também evidentes as tendências biomórficas da “Arte Nova” nos trabalhos dos primeiros “expressionistas”, como um Hermann Finsterlin (1887-1973), que buscavam o natural e cristalino optando por corais, conchas de mexilhão ou caracol e estruturas

florais ou de osso como modelo, e inclusivamente, por vezes, de forma muito directa formas que se assemelhava a órgãos e animais, (fig.8).



8 Hermann Finsterlin
"Casa museu". 1915.
Perspectiva. Lápis e aguarela.

Mas é sobretudo a expressividade ornamental da *Arte Nouveau* a característica aqui a evidenciar ao abrir caminho nas configurações arquitectónicas a toda uma gama de sentimentos humanos e estados de alma que se faziam sentir nesta época do pós-guerra tais como, nas palavras de Curt Bherendt, "*joy and pain, waking and dreaming, weakness and power*".²⁹



9 Rudolf Steiner
"Living in three Worlds". (Anthroposophy).
Fotografia do desenho a giz sobre quadro.

Rudolf Steiner (1861-1925), também desenhou desde meados de 1915 formas arquitectónicas e fantasias que se inseriam dentro do clima psicologista do

²⁹Curt Bherendt, citado e traduzido em PEHNT, Wolfgang, *Expressionist Architecture in Drawings*, Thames and Hudson Ltd, London, 1985, p.8; extraído de BEHRENDT, Walter Curt, *Der Kampf um den Stil*, Stuttgart, Berlim, 1920, p. 65.

expressionismo e desenvolveu um processo de ensino, uma “ciência espiritual” a que chamou *Anthroposophy*: “*Anthroposophy is a path of knowledge, to guide the Spiritual in the human being to the Spiritual in the universe*”.³⁰ Para tornar compreensíveis as suas dissertações costumava desenhar a giz, sobre quadros escolares, a sua teoria, resultando desenhos que, em sua desmaterialização e esoterismo, se aproximam conceptualmente das tendências apocalípticas de algumas propostas expressionistas nomeadamente as que se referem à vertente “desurbanista” com a inserção de “templos” ou edifícios religiosos, construídos pelo povo, no seio de uma montanha ou natureza selvagem como se pode verificar no desenho de Carl Krayl, “Edifício Cósmico” (fig.10), entre tantos outros nos quais destaca Bruno Taut com os seus desenhos para *Alpine Architektur*, 1919,³¹ uma série de desenhos comentados que propõem cobrir os Alpes e seus contrafortes, até ao Mediterrâneo, de estruturas cristalinas. Esta série de desenhos comentados pode ser considerada a apoteose dos projectos fantásticos de Bruno Taut, (fig. 11,12, 13, 20).³²



10 Carl Krayl
“Edifício Cósmico” 1919-20.
Grafite e aguarela sobre papel, 52,5 x 47 cm.
Colecção privada.

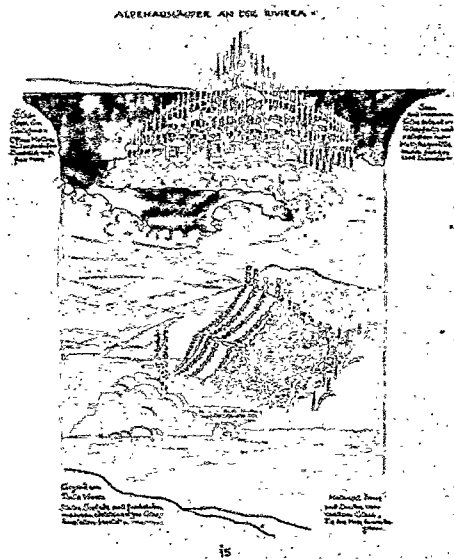
No seu desenho “Castelo fantástico” (fig.11), Taut imagina o seu projecto de cobrir os Alpes com estruturas cristalinas como uma construção em harmonia destes três

³⁰ Rudolf Steiner, *Anthroposophical Leading Thoughts*, Feb., 1924.
www.eyelight.websurvepro.com/anthroposophy/

³¹ Bruno Taut, um dos mais influentes arquitectos expressionistas, desenvolveu entre 1916 e 1920 uma obra escrita e desenhada, propondo uma utopia construtiva e positiva. Destas obras destacam a “Stadtkrone”, 1916-17, (Coroa da cidade, publicada em 1919), a “Der Weg zur Alpinen Architektur”, 1918, (O caminho que leva à arquitectura alpina, publicada em 1920) e a “*Alpine Architektur*”, 1919, (Arquitectura Alpina).

³² Pode-se visualizar todas as páginas e os 30 desenhos do pequeno livro *Alpine Architektur* na página web: <http://e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2004/82/html/BrunoTaut.html>

elementos, cuja realização seria “extremamente delicada e que exige sacrifícios mas não impossível” declarava ele a propósito das suas criações, para logo objectar com tenacidade: “Sim, de facto é pouco prático e inútil! (...) O que se mantém, é o trabalho infatigável e audacioso ao serviço da beleza, na subordinação que há de mais elevado.”³³



11 Bruno Taut
Alpenausläufer an der Riviera (Castelo Fantástico). 1919.
Caneta e aguarela, il. 10 em *Alpine Architektur*.

Apesar de *Alpine Architektur* propor estruturas arquitectónicas concretas e situações topográficas reais, estas vão evoluindo e atingindo regiões cada vez mais transcendentais e utópicas ao ponto de surgir a “Catedral-estrela” (fig.12), objecto fantástico composto por arcos góticos e abóbadas reflectidos em espelhos, que encarna a ideia romântica de Taut sobre a fusão da arte e da natureza.



12 Bruno Taut
Domstern (Catedral-estrela). 1919.
Caneta e aguarela, il. 26 em *Alpine Architektur*.

³³ Bruno Taut, citado e traduzido em “Bruno Taut (1880-1938)”, *Teoria da Arquitectura do Renascimento aos nossos dias*, Taschen, 2003, p.695.

Estas fantasias representam não só uma nova sociedade mas também uma nova natureza do homem que deveria quebrar todos os entraves de natureza terrestre e assumir uma transcendência cósmica (fig.13).



13 Bruno Taut
Sternsystem (Sistema de estrelas).1919.
Caneta e aguarela, il. 28 em *Alpine Architektur*.

Mais uma vez a tradição destes desenhos já se encontrava na "Arte Nova". Alunos de Otto Wagner (1891-1918) ou Hermann Billing (1867-1946) sonhavam com "formas naturais construídas pelo homem", desenhando templos erigidos sobre abismos de montanhas proibidas, afastados da humanidade e exclusivos de determinados grupos.



14 Herman Billing
"Desenho de Arquitectura". 1903.
Em *Architektur- Zkizzen, Stuttgart ,n.d. (1904)*

Ora é exactamente aqui que reside a grande diferença entre as utopias da "Arte Nova" e dos Expressionistas. O espírito pacifista, anarquista e activista do período da pré-

guerra e pós-guerra introduziu novos sentidos nos repertórios da *Art Nouveau*. As utopias dos expressionistas aspiravam a um compromisso social. Proclamando um socialismo universal acreditavam numa comunidade espiritual do povo sem a qual, segundo Wijdeveld, nenhum princípio estilístico poderia surgir.³⁴

Adolf Behne, ao contrário de Obrist que encarava a arte como domínio exclusivo de uma classe intelectual formada em Belas Artes, considera a arte da sociedade e do povo a única que poderia renovar o mundo. Behne chegou a colocar anúncios nos jornais em busca de talentos anónimos e encorajava a população a participar nos programas da *Arbeitsrat für Kunst*.

Surgem assim, a par deste idealismo socialista apolítico em que os jovens arquitectos se viam como construtores de uma nova sociedade, novas tipologias e até mesmo cidades inteiras e paisagens em desenhos visionários que incluíam os *Volkshäuser* (centros comunitários ou casas do povo) *Kultbauten* (edifícios de culto ou edifícios religiosos) e as *Stadtkronen* (coroa da cidade). Ambos os edifícios deveriam servir como espaço de meditação e “encontro da nação” acarinhando a ideia de uma sociedade de humanidade onde se ergueriam as *Zukunftskathedrale* (Catedrais do futuro). Estas seriam edifícios, segundo Adolf Behne, tais como “*the form assumed by a tremendous emotion that unites the multitude*”.³⁵ Edifícios capaz de unificar, como acontecia nas catedrais góticas, toda a energia criativa da sociedade, arquitectura, pintura e escultura. Estes edifícios regulariam todo o urbanismo da cidade em que era assumida uma hierarquia sobre a *Stadtkrone* (coroa da cidade) bem à maneira de cidade medieval.

Não é por acaso que o Gótico surge como primeiro modelo estilístico destas “catedrais”.³⁶ Bruno Taut escreveu no frontispício da brochura de apresentação do seu pavilhão de vidro (fig.18): “*La cattedrale gotica è il preludio dell'architettura di vetro*”.³⁷ Nele apresentava também uma imagem de Santa Barbara pintada por Jan van Eyck (fig. 15) cuja catedral, com todo o seu virtuosismo e magnificência arquitectónica, legitimava, em seus valores eternos e imutáveis, a nova arquitectura, de vidro, aço e betão, ao mesmo tempo que simbolizava a nova harmonia social assente sobre a “religião do espírito”.

³⁴ PEHNT, Wolfgang, *Expressionist Architecture in Drawings*, Thames and Hudson Ltd, London, 1985, p.10.

³⁵ BEHNE, Adolf, *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig, 1919, p.107.

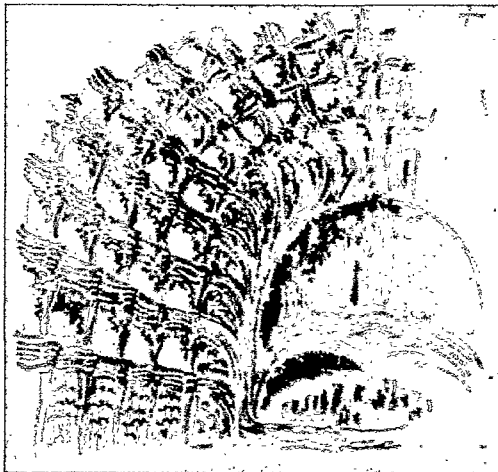
³⁶ O Gótico também inspirou muitos arquitectos da *Art Nouveau*. Veja-se o exemplo de Gaudí (p.) e a sua relação com os surrealistas.

³⁷ Bruno Taut, citado e traduzido em AA.VV., “Bruno Taut, 1880-1938”, Electra Milano, 2001, p. 71.



15 Jan van Eyck
"Santa Barbara" 1437.
Pintura sobre Madeira, 34 x 18,5 cm.
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia.

O Gótico para além de continuar a "responder" às necessidades modernas da arquitectura em termos de forma e estrutura comungava com esta sentimentos de tranquilidade, contemplação e proximidade a Deus. Motivos pelos quais também alguns monumentos da Índia e motivos orientais se tornaram referência entre os expressionistas.

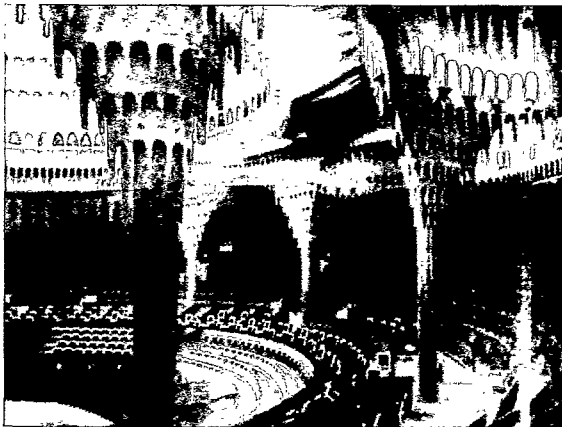


16 Hans Poelzig
Festspielhaus, Dresden, Alemanha.
Perspectiva interior, versão preliminar. 1918.
Lápis de cor e grafite sobre papel vegetal, 37,1 x 41 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Já o Barroco possível modelo no que respeita à "síntese de todas as artes" não era tão fértil espiritualmente. Não obstante alguns arquitectos como Hans Poelzig (1869-1936) encontraram nele uma fonte de inspiração formal. A título de exemplo está o seu desenho para o *Festspielhaus* de Dresden (fig.16), não construído, que propõe um "rendilhado", subtilmente sugerido a grafite e lápis de cor, que desenha formas em

espiral continuas formalizando um grande espaço abobadado, fortemente cenográfico por lembrar vegetação, que remata num caprichoso palco de onde irradiam padrões ornamentais quase barrocos, evocando o ritmo e a música que se destinava a albergar.

Poelzig acabou por concretizar o "Grande Teatro", que anunciavam os seus desenhos, em Berlim. Este projecto acabou por ser uma concretização da *Stradtkrone* tantas vezes perseguida por Bruno Taut: O *Grosses Schauspielhaus* de Berlim (fig.17), construído entre 1918-1919, com sua luminosidade, cintilante dissolução da forma no espaço e seu fantástico interior de estalactites, consolidou a "imagem" quintessencial da "Coroa da cidade" em vidro.



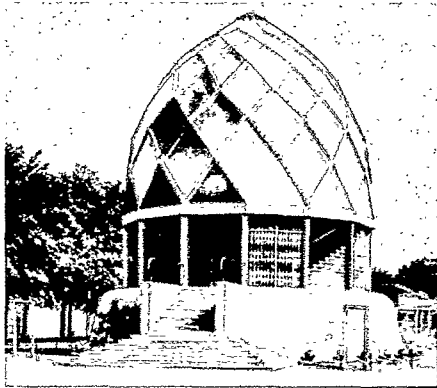
17 Hans Poelzig
Grosses Schauspielhaus, Berlim, Alemanha.
Vista interior da sala de concertos, 1918-19.
(Demolido).

1.1.4 Coroa da cidade

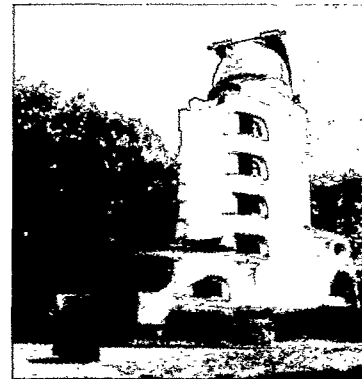
Tanto o "Teatro de Berlim" de Poelzig (fig.17) como o "Pavilhão de Vidro" (fig.18) de Taut para a exposição da Werkbund, 1914, em Colónia em cuja fachada estava inscrito um dos vários aforismas de Scheerbart - "O vidro destrói o ÓDIO"- , como a "Torre Einstein" (fig.19), observatório projectado por Mendelsohn, construído em Potsdam entre 1917 e 1921, como uma versão muito própria e escultórica da *Stadtkrone*, inscrevem-se nas concepções scheerbatianas e são uns dos poucos exemplos da passagem à realidade deste tipo de edifícios.

Com as suas formas plásticas e expressivas, curvas ou planas, mas sempre com o intuito de se combinarem para configurar uma superfície continua, em zigurate, piramidal ou torre, fazendo uso do betão (ou da sua expressão) e do vidro, este projectos podem comparar-se com a ideia de "Coroa da cidade". Ideia reforçada pelo facto de que estavam pensados para actuar como condensadores sociais numa nova

cultura de massas. Neste contexto o Teatro, devido à sua estreita relação com a ideia de *Gesamtkunstwer* (Wagner), torna-se um tipo particularmente importante dentro do género, a título de exemplo veja-se o projecto de Wassili Luckhardt (1889-1972) para um Teatro Popular, 1921, nunca construído. Da mesma forma o cinema, que surgia por esta altura, passou a ser uma tipologia estudada pelos arquitectos expressionistas, especialmente por Hans Scharoun.



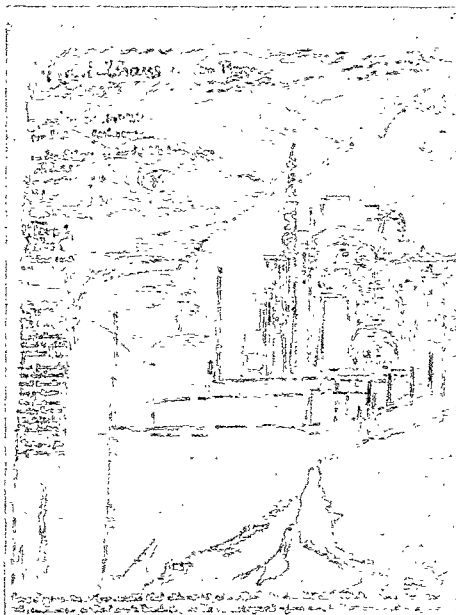
18 Bruno Taut
Pavilhão de Vidro, Exposição da Werkbund
em Colónia, Alemanha, 1914.



19 Erich Mendelsohn
Torre Einstein, Potsdam, Alemanha, 1920-21.
Fotografia, vista exterior.

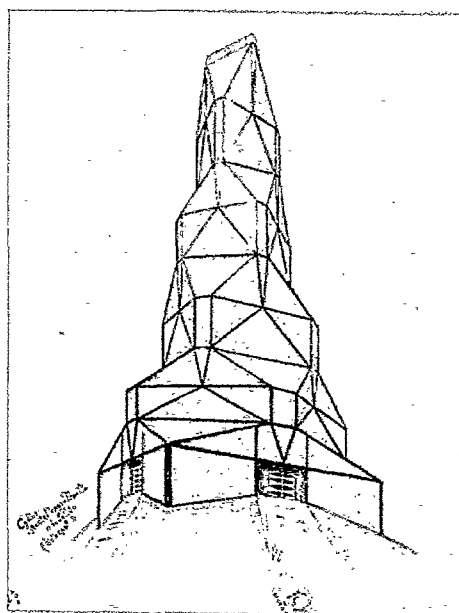
A “Coroa da cidade” nos desenhos dos expressionistas assume-se muito mais livre e imaginativa, leve como se fosse feita inteiramente de cristal, do que, como é óbvio, na formalização real destes poucos projectos construídos.

Estes desenhos, que na sua maioria não tinham o intuito de passar à realidade, formalizavam mais o conceito do que uma possível definição de estrutura para ser construída.



20 Bruno Taut
Kristallhaus (Casa de cristal). 1919.
Caneta e aguarela, il. 3 em *Alpine Architektur*.

A “Casa de cristal” (fig.20) desenhada por Bruno Taut para *Alpine Architektur* assume um modelo de “Coroa de cidade” etéreo e liberto de todas as ligações profanas em si mesmo. O desenho de linhas soltas e espontâneas sugere, com a ajuda de manchas a aguarela muito diluídas em água, uma estrutura leve, fluida quase desmaterializada em sua falta de detalhe e sobreposição de planos. A imagem desta construção em vidro colorido é muito mais a comunicação de um conceito do que a formalização concreta de um edifício. Para ancorar este tipo de propostas Taut acompanha os desenhos de textos que eram, muitas vezes, escolhidos de forma arbitrária e isolados do seu contexto. Os autores mais citados foram Friedrich Hölderlin, Friedrich Engels e Friedrich Nietzsche que, apesar de muito diferentes, teciam críticas ao estado e ao capitalismo.³⁸ Mas, no sentido de “justificar” os seus “desenhos fantásticos”, há que sublinhar a concordância de Bruno Taut face às convicções de Nietzsche: para o filósofo o homem necessitava da arte pelo temor de não conseguir atingir a verdade; “a vida” e “a cultura” só seriam possíveis assentes sobre a base da “Arte” e da “Ilusão”.³⁹



21 Wenzel Hablik
“Edifício Museu” 1920.
Caneta e aguarela, em *Cyklus Architektur*.

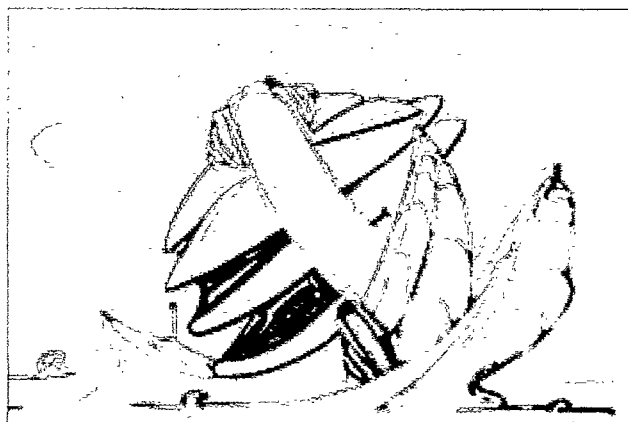
A maior parte dos edifícios propostos pelos arquitectos expressionistas entre 1914 e 1921, aproximaram-se do ideal cristalino de Taut e contribuíram para a formalização de uma imagem *Stadtkrone*.

³⁸ AA.VV., *Teoria da Arquitectura do Renascimento aos nossos dias*, Taschen, 2003, p.694.

³⁹ AA.VV., “Bruno Taut, 1880-1938”, Electra Milano, 2001, p. 74.

As construções facetadas e piramidais de Wenzel Hablik (1881-1934) assemelham-se a cristais biselados e representam muito bem a tendência “cristalino-geométrica” comum a muitos destes arquitectos (fig.21).

No entanto, também surgem propostas de tendência “amorfo-curvilíneas” fortemente representada no trabalho de Hermann Finsterlin, como se pode verificar no seu desenho “Sonho de vidro” (fig.22).



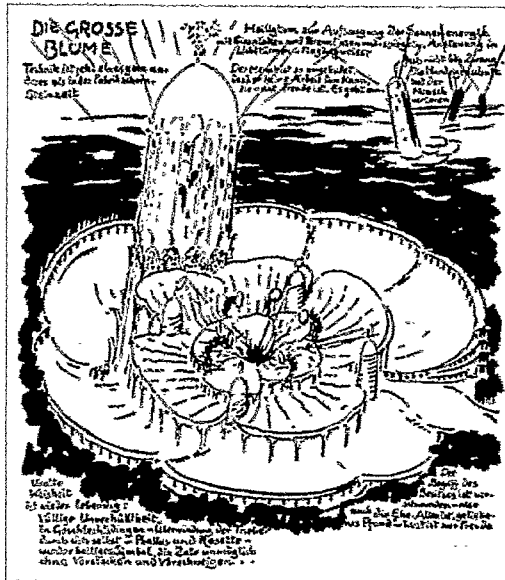
22 Hermann Finsterlin
“Sonho de Vidro” 1919.
Aguarela.
Apresentado na “Exposição dos arquitectos
Desconhecidos”, 1919.

Este desenho e outros do mesmo tipo foram apresentados na “Exposição dos arquitectos desconhecidos” e, apesar de terem sido bem recebidos por Gropius e Behne, B. Taut mostrou-se menos entusiasta; criticando-os pelo seu exagerado formalismo. Provavelmente o que lhe terá desgostado terão sido as referências claramente sexuais das propostas de Finsterlin, visto que ele próprio (Taut), nomeadamente no seu projecto *Der Weg zur Alpinen Architektur*⁴⁰ (O caminho que leva à arquitectura Alpina), concebido em 1918, um ano antes de *Alpine Architektur* (Arquitectura Alpina), e publicado em 1920, terá também recorrido, em muitos dos seus trinta magníficos desenhos, a imagens visionárias e fantásticas, feéricas e muitas vezes com aparência biomórfica, onde as influências *Art Nouveau* são bastante evidentes (fig. 23).

Acerca deste projecto Taut precisa na página de rosto: “Apenas uma utopia e um pequeno divertimento”, concluindo mais adiante que: “A Arte já não é uma coisa à parte - toda a humanidade está impregnada dela.”⁴¹

⁴⁰ O nome completo deste projecto é: *Auflösung der Städte oder: Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur* (Abolição das cidades ou: a Terra um Bom Alojamento ou Ainda: O Caminho que Leva à Arquitectura Alpina).

⁴¹ AA.VV., *Teoria da Arquitectura do Renascimento aos nossos dias*, Taschen, 2003, p.694.



23 Bruno Taut
 Auflösung der Städte (Abolição das cidades), 1918.
 Der Weg zur Alpinen Architektur, il. 14.

Estes dois tipos, “cristalino-geométrico” e “amorfo-curvilíneo” caracterizam as duas grandes tendências formais dos desenhos expressionistas para a “Coroa da cidade” em vidro.

A “Coroa da Cidade” enquanto “Casa de vidro” evidencia este material (vidro) como o preferido dos expressionistas por simbolizar uma continuidade histórica, associando o mundo altamente tecnológico do futuro à perfeição do mundo antigo. A título de exemplo está a relação que estabelece Bruno Taut entre a futura arquitectura de vidro e a antiga arquitectura da “Nova Jerusalem” descrita como uma *“città di oro zechino, símile a vetro cristallino, le cui mura erano adornate di pietre preziose quali diaspri, zaffiri, calcedonie e ancora smeraldi, sadonici, topazi e amestiste”*⁴² na obra de San Giovanni.⁴³

Esta grande devoção ao cristal muito se deve a Scheerbarth que, a par de Nietzsche, foi considerado um dos maiores profetas do expressionismo, “o grande e único poeta da arquitectura”, autor de várias novelas ficcionais relacionadas com os benefícios da utilização do vidro. Na sua obra *Glasarchitektur* (Arquitectura Cristalina), 1914, descreve o vidro como um material revolucionário no sentido em que, quando aplicado à habitação e à cidade transformaria as relações humanas e a face do mundo. A sua

⁴² AA.VV., “Bruno Taut, 1880-1938”, Electra Milano, 2001, p. 72.

⁴³ San Giovanni ou Joaquim de Fiore (1132-1202) foi um abade cisterciense, filósofo e místico, defensor do milenarismo e do advento da idade do Espírito Santo. A sua obra mais importante foi : *Liber concordiae Novi ac Testamenti, Expositio in Apocalipsim e Psalterium Decem Chordarum*, uma interpretação da visão profética das sagradas escrituras baseada no texto do Apocalipse.

utopia é detentora de um carácter eminentemente solar, “A luz quer o cristal” - os espaços de luz criados pelas superfícies envidraçadas seriam locais de luminosidade e não de sombras, plenos de espiritualidade. Desta forma sugeria uma arquitectura de cristal onde a relação interior/exterior se tornaria prioritária.

“A afirmação de que a arquitectura de vidro fará surgir uma nova cultura não é o capricho louco de um poeta. É um facto. As novas organizações de bem-estar social, os hospitais, as invenções ou inovações e aperfeiçoamentos técnicos não darão origem a uma nova cultura, mas a arquitectura de vidro cumprirá esse papel.

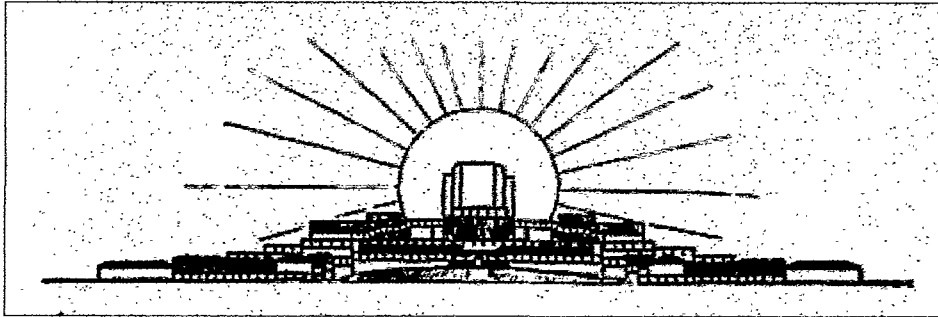
(...) Portanto, o europeu está certo quando teme que a arquitectura de vidro possa tornar-se incómoda. Ela o será, sem dúvida. E esta não constitui sua menor vantagem, pois, em primeiro lugar, é preciso arrancar os europeus de seu comodismo.” – Adolf Behne (1918).⁴⁴

A ideia da *Stradtkrone* como edifício religioso ou melhor espiritual tornou-se o elemento urbano fundamental para a reestruturação da sociedade e nem mesmo a geração mais velha ficou imune a esta tendência. Na Holanda neutral, em tempos de guerra, Berlage desenhou o “Panteão da Humanidade”. Situado numa alta colina era rodeado de oito grandes avenidas que guiavam o povo a esta “unity of manKind”.

Mas foi Bruno Taut quem melhor articulou o conceito entre *Stradtkrone* e urbanismo. Na sua grande primeira obra escrita e desenhada *Die Stadtkrone* (A Coroa da cidade), 1916-17, publicada em 1920, Taut explora sobretudo a ideia de cidade-jardim, com tudo o que ela implica de reforma social. Esta proposta apresenta parentescos com os projectos dos socialistas utópicos, como um Charles Fourier (1772-1837), associando conceitos arquitectónicos a um milenarismo a-religioso. Imaginava uma cidade-jardim de estrutura circular com raio de 7 quilómetros, prevista para 3 milhões de habitantes. No centro elevava-se a “Coroa da cidade” constituída por um centro comunitário e um centro cultural sobre os quais se ergueria uma “Casa de Cristal” silenciosa e sem

⁴⁴ FRAMPTON, Kennet, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.140. Nota: quando escreve “capricho louco de um poeta” Behne remete-nos ao texto aforístico da *Glasarchitektur*, 1914, do poeta Paul Scheerbar: “Para levar nossa cultura a um nível mais alto somos forçados, gostemos ou não, a mudar nossa arquitectura. E isso só será possível se livrarmos as dependências em que vivemos de seu carácter fechado. Isso só será possível pela introdução de uma arquitectura de vidro que deixe entrar a luz do sol, da lua e das estrelas, não só por algumas janelas, mas pelo maior numero possível de paredes, que devem ser inteiramente de vidro - de vidro colorido.” São estes textos da *Glasarchitektur* que estarão na génese do “Pavilhão de Vidro” de Bruno Taut que tem a forma de um tambor poligonal com paredes de tijolo de vidro e uma cúpula de vidro facetado (fig. 18).

qualquer uso que dominaria como nas cidades medievais toda a paisagem urbana, (fig.23).



24 Bruno Taut
Stadtkrone (Coroa da Cidade), 1919.
Desenho a caneta, (1916-17). il. 42 em *Die Stadtkrone*.

Se a *Die Stadtkrone* era um projecto ainda, se bem que utópico, bastante realista, *Der Weg zur Alpenen Architektur* (O caminho que leva à arquitectura Alpina), 1918, avança na direcção de um utopismo fantástico, em que a grande cidade se dissolve em pequenas comunidades humanas (ver p. , fig.) nas quais a *Stadtkrone* rejeita as considerações funcionalistas e a sua formalização se mistura com visões e técnicas futuristas de reminiscência Art Nouveau (ver p.).⁴⁵



25 Bruno Taut
Das Baugebiet (Vista urbana). 1919.
Caneta e aguarela, il.17,
em *Alpine Architektur*.

Na sequência deste trabalho surge em 1919, a *Alpine Architektur* (Arquitectura Alpina), que como já verificamos representa o culminar dos projectos fantásticos de Taut. Aqui a *Stadtkrone*, quase sempre apresentada como uma “Casa de Cristal” de

⁴⁵ AA.VV., *Teoria da Arquitectura do Renascimento aos nossos dias*, Taschen, 2003, p.694.

variadíssimas formas (fig. 11, 12, 13, 20), torna-se mais fundamental na representação de um conceito - "Santuário para absorção de energias", "Castelo fantástico", "Catedral da Humanidade", que domina no topo de um monte, bem à maneira medieval, toda a paisagem - do que, na definição concreta de uma cidade (fig. 25). Esta acaba por ser dissolvida na natureza: cobrindo os Alpes até ao Mediterrâneo com estruturas cristalinas.

Também alguns pintores, ao afastarem quase completamente os elementos figurativos das suas composições, elegeram a cidade e a sua arquitectura como tema dominante: A "Catedral" entendida como uma *Stradtkrone*, tornando-a tema central dos seus trabalhos.

Lyonel Feininger, (1871-1965), independente no plano artístico do Expressionismo Alemão, sublinha a "torre" como o símbolo da esperança num mundo mais pacífico, referindo-se expressamente à ideia da *Stradtkrone* como "Catedral da humanidade". A evidenciá-lo estão as suas pinturas urbanas, sobretudo dos anos da guerra e do pós-guerra, provavelmente inspiradas na arquitectura das aldeias de Turíngia, em cujo centro surge uma torre de igreja bem alta (fig.26). O interesse neste tema é ainda mais evidente na xilogravura "Catedral do Socialismo" (fig. 27) executada para o manifesto da fundação da Bauhaus que por esta altura, guiada por ideias expressionistas, não era ainda um ensino construtivo-racionalista.



26 Lyonel Feininger
Marktkirche in Halle, (Igreja em Halle), 1929.
Óleo sobre tela, 100 x 82 cm.
Kunsthalle Mannheim, Mannheim.



27 Lyonel Feininger
Kathedrale des Sozialismus,
(A Catedral do socialismo), 1919.
Xilogravura, 30,5 x 18,9 cm.
Xilogravura para programa da Bauhaus.

Ludwig Meidner, (1884-1966), destaca-se pelas suas paisagens citadinas, como nenhum outro pintor expressionista. “Meidner consegue condensar o motivo arquitectónico numa expressão visionária de êxtase.”⁴⁶

Os seus quadros revelam influências dos meios formais da pintura futurista a que teve acesso na exposição de quadros futuristas em 1912 na Galeria “Sturm” em Berlim. (comparar a fig. 28 com a fig.55 de Boccioni)

“Temos de começar a pintar finalmente a nossa pátria, a grande cidade que tanto amamos. As nossas mãos trémulas deveriam garatujar em incontáveis telas do tamanho de frescos, tudo é maravilhoso e estranho, monstruoso e dramático nas avenidas, nas estações ferroviárias, nas fábricas, e nas torres”, escreveu Meidner em 1914, no princípio das suas *Anleitung zum Malen von Grossstadtbildern* (Instruções para pintar quadros da grande cidade).⁴⁷ No entanto, os seus quadros não possuem as características descritas nas suas instruções, e o tema acaba por não a cidade, mas o que acontece à cidade por influências exteriores. Por isso as suas paisagens são quase sempre “apocalípticas” e premonitoras decorrentes do estado de espírito do artista confrontado com a situação política em vésperas da Primeira Guerra Mundial (fig.23).



28 Ludwig Meidner
Apokalyptische Stadt
(Cidade Apocalíptica), 1913.
Óleo sobre tela, 79 x 119 cm.
Westfälisches Landsmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte, Monastério.

Em 1918 Meidner que para além de pintar escrevia poesia e prosa expressionistas, empenhou-se activamente no *Arbeitsrat für Kunst* cujas acções durariam pouco mais de um ano, acabando por ser rejeitadas pelo Estado.

⁴⁶ ELGER, Dietmar, *Expressionismo*, Taschen, Köln, 2003, p. 227.

⁴⁷ Idem.

1.1.5 Cadeia de Vidro

Por volta de 1919, com a supressão da Revolta “Espartacista”, a actividade do *Arbeitsrat für Kunst*, deixou de ser permitida e iniciou-se assim a *Gläserne Kette*, (Cadeia de Vidro), correspondência utópica proposta por Bruno Taut. O objectivo era continuar a compartilhar ideias e atitudes representadas pelo círculo do *Arbeitsrat für Kunst*, (fig.29) e trocar cartas cujo tema seria a “Arquitectura de fantasia e do futuro” (fig. 30 e 31).



29 Hermann Finsterlin
*Jakob, die Kuhfladen, die Kinder und die Land
Wirtschaft, - Vision der Gläserne Kette, 1919.*
(Bosta, os Meninos e a Agricultura – Visão da
Cadeia de vidro).
Aguarela.

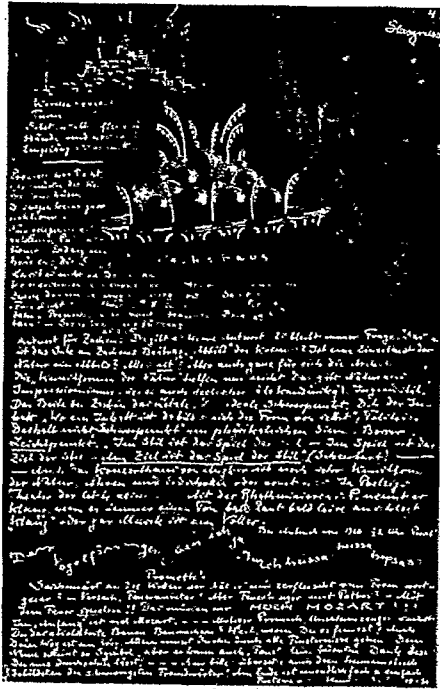
“Deixem-nos ser conscientemente arquitectos imaginativos!” Apelava Bruno Taut aos seus companheiros. Dos catorze envolvidos destacam-se pelas suas alcunhas B. Taut (*Glas*), Gropius (*Mass*), Finsterlin (*Prometh*), Kraysl (*Anfang*) mas também o irmão de B.Taut, Max Taut, Hans Scharoun, Wenzel Hablik e os irmãos Hans e Wassili Luckardt por sua constante correspondência.

O nome do grupo, mais uma vez, evidenciava o fascínio pelo vidro: o cristal era o símbolo perfeito da renovação, porque representava uma estrutura inorgânica, primária, inalterável, irreduzível e extremamente ligada à arquitectura do cosmo. Como sugeriu B.Taut numa das suas primeiras cartas (fig.29): «*Nuova architettura*: flutuante, “inutilizabili”. Modelli: le stelle e una fantasia assoluta. Cose puramente festose. Rimare incantati dal loro essere “puré”»⁴⁸

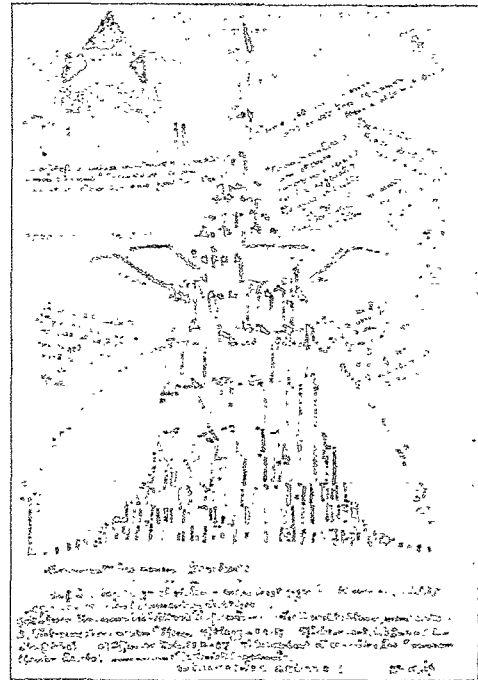
As inúmeras visões pintadas, escritas e desenhadas circulavam somente entre o grupo, que cultivou o carácter secreto tornando-se numa espécie de círculo

⁴⁸ Bruno Taut, excerto de carta à Gläserne Kette, traduzida em AA.VV., “Bruno Taut, 1880-1938”, Electra Milano, 2001, p. 80.

massónico. No entanto algum desse material serviu à revista *Frühlicht* (Correspondência utópica) também fundada no mesmo ano por B. Taut.



30 Bruno Taut
Carta à Gläserne Kette, 27 de Dezembro, 1919.



31 Bruno Taut
Carta à Gläserne Kette, 23 de Dezembro, 1919.

Especialmente B. Taut e Hans Scharoun enfatizaram a importância do inconsciente no acto criativo o que voltou a ser fortemente contestado em 1920 por Hans Luckhardt que considerava a produção pré fabricada e racional necessária à arquitectura e incompatível com a forma inconsciente e livre.⁴⁹ Nesse mesmo ano escreveu: “Oposta a esse empenho profundamente espiritual está a tendência que se volta para os processos automáticos (...) Além do mais, não há como provar que ela seja hostil à arte.”⁵⁰

Quebrava-se a solidariedade da “Cadeia de Cristal” e o impacto da *Frühlicht* em menos de um ano.

⁴⁹ Esta polémica remonta a 1914 aquando da exposição da *Werkbund* em Colónia onde se manifestou uma cisão ideológica entre a aceitação colectiva da *Typisierung* (Forma normativa) e o *Kunstwollen* (Desejo de forma), expressivo e individual, que iria afectar mais do que uma geração de designers da *Werkbund*; o *Festhalle* neoclássico de Behrens contrastava com o teatro orgânico de Van de Velde assim como a fábrica modelo de Gropius e Meyer contrastava com o fantasmagórico pavilhão de Bruno Taut para a Indústria de Vidro.

⁵⁰ Hans Luckhardt citado e traduzido em: FRAMPTON, Kennet, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.142.

De seguida, cerca de 1921, começaram a surgir possibilidades de realização para a maioria dos arquitectos expressionistas e, com elas, o conseqüente afastamento de uma linguagem emotiva e exuberante, da qual ficaram alguns elementos facilmente adaptáveis: o uso da cor, arcos pontiagudos, janelas triangulares, portais parabólicos, formas biseladas, etc., como se pode verificar em alguns trabalhos posteriores de Bruno Taut, dos quais o bairro *Hufeisensiedlung* em Berlim-Britz, 1925-1931, é um bom exemplo (fig. 31). Estes projectos não representaram para B. Taut um aburguesamento ou uma traição aos seus ideais de juventude mas sim uma tentativa de os adaptar a novas condições.



32 Bruno Taut e Martin Wagner
Hufeisensiedlung, (Urbanização Ferradura) 1925-1931.

A exuberância expressionista e a imaginação desabrida não puderam resistir à ofensiva de um novo racionalismo, que queria reconstruir as cidades do pós-guerra, e muito menos à atracção de trabalhos concretos e encomendas.

No entanto, a arquitectura expressionista, se a entendermos mais pelo que não é (racionalismo, funcionalismo, etc.) do que pelo que é, fica como uma tendência permanente e recorrente na arquitectura moderna.⁵¹

⁵¹ COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna una historia desapasionada*, GG, 2005, p. 89.

1.2 Arquitectura e Desenho

A arquitectura é uma “arte” que não pode, à semelhança da pintura, escultura, música, etc., ser desenvolvida isoladamente. Dependem dela arquitectos, clientes, construtores, engenheiros, economistas, etc. E apesar do arquitecto poder ter uma visão muito poética e pessoal de um trabalho, dificilmente, e inclusive se reunirem as melhores circunstâncias, as outras pessoas envolvidas a compartilharão e muito menos em períodos de guerra como os anos da Primeira e pós Grande Guerra Mundial em que o contexto expressionista apela mais que nunca à emoção e imaginação criativa num contexto desolador. A sociedade deparava-se com carências extremas, com a necessidade de construção e com a enorme dificuldade em dar resposta a todas estas exigências. A falta de materiais abalou o mundo da construção que, deixando de ser lucrativo para os investidores privados, passou a ser desenvolvido pelo governo sem dinheiro e que, no caso da Alemanha, como já foi explanado, não promoveu nem apoiou a construção de projectos dos arquitectos expressionistas que por isso se dedicaram ao desenho.

Um dos poucos exemplos onde os sonhos destes arquitectos encontraram apoio público foi em Amesterdão. A título de exemplo estão os parques habitacionais integrados no plano de Hendrik Petrus Berlage⁵², em Amesterdão Sul, tais como o *Eigen Haard* (1913-1919) de Michel de Klerk,⁵³(fig.32), e *De Dageraad* (1918-23) de Piet Kramer⁵⁴ ambos da Escola de Amesterdão e pertencentes ao círculo da revista *Wendingen* (Mudanças de Direcção) dirigida por Wijdeveld que representava a ala orgânica radical do expressionismo Holandês e que mantinha o contacto com o expressionismo alemão. A revista dedicou várias exposições a Finsterlin e Erich Mendelsohn; divulgou e criticou o *Architekturprogram*, a *Die Stadkrone* e a *Frühlicht* de Bruno Taut e recebeu uma proposta de Behne, (que visitou Wijdeveld em 1920), no sentido de expor os projectos dos arquitectos do seu grupo na Alemanha, no *Arbeitsrat für Kunst*.

É interessante verificar que neste intercâmbio cultural alguns arquitectos alemães se interessaram pela proposta *De Stijl* que surgiu por esta altura na Holanda. Encarada

⁵² Hendrik Petrus Berlage (1859-1934), considerado o decano da nova arquitectura Holandesa bem como do próprio movimento moderno.

⁵³ Michel de Klerk (1884-1923), o arquitecto mais talentoso e fundador da *Amsterdamse School* (Escola de Amesterdão), movimento expressionista inspirado pelo socialismo Holandês.

⁵⁴ Pieter Kramer (1881-1961), arquitecto da Escola de Amesterdão, trabalhou muitas vezes em conjunto com Michel de Klerk.

como o antípoda da (escassa) arquitectura expressionista que se construía na Alemanha viam na síntese destes dois pólos tão extremos um futuro prometedor como se depreende das palavras de Otto Bartning: "(...) *and two poles would exert a mutual attraction that could only lead to a great reconciliation*"⁵⁵, comparando a simplicidade à complexidade, a claridade cubista à força dinâmica, o pensamento racional à intuição. Enquanto que na Alemanha as formas ousadas do expressionismo só se manifestaram sem compromisso nalgumas construções dispersas – como no *Grosses Schauspielhaus* de Poelzig, nos primeiros trabalhos de Mendelsohn (ver p.) e, para acrescentar, em mais alguns projectos de Rudolf Steiner, Bernard Hoetger ou Fritz Höger, os edifícios da Escola de Amesterdão são tão numerosos que não se podem desta forma resumir.

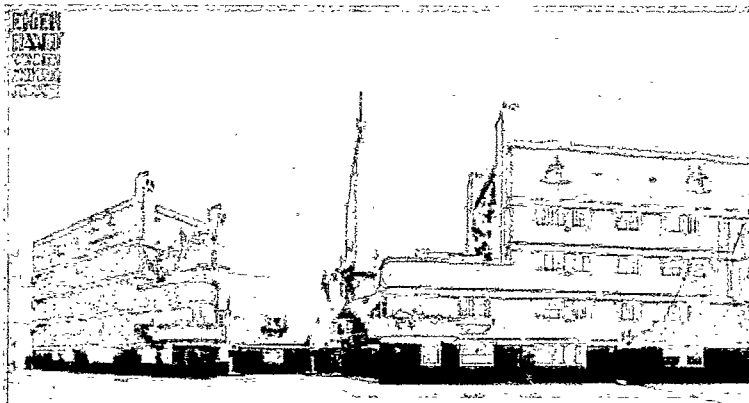
A forte construção e implementação (cerca de duas décadas) do expressionismo arquitectónico na Holanda deve-se sobretudo a questões organizacionais. A Associação dos Arquitectos passou a ser dirigida pelos Progressistas e o Departamento Governamental do Trabalho, encabeçado por filiados na Escola de Amesterdão, adjudicava os projectos "institucionais" aos membros da Escola. Também os Comités de Embelezamento da cidade, responsáveis por aprovar as fachadas de cada edifício, eram controlados por membros da *Wendingen*. Desta forma criou-se uma espécie de "lobby" na construção da cidade: mesmo que o investidor fosse privado, se quisesse assegurar a aprovação do seu projecto, contratava um arquitecto da *Wendingen* (ou seja, da Escola de Amesterdão – expressionismo Holandês).



32 Michel de Klerk
Eigen Haard, (1913-1919).
Amesterdão.

⁵⁵ PEHNT, Wolfgang, *Expressionist Architecture in Drawings*, Thames and Hudson Ltd, London, 1985, p.12.

Os exóticos trabalhos em tijolo vermelho (fig.32), com predilecção por uma ornamentação angulosa nos entablamentos, contrafortes e pilastras da Escola de Amesterdão, bastante diferentes das imagens *Stradtkrone* em cristal, eram bastante apreciados pela sociedade. Não obstante também foram alvo de fortes críticas principalmente no que diz respeito ao custo da construção. Esta situação foi-se agravando no período do pós-guerra. Paralelamente o investimento privado foi-se tornando mais poderoso e, ao contrário do Estado, não se dispôs a financiar a exuberância do expressionismo. Terminando assim, por volta de 1923, a época de ouro na Holanda, ano que também ficou marcado pela morte de Michel de Klerk, o grande mágico da escola de Amesterdão.



33 Michel de Klerk
Eigen Haard. Projecto.
Desenho sobre papel.
Perspectiva.
(Comparar com a
fotografia, fig. 32).

Olhando os trabalhos Holandeses conclui-se que, quanto mais próximos estão os arquitectos de uma eventual adjudicação, menos subjectivos se tornam os seus métodos. Por isso entre os arquitectos de Amesterdão existem muito poucos desenhos que transmitem a fúria livre do subconsciente, pois adaptaram as suas fantasias à realidade construtiva (fig. 33) enquanto que os alemães, na mesma época, utilizaram sobretudo o desenho como um fim em si mesmo.

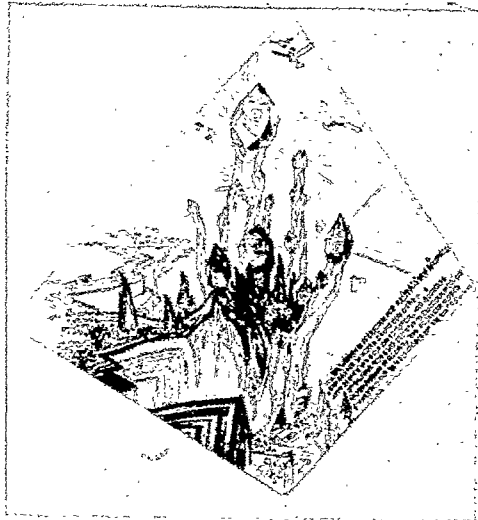
O desenho tornava-se a própria realidade. "O desenho de arquitectura faz do acto de desenhar um substituto para a condição real de uma forma arquitectónica proposta".⁵⁶ Desenhavam catedrais de cristal, pontes que ligavam os picos Alpinos, etc. como verdadeiros "*leaders and masters of the visual artists*"⁵⁷ e "*farsighted shapers of human destiny*".⁵⁸

⁵⁶ DREXLER, "Engineer's Architecture: Truth and its Consequences" em Drexler, ed., *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, catálogo da exposição com ensaios de Richard Chafee, Drexler, Neil Levine e David Van Zanten, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1977, p. 24.

⁵⁷ "Deutch Architekten", em: *Das Bauwelt*, vol. 10/23, 1919, p.5

⁵⁸ PEHNT, Wolfgang, *Expressionist Architecture in Drawings*, Thames and Hudson Ltd, London, 1985, p.6

Se a arquitectura expressionista existe mais em papel do que na realidade tridimensional é porque o desenho oferece menos resistência às formas visionárias e altamente imaginativas (fig. 34).



34 Wenzel August Hablik
Da Wohnten Menschen auf Kristall'nen Bäumen,
em *Cyklus Architectur*, il.17. (1925)

Eles próprios, os arquitectos, reclamavam a arquitectura como a mãe de todas as artes apropriando-se das ferramentas das Belas Artes. Alguns dos seus mais influentes críticos chegaram mesmo a aconselhar os arquitectos a limitarem a sua arquitectura ao desenho e esquisso, formas mais genuínas de reflectir o seu pensamento. Defendendo a relação única entre arquitectura e desenho, tal como Vasari, séculos atrás, já havia definido: “A não ser pelas cores”, o desenho prévio “é a própria obra”.⁵⁹ Aproximando assim a “arte de construir” às outras artes restabelecendo uma relação há muito destruída pelo pensamento utilitarista.

“Se a arquitectura dos nossos dias está completamente afastada do esforço extremamente vital da escultura e pintura”, escreveu Paul Westhein em 1919, “(...) a razão poderá ser a perda do contacto, devido a uma intensa actividade construtiva, com estes valores básicos”.⁶⁰ Assim, temporariamente era recomendado o contacto com estes valores como uma espécie de ritual que transportaria os arquitectos a um tipo de entendimento a que já tinham chegado os pintores e escultores das várias fracções expressionistas.

⁵⁹ Giovanni Baptista Armenini, *Dé veri precetti della pittura*, Turim, 1586. Tradução inglesa *On the True Precepts of the Art of Painting*, tradução e edição de Edward J. Olszewsky, Nova Iorque, Burt Franklin and Co., 1977, p.171

⁶⁰ Westhein, Paul, “Architekteur”, em: *Das Kunstblatt*, vol.3/4, Abril 1919, p.98. (Tradução livre, Ben Busche).

Surgiram então no domínio da cultura arquitectónica expressões como: “emanação de indómita personalidade”, “radiação do espírito”, “audácia criativa”, “experiência imaginativa”, “extravasar da sensibilidade”, etc.

Com esta exacerbada valorização da criatividade, o desenho de arquitectura tornou-se duplamente significativo, ao mesmo tempo que penetrava no processo criativo, comunicando-o, permitia ao artista aceder a “fontes” que de outra forma permaneceriam ocultas.

No expressionismo valorizava-se a espontaneidade e intuição em detrimento dos compromissos com a realidade. O desenho fixava estas bases assim como se projectava no futuro. “*An architectural sketch continually restimulates the imagination, making it help work, help build, help will*”, explicou Adolf Behne na brochura de uma exposição em Berlim. Em continuação declarou que “*architecture designs appeal to the will and thus fulfil a mission*”⁶¹

O carácter inacabado do desenho era considerado uma garantia de abertura ao futuro. Uma “qualidade utópica” independente da possível utopia representada. Neste sentido também há que evidenciar que esta utopia pode constituir uma fuga à realidade acrescida de que “(...)desenhar, como construir maquetas, pode tornar-se um fim em si e servir para distrair a atenção dos problemas reais. Mas no seu melhor é um instrumento do pensamento ao mesmo tempo preciso e lato; e pode encorajar percepções infinitivamente subtis da forma construída.”⁶²

No seu melhor os desenhos dos expressionistas e suas formas fluidas contribuíram para repensar as fronteiras do racionalismo funcionalista marcando Behrens, Gropius e Mies van der Rohe mas sobretudo Mendelsohn que de todos foi o que melhor explorou a dicotomia entre o racionalismo funcionalista e o expressionismo.

Nos primeiros anos após a primeira Guerra Mundial surgiram inúmeras exposições de desenhos de arquitectura, para os quais surgiram novos públicos e compradores assumindo novos riscos e responsabilidades face aos normais coleccionadores de arte. O novo público tornava-se assim, desde o início, participante no novo trabalho da “arte da construir”.

⁶¹ Adolf Behne, traduzido e citado, em PEHNT, Wolfgang, *Expressionist Architecture in Drawings*, Thames and Hudson Ltd, London, 1985, p.6

⁶² Drexler, “The Architecture of the Ecole des Beaux- Arts”, ms, ficheiros da exposição *The Architecture of the Ecole des Beaux- Arts*, 29 de Outubro de 1975- 4 de Janeiro de 1976, Department of Architecture and Design, The Museum of Modern Art.

Os desenhos deste período foram interpretados como verdadeiras obras de arte e os arquitectos que os desenhavam verdadeiros artistas. A partir de então os desenhos de arquitectura anteriormente vistos como material de apoio e documentação passaram a ser objectos primeiros e “obra de arte original”.⁶³

As arquitecturas destes “expressionistas” expressam sobretudo emoções o que no campo da arquitectura é bastante mais complicado de transmitir do que nos outros campos da arte. Na procura de formas arquitectónicas pessoais e emocionais produziram desenhos de uma qualidade dinâmica que reflectia ou comentava a função do edifício e revelava o sentido interior através da estrutura do próprio desenho.

Os Arquitectos Expressionistas nunca se sentiram completamente à vontade na realidade tridimensional. Mas sentados à mesa de desenho, estes arquitectos com uma forte mensagem tornavam-se completamente livres. Podiam planear qualquer tipo de estruturas. Desenhavam arquitecturas de um “material” infinitivamente maleável permitindo mágicas metamorfoses relacionando intimamente e reciprocamente o interior e exterior. São aliás estas as duas principais características da aproximação do expressionismo à arquitectura.⁶⁴

Um material moldável e a relação de interdependência interior/ exterior resulta na dissolução das sólidas paredes da arquitectura tradicional preconizando o primeiro critério da arquitectura moderna. No entanto o resultado é bem diferente em vez de espaços claramente estruturados e definidos em planos e volumes platónicos as propostas expressionistas propõem um todo continuo de espaços e sólidos plasticamente modelados.⁶⁵

Nos desenhos expressionistas o exterior/interior assim como as formas orgânicas naturais e as resultantes da intervenção humana são, muitas vezes, impossíveis de distinguir, deixando em aberto inúmeras interpretações. Os desenhos expressionistas são portanto sugestões.

De seguida analisaremos alguns destes desenhos e arquitectos que consideramos representativos no variadíssimo contexto expressionista.

⁶³ Termo empregue por Matilda Mcquaid no texto do catálogo da exposição de desenhos de arquitectura do museu de Nova Iorque em Serralves.

⁶⁴ PEHNT, Wolfgang, *Expressionist Architecture in Drawings*, Thames and Hudson Ltd, London, 1985, p.7.

⁶⁵ Idem, p.6

1.2.1 Desenhos de arquitectura expressionista

Hans Poelzig (1869-1936), ver fig. 16.

Nos desenhos de Poelzig a “matéria” parece configurar-se tanto de forma orgânica como construída propondo uma caverna ou uma torre.

Nos seus interiores como acontece neste desenho, (fig.35), sequências ornamentais, numa espécie de arabescos barrocos e espirais góticas, marcam um ritmo sobre uma superfície esboçada em carvão ou aguada construindo uma teia de elementos isolados que se configuram em série.



35 Hans Poelzig
Projecto para o Festspielhaus de Salzburgo, Alemanha.
Perspectiva interior, 1920.
Desenho a carvão.

Poelzig foi o único arquitecto expressionista que acabou por ver concretizados os seus desenhos e modelos no cinema.⁶⁶ Desenhou todos os cenários para a segunda versão de *Der Golem* (1920), filme dirigido por Paul Wegener e Carl Boese.

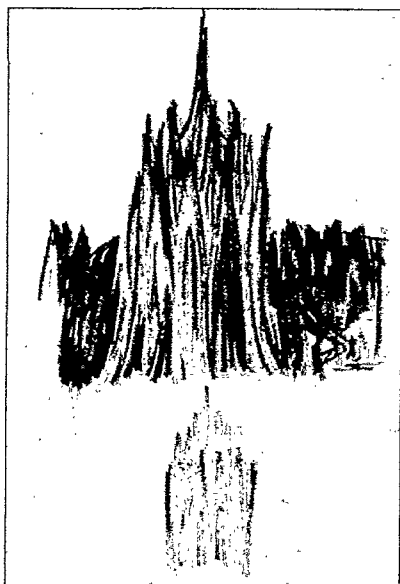
Toda a cidade de gesso e madeira foi construída baseada nos desenhos de Poelzig, e pode ser considerada, com as suas ruas tortuosas, casas inclinadas de telhados angulosos, escadas de caracol, caminhos subterrâneas, etc, uma das realizações arquitectónicas mais coerentes e simbólicas do expressionismo.

Muitos dos desenhos são esboços rápidos a grafite (fig.36), sugestivos, sem grande detalhe, (a linha quase que se transforma em mancha), e que atestam a violência e rapidez com que estas imagens devem ter surgido na mente de Poelzig.

Todos os desenhos para os cartazes e painéis propagandísticos do filme também terão sido desenhados por ele (fig. 37).

⁶⁶ Exceptuando Fritz Lang, (que estudou arquitectura, nunca se dedicando à profissão), realizador de vários filmes, entre os quais *Metropolis* que se pode considerar expressionista, os arquitectos que se interessaram pelo cinema não passaram à realização:

Herman Finsterlin esboçou uns croquis para um filme da Universum – Film Ag, e Bruno Taut elaborou um projecto cinematográfico titulado *Die Galoschen des Glücks*, em que um casal se depararia com imensas arquitectura utópico- fantásticas.



36 Hans Poelzig
Esquisso para *Der Golem* (1920)
Desenho a grafite.



37 Hans Poelzig
Cartaz do filme *Der Golem* (1920).

Os seus trabalhos anteciparam em linguagem formal os trabalhos de Taut e Mendelsohn.

Em 1919, como presidente da *Werkbund*, retomou a controvérsia da instituição, afirmando o princípio do *Kunstwollen*, (vontade artística) em detrimento do *typisierung* (normativa), afiliando-se em 1920 afiliou-se aos artistas da Cadeia de Cristal.

Por volta de 1925 o seu trabalho retomou uma linha cripto-clássica.

Poelzig, apesar de desenhar tudo o que lhe chamava à atenção, considerava que “o esquizzo, como um fim em si, deu início à ruína da arquitectura”.⁶⁷

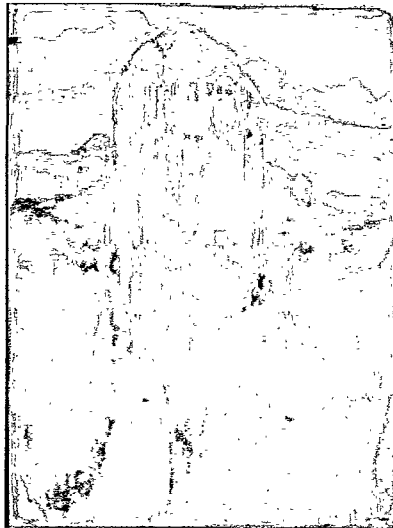
Wenzel August Hablik (1881-1934), ver fig. 21 e 34.

Também nos primeiros desenhos de Hablik, as formas parecem surgir como se a imaginação humana fosse uma força da natureza, propondo espaços que evocam um mundo primordial (fig. 38).

Estudou na escola de Viena de *Arts and Crafts*, cujas influências manteve presente durante todo o seu percurso, fascinado por arquitecturas “montanhosas” e cristalinas é uma evidência da relação entre as gerações “Arte Nova”, *Arbeitsrat* e o grupo à volta de Bruno Taut.

⁶⁷ Bevin Cline, “Hans Poelzig” em AA.VV., *Visões e Utopias, Desenhos de Arquitectura do Museu de Arte Moderna*, Nova Iorque, Separata, traduzido por Graça Margarida, Fundação Serralves, 2003, p. 35.

Hablik foi pintor, designer, desenhador, etc. Destacando-se em várias áreas, são de evidenciar as inúmeros quadros que deixou sobre o tema das cúpulas autoportantes, como uma interpretação muito própria da “cora da cidade” (fig.39). Muitas destas pinturas foram mostradas no círculo da *Gläserne Kette*.



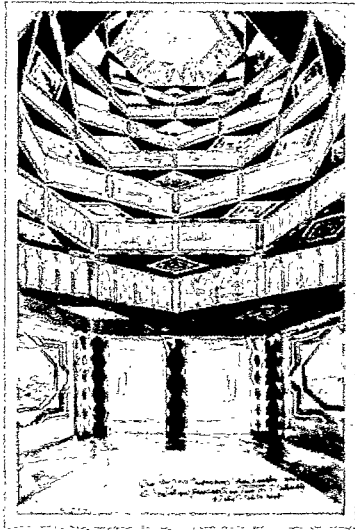
38 Hans Poelzig
“Arquitectura fantástica”. 1903.
Desenho a grafite e aguarela.



39 Hans Poelzig
Kuppel mit fünf Bergs pitzen (Cúpula autoportante
com cinco picos de Montanha), 1918
Óleo sobre tela. Museu *Wenzel Hablik*, Tzeheo.

É interessante verificar que Hablick, não formado em arquitectura, será o que maior preocupação demonstra em propor e pensar formas de construir numa tentativa de realizar as suas utopias. São disso um exemplo os seus desenhos para as cúpulas autoportantes (fig.40) ou torres sobre plataformas escalonadas (fig.41) onde são evidentes preocupações de carácter prático como as forças do vento, sobrepeso, montagem, etc.

Apesar das referências aos aspectos mais construtivos, resultando formas arquitectónicas mais “materializadas” e plausíveis, os seus desenhos não deixam de transmitir uma força emotiva e, sobretudo, o sonho de construir com expressão.



40 Wenzel August Hablik
Projecto para Residência e estudio.
Perspectiva exterior. 1921.
Lápis de cor e grafite sobre papel.



41 Wenzel August Hablik
Projecto para Residência e estudio.
Perspectiva exterior. 1921.
Lápis de cor e grafite sobre papel.

Bruno Taut (1880-1938), ver fig. 11, 12, 13, 20, 23, 24, 25, 30 e 31.

Taut à semelhança de Hablick, pretende comunicar o máximo conjugando palavras e imagens aproximando os seus trabalhos das ilustrações populares e das bandas desenhadas que estavam a surgir nesta altura.

Talvez por não ter sido um “desenhador dotado”, recorria à representação de múltiplas vistas combinado cortes e alçados, plantas com vistas gerais e detalhes justapondo às diferentes características do edifício exaustivos comentários.

A combinação de texto e imagem tornou-se assim uma característica deste período que valorizava sobretudo a comunicação da mensagem e seus efeitos dramáticos.

Tal como os urbanistas russos da revolução socialista, Taut recomendou a dissolução das cidades e a volta ao campo da população urbana: *Die Auflösung der Städte*, (fig. 23).⁶⁸ Em momentos mais práticos tentou formular modelos de comunidades rurais e artesãs (fig.24),⁶⁹ quando a fantasia falou mais alto projectou a construção de templos de vidro nos Alpes (fig. 42, 43 e 11, 12, 13, 20, 25).⁷⁰

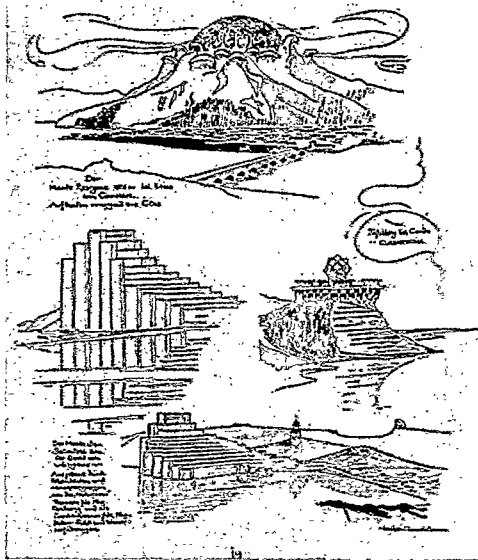
Na il.14 de *Alpine Architektur* (fig.42) Taut propõe um castelo fantástico que se estenderá até aos contrafortes dos Alpes. Este desenho é talvez o mais realista de

⁶⁸ Na sua obra, *Auflösung der Städte oder: Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur* (Abolição das cidades ou: a Terra um Bom Alojamento ou Ainda: O Caminho que Leva à Arquitectura Alpina), 1918.

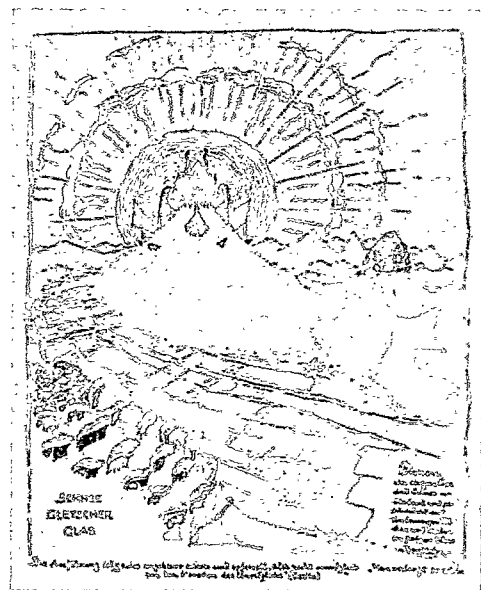
⁶⁹ Na sua obra *Die Stadtkrone*, 1916/17.

⁷⁰ Na sua obra *Alpine Architektur*, 1919.

todas as suas ilustrações para *Alpine Architektur*, porque para além de se situar, como em muitos dos outros, num lugar concreto, propõe um “projecto de construção”: uma disposição em terraços para a arquitectura pretendida, que é singularmente desenhada de uma forma muito pouco expressiva. Os seus desenhos são tanto mais expressivos, imaginativos e fantásticos, quanto menos relação estabelecem com a possibilidade construtiva (fig. 43).



42 Bruno Taut
Anden obezitalienischen Seem. 1919.
(Projectos de construção)
Caneta e aguarela.
il. 14 em *Alpine Architektur*.



43 Bruno Taut
Schnee, Gletscher, Glas. 1919.
(Neve, glaciár, vidro).
Caneta e aguarela.
il. 10 em *Alpine Architektur*.

Estes últimos desenhos, para *Alpine Architektur*, anotados a caneta e desenhados a aguarela, têm a mesma delicadeza e tratamento de cor das xilografias japonesas e revelam uma certa influência do Romantismo Alemão: Taut abandonou o mundo revoltado pela guerra para se refugiar nas montanhas.

Esta tradição alemã (romantismo) de que a natureza, na sua manifestação mais extrema, favorece a introspecção moral e metafísica, é uma referência constante na obra de Taut, mas também se encontra nos outros arquitectos e artistas expressionistas; em Hablik e Poelzig de forma bastante evidente.

Bruno Taut, no panorama que aqui considerámos como o representativo do expressionismo alemão (1910-21), pode ser considerado o grande mentor deste grupo

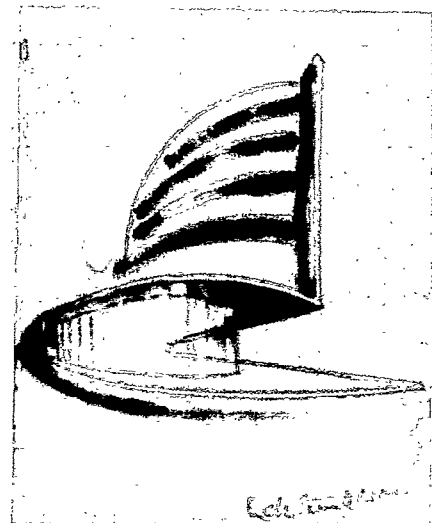
de arquitectos-artistas apelando constantemente ao “limite della facoltà dell’immaginazione”.⁷¹

Hans Scharoun (1893-1972).

A mesma emoção e um carácter ainda mais explosivo também se pode encontrar nos desenhos de Hans Scharoun, formas extremamente delineadas brotam do papel como chamuscas (fig.24), cristal ou até figuras que parecem feitas de uma espécie de protoplasma que “saltam” da composição, transmitindo um dinamismo altamente expressivo (fig.45).



44 Hans Scharoun
“Fantasia de arquitectura”. 1920.
Perspectiva.
Lápis e aguarela.



45 Hans Scharoun
Eckfunktion (Função de canto. 1922-23.
Perspectiva.
Lápis e aguarela.

Os seus desenhos sugerem uma “acção” que corresponde em absoluto à sua interpretação do mundo:

“O género humano está ligado e em dívida para com o tempo e espaço em continua mudança, uma vez que os criamos e somos simultaneamente determinados por ambos; assim o espaço em que vivemos é - no significado e na essência - não de natureza estática, mas sim dinâmico.”⁷²

⁷¹ AA.VV., *Bruno Taut, 1880-1938*, Electra Milano, 2001, p. 75. (Frase extraída da obra de Kant *Die Grenze der Eineildungskraft*; Taut recorreu muitas vezes à obra de Kant para justificar a sua própria obra.)

⁷² SYRING, Eberhard e KIRSCHENMANN, Jörg C., *Scharoun*, Taschen, Köln, 2004, p.7.

O crítico de arte Adolf Behne elogiou o seu trabalho enfatizando a coragem no que respeita ao uso da cor. Outra característica muito evidente nos seus desenhos é a preferência pela imagística dos navios. A par de Corbusier, foi Scharoun quem melhor cultivou esta tendência formal: “As pessoas desejam ver alguma coisa da ousadia das estruturas do navio moderno transferida para o desenho de uma casa e assim esperam vencer a mesquinhês e o constrangimento da habitação actual”,⁷³ a que, se juntarmos a “linguagem dinâmica das formas por necessidade do ser interior” completamos a base que nos permite entender os seus desenhos da época da *Gläserne Kette* (fig.44). Estes conceitos concretizaram-se, de forma ainda mais harmoniosa nos desenhos que Scharoun desenvolveu sobre o assunto da *Volkshausgedanke* (Ideias Sobre a Casa do Povo) entre 1921-23, (fig.45,46,47).



46 Hans Scharoun
“Cinema III”. 1922-23.
Perspectiva.
Lápis e aguarela.

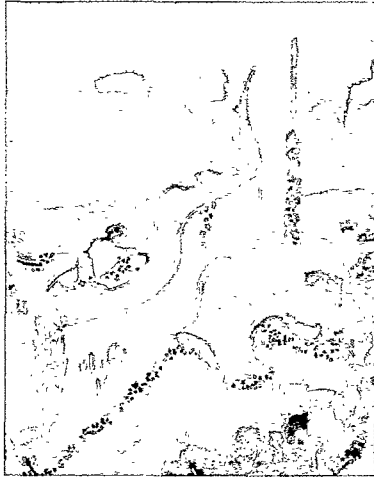


47 Hans Scharoun
“Cinema V”. 1922-23.
Perspectiva.
Lápis e aguarela.

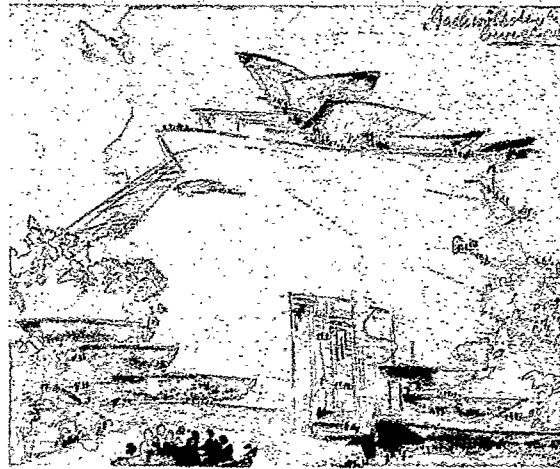
Estes desenhos, a tinta, caneta e aguarela, pouco concretos e definidos, são “metáforas arquiteturais”, tal como os desenhos para a “Casa de Vidro” tipo *Stadtkrone* de Taut, que simbolizam a mudança e o desejo de uma nova comunidade. Os seus desenhos concretizam a “utopia de parte nenhuma” das Volkshaus de outros arquitectos (ver fig. 21, “Edifício museu” de Hablick), em cinemas e teatros, em cultura de massas. Substitui o movimento vertical por um fluxo horizontal (fig. 47) e desenvolve, neste estudos, a ideia de “edifício orgânico”, reportando-se à teoria do arquitecto Hugo Häring. Desta forma esboça um princípio de design orientado

⁷³ Idem, p8.

segundo as estruturas da vida natural, e não tanto uma preferência por formas biomórficas, como acontecia com Finsterlin.



48 Hans Scharoun
Sem título (Esboço visionário).1939-45.
Perspectiva.
Lápis e Aguarela.



49 Hans Scharoun
"Nuvens do tecto - mobile"(Esboço Visionário).1939-45.
Perspectiva.
Lápis e Aguarela.

Esta fase irá marcar todo o seu trabalho posterior. Scharoun manteve sempre o domínio destes conceitos sobre o pensamento e construção geométrico-racionalista. As suas obras construídas são disto uma evidência, no entanto a liberdade e exaltação dos mesmos, mais uma vez, se manifesta através do desenho. Nos últimos anos da ditadura nazi, Scharoun ocupa-se secretamente com esboços visionários e fantásticos da, há muito desejada, *arquitectura pública para o futuro, como já tinha acontecido no período da Gläserne Kette*, (fig.48 e 49). Estes esboços produzidos entre 1939 e 1945 foram publicados mais tarde, em 1967, no catálogo da exposição dedicada a Scharoun, na Academia de Artes de Berlim, no qual o arquitecto escreveu: "Desde o rebentar da guerra até à rendição, desenhos, aguarelas e esboços nasceram dia após dia. Foram feitos por instinto de sobrevivência, bem como por compulsão de assegurar a forma vindoura".⁷⁴ Efectivamente estes desenhos podem ser lidos como indicação da sua obra posterior. Obra que foi definida por Sigfried Giedion como a evidência de uma "nova concepção de espaço-tempo" que quebrou as convenções rígidas de observação em perspectiva que tinha prevalecido desde o Renascimento.⁷⁵ A título de exemplo veja-se o *foyer* da Filarmónica de Berlim, 1956-1963.

⁷⁴ SYRING, Eberhard e KIRSCHENMANN, Jörg C., *Scharoun*, Taschen, Köln, 2004, p.55

⁷⁵ Idem, p.8.

De todos os arquitectos da *Gläserne Kette*, Scharoun terá sido o que menos influência recebeu da “Nova Objectividade”, corrente a que se filiaram quase todos os arquitectos alemães a partir de 1921.

Hermann Finsterlin (1887-1973), ver fig. 8, 22, 29.

A maioria dos desenhos de Finsterlin mostram formações, nas quais se esculpem por erosão outras formas e texturas, que brotam em paisagens “glaciares” de gelo ou terra firme, impossíveis de distinguir. Estes desenhos deixam a nossa imaginação completar um significado (fig. 50).



50 Hermann Finsterlin
Die Stadt. 1920.
Perspectiva.
Lápis e aguarela.

Muitos trabalhos de Finsterlin investigam as possibilidades de uma forma embrional, sugerindo muitas vezes interpretações fisionómicas que se situam na fronteira do figurativo (fig.8).

A ambiguidade deste desenho é equivalente à ambiguidade do seu conteúdo que se expressa na forma de representação.

Com os expressionistas, a técnica de representação passa a ser componente do próprio conteúdo.

Neste sentido surge o desenvolvimento e ramificação de formas básicas repetidas “infinidamente” ou melhor sugerindo o “infinidamente”. Como acontece nalguns trabalhos de Finsterlin que parecem cristalizar-se numa espécie de taquigrafia.



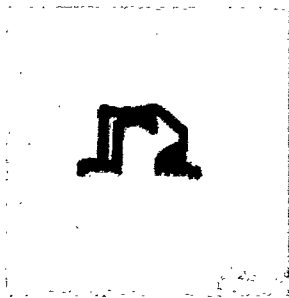
51 Hermann Finsterlin
Siedlung um. 1918.
 Perspectiva.
 Caneta e aguarela.
 Westfälisches
 Landesmuseum für Kunst,
 Munique.

As suas casas aparentemente caprichosas são uma espécie de compromisso entre as aparências brutas da natureza e o espírito ordenador do homem (fig. 51):

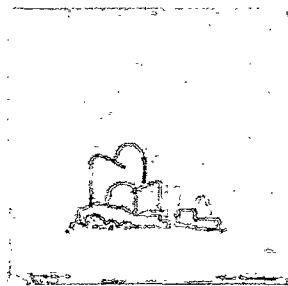
“El tipo formal de la última gran invención del espíritu humano- escribió-, la forma orgánica, es una vía intermedia entre el cristal y lo amorfo. Es sobre esta vía intermedia sobre la que se apoya también mi arquitectura.”⁷⁶

Erich Mendelsohn (1887-1953)

Também o arquiteto Erich Mendelsohn utiliza constantemente o registo rápido construindo seqüências morfológicas com muito poucos traços, sugerindo uma ideia (fig. 52).



52 Erich Mendelsohn. Sem título, 1917.



53 Erich Mendelsohn. “Observatório”, 1917.

⁷⁶ Citado e traduzido de *Hermann, Finsterlin, Architectura degli interni*, Frühlicht, fasc.2, inverno de 1921-1922. Versão italiana, Gabriele Mazzota Editore, Milán, 1974, p.109, em RAMIREZ, Juan Antonio, *Edificios y Sueños, Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, p. 214

Esta sua forma de desenhar deve muito à sua proximidade com o expressionismo, mas, também ao facto de ter desenvolvido os seus primeiros esboços arquitectónicos durante o serviço militar: à falta de papel vegetal e bom material, recorreu a esquiços muito pequenos desenhados com um só material, normalmente o lápis ou caneta.

Muitos destes esquiços serviram esboçaram algumas das ideias que desenvolverá mais tarde em projectos reais. A título de exemplo veja-se um destes pequenos desenhos titulado observatório (fig. 53) e compare-se ao projecto para a “Torre-Observatório Einstein” (fig.19).

Ironicamente este edifício construído entre 1919/21 tornar-se-á símbolo popular do modernismo. O Observatório Einstein, mais do que um símbolo de progresso, trata-se de um manifesto às novas formas de design, pois as técnicas do betão armado, nesta altura, ainda não podiam competir com as formas fluidas, de cantos arredondados, livremente desenhadas, sendo construído de tijolo rebocado por forma a parecer betão armado. Esta particularidade (limitações técnicas), a par dos problemas económicos gerados pela guerra, também terá sido um dos motivos de tão pouca arquitectura construída inspirada nestas novas formas.

Mendelsohn talvez tenha sido o arquitecto que melhor explorou a dicotomia entre o racionalismo funcionalista e o expressionismo.

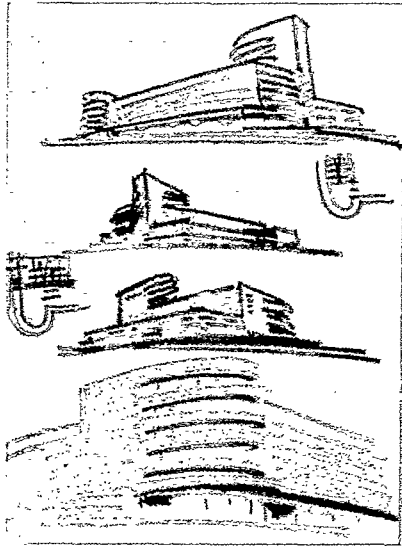
Este espírito entusiasta de experimentar novas formas aproxima-o do expressionismo que impregna tanto os seus esquiços como os seus discursos em conferências:

“Avancem, construam, convertam a terra! – Mas formem o mundo que está à vossa espera – formem com a dinâmica do vosso sangue as funções da sua realidade, iluminem as suas funções em transcendência dinâmica. – Simples e segura como a máquina, clara e arrojada como a construção.”⁷⁷

Walter Curt Behrendt classificou o seu método, de aumentar os pequenos e sugestivos contornos, “like poster roughs”.⁷⁸ Ou seja, Mendelsohn continuou a fazer desenhos muito pequenos, normalmente utilizando lápis grosso e macio ou marcadores, como se de um pincel se tratasse, para sugerir os contornos primários de um edifício, e depois ampliava-os, para comunicar de uma forma afirmativa, por vezes quase agressiva, o seu projecto (fig. 54).

⁷⁷ AA.VV., *História da Arquitectura, Da antiguidade aos nossos dias*, Könemann, Colónia, 1996, pg-87.

⁷⁸ “Kunstaustellungen”, em: *Kunst und Künstler*, vol.18/4, January 1920, p. 184.



54 Erich Mendelsohn
Esquisso para o Grande armazém Schocken em Estugarda.
(Construído em 1926/28).

Erich Mendelsohn afirmou: “olhem para o meu esquisso, está lá tudo”, continuando, acerca dos desenhos reproduzidos na exposição “*Modern Art Architecture of Eric Mendelsohn*”, precisa: “Estes esquissos não têm legendas específicas porque os contornos deverão indicar claramente a sua utilidade. Para mim, estão entre o real e o abstracto. Massas em movimento tentando resolverem o absoluto. Visões que podem facilmente ser alteradas para fins práticos.”⁷⁹

Estas notas rápidas distanciam-se dos desenhos expressionistas como obra de arte mas evidenciam o carácter emotivo e rápido de uma ideia que surge em qualquer lugar a qualquer altura, o esquisso no guardanapo, no envelope, etc. que ainda hoje faz parte do jogo arquitectural.

Mendelsohn poderia excluir-se desta escolha; os seus desenhos não são “Fantasias Arquitectónicas”, mas, pela sua forte relação ao expressionismo e particularidade dos seus desenhos, altamente “expressivo”, pareceu-nos importante inclui-lo como um outro tipo de referência ao expressionismo, estabelecendo a ponte entre as heranças expressionistas e as obras dos múltiplos arquitectos que a elas se referirão. Para dar apenas um exemplo veja-se a obra de Jorn Utzon (n.1918), nomeadamente a Ópera de Sydney (1956-73) e sua semelhança com algumas formas de Finsterlin (fig.51).

Em conclusão os desenhos destes arquitectos “expressionistas” não podem ser catalogados e submetidos a uma espécie de estética unificadora. Enquanto uns desenvolvem as suas ideias deixando a mão desenhar livremente sobre o papel,

⁷⁹ Mendelsohn, texto de parede, ficheiros da exposição *Architecture of Erich Mendelsohn*, exposição # 159, 26 de Novembro de 1941 – 4 de Janeiro de 1942, *Department of the Registrar, The Museum of Modern Art*.

outros já tem uma estrutura montada que depois passam para o suporte. O próprio conceito de acabado varia consoante o artista e sua sensibilidade. No entanto mais do que as idiosincrasias de cada um, a oportunidade ou desejo de realização vai determinar o tipo de desenho, anulando no caso de existir um cliente o gesto puramente espontâneo como acontece em muitos desenhos de Michel de Klerk (fig. 33).

No entanto o que nos interessou aqui analisar não foram as arquitecturas expressionistas para construir ou construídas, mas sim os pensamentos que ficaram por edificar, como os desenhos que aqui apresentamos, propondo livremente espaços e volumes que parecem surgir de um automatismo gestual que prefigurara as técnicas surrealistas de evocação visual, que se aproximam de uma concepção geomórfica ou cristalina e que propõem novas formas de representação e composição derivadas dos artistas expressionistas e “cubistas” no que diz respeito à síntese do espaço interior e exterior numa sobreposição de fragmentos e forma.

2 Arquitectura Futurista

2.1 Futurismo e seus contextos

Em Itália o progresso político e social mas sobretudo o industrial foi mais lento e atrasado do que na Alemanha. Mas, talvez por isso, as esperanças intelectuais e sociais e o crescente progresso técnico que se estava a fazer sentir conduziu à crença num homem totalmente novo e surgiu uma corrente de pensamento, que de acordo com o seu programa, se chamou "Futurismo".

Os cubistas e os *fauves*, e numa perspectiva mais emocional, os expressionistas, já concebiam a prática artística como militância a favor da modernidade mas é sem dúvida o futurismo a primeira fracção vanguardista que funda integralmente a "agonizante" consciência de que a arte deve intervir de forma directa e explicita na construção de uma nova sociedade difundindo de forma exaustiva "a vontade regeneradora que envolve toda a complexidade do sistema social"⁸⁰, pelo que se publicam entre 1909 e 1916 mais de cinquenta manifestos: de pintura, escultura, teatro, literatura, arquitectura, dança, cozinha, ruído/música, cinema, etc. Caracterizados por uma linguagem agressiva e de tom violento, de carácter iconoclasta, lançam um ultimato ao passado que vigora ainda em ideias, crenças e formas estéticas muitas vezes simbolizadas em figuras públicas que urge abater espiritualmente como por exemplo o Manifesto Anti-Dantas de Almada Negreiros.

"4. Declaramos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida, cuja carroçaria é ornamentada por grandes tubos, semelhantes a serpentes com uma respiração explosiva (...), um veículo uivante que parece deslizar sobre projecteis, é mais belo do que a Vitória de Samotrácia."⁸¹ (Excerto do manifesto futurista)

Ao fazer "tábua rasa" do passado pretendiam construir uma nova realidade apelando de forma provocativa ao fascínio pelos signos mais espectaculares da sociedade industrial ao mesmo tempo que faziam uma apologia do dinamismo, da

⁸⁰ Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p.163.

⁸¹ Filippo Tommaso Marinetti, excerto do "Manifesto futurista", 1909, citado e traduzido nos textos dados no âmbito do curso *Arquitectura Utópicas, pensamentos por edificar*, coordenado por Bárbara Coutinho, C.C.B e M.C, 2005.

exaltação da técnica, da velocidade da simultaneidade de espaços, tempos e sensações.

O êxito escandaloso destas consignas, é cimentado através de uma intensa propaganda, manifestos, exposições e conferencias, não só em Itália mas também em Barcelona, Madrid, Lisboa, Moscovo, Londres e Paris disseminando desta forma influencias que se vão fazer notar nos diferentes agrupamentos futuristas russos, (cubo-futurismo e *rayonnisme*), no *vorticism* inglês e na adesão mais ou menos transitória de um Robert Delaunay (1885-1941), Fernand Léger (1881-1955), Marcel Duchamp (1887-1968) ou de um teórico como Guillaume Apollinaire (1880-1918) em *L'Antitradition futuriste. Manifest = synthèse*, Paris 1913. Em Portugal⁸² estas influências fizeram-se sentir sobretudo no trabalho do pintor Guilherme Santa-Rita (1889-1918) e em Espanha na corrente *vibracionismo*, fundada por R. Barradas.

Será em Paris, a 20 de Fevereiro de 1909, que Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fundador ideológico deste movimento, publicará, na primeira página do jornal *Le Figaro*, o primeiro "Manifesto Futurista":

"É da Itália que lançamos ao mundo este nosso manifesto de uma violência subversiva e incendiária, com o qual fundamos hoje o futurismo, porque queremos libertar este país da sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários."⁸³

⁸² A primeira anúncio do movimento futurista aos portugueses deu-se com a "insólita" publicação do próprio manifesto do movimento, traduzido de *Le Figaro*, logo em 1909, no *Diário dos Açores*, e parece não ter tido grandes repercussões. Só de novo em 1915 se voltou a anunciar o movimento futurista aos Portugueses com uma crónica parisiense de Aquilino Ribeiro na *Ilustração Portuguesa*, mas só a Revista *Orpheu*, em Abril de 1915,"(...) dirigida por Fernando Pessoa e Sá-Cameiro, que ao segundo número mudava de orientação estética, seria manifestação concreta do que ia passar-se de novo, entre os intelectuais e os artistas nacionais, meia dúzia deles, ao todo - mas com um eco escandaloso e uma projecção que a história necessariamente asseguraria."-(França, José- Augusto, *História da Arte em Portugal, O Modernismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2004. p.18)

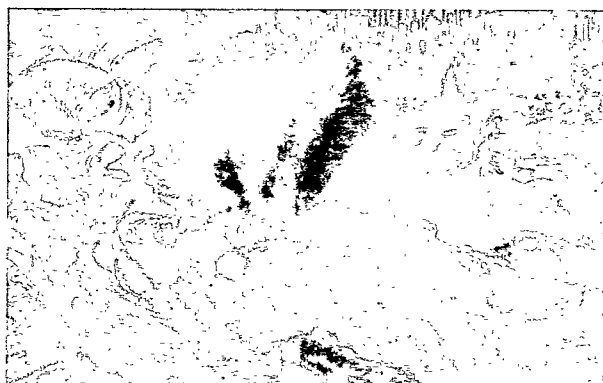
Por esta altura o Futurismo era encarado apenas como mais uma influência "da baralhada de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e outros quejandos são expressões ocasionais, embora, para sermos exactos, descendamos mais do seu espírito do que da sua letra". (Pessoa, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Ática, Lisboa. P.134-138).

Só em 1917 é que o futurismo português conhecerá uma efémera apoteose na 1ª Conferencia Futurista a 14 de Maio, onde Almada lê o seu "Manifesto Futurista às gerações Portuguesas do séc. XX", formando com Santa-Rita o Comité Futurista de Lisboa a par da edição em Novembro da revista *Portugal Futurista*.

⁸³ Marinetti, excerto do "Manifesto futurista", 1909, citado e traduzido nos textos dados no âmbito do curso *Arquitectura Utópicas*, ob. cit.

Nele estabelecia os pressupostos ideológicos e éticos para o posicionamento político dos seus membros e a concretização teórica e prática do futurismo nas diferentes áreas da criação, nomeadamente na arquitectura:

“11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; cantaremos o vibrante fervor nocturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas eléctricas; as gulosas estações de caminho-de-ferro engolindo serpentes fumegantes; as fábricas suspensas das nuvens pelas fitas do seu fumo; as pontes que saltam como atletas por sobre a diabólica cutelaria dos rios ensolarados; os aventureiros navios a vapor que farejam o horizonte; as locomotivas de vasto peito, galgando os carris como grandes cavalos de ferro curvados por longos tubos e o deslizante voo dos aviões cujos motores drapejam ao vento como o aplauso de uma multidão entusiástica.”⁸⁴



55 Umberto Boccioni
La città che sale (A cidade que sobe), 1910.
Óleo sobre tela, 199,3 x 301 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Como a maior parte dos movimentos da vanguarda a imagem do futuro é sobretudo metropolitana e mais do que apresentar uma proposta para os actuais problemas urbanísticos, o futurismo faz uma apologia poética da cidade enquanto epicentro de velocidade, estímulo, impulso, ruptura e progresso.

Numa das primeiras pinturas futuristas - “A cidade que sobe” (fig.55), Umberto Boccioni⁸⁵ integra estes conceitos numa obra que tendo como pano de fundo a

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Umberto Boccioni, (1882-1916), de família Romagna, vai em 1899 para Roma, onde conhece Balla e Severini. Em 1907 instala-se em Milão, revelando a sua obra influências da Arte Nova. Em 1910 adere ao futurismo apresentando as suas obras relações com o simbolismo e divisionismo, em contrapartida no fim de sua carreira as suas obras reflectem uma releitura de Cézane. Foi uma figura de extrema importância para definir os conceitos de “dinamismo” e “simultaneidade” no futurismo.

cidade caracteriza-se também por uma agitação cromática e formal em simbiose com os ideais futuristas (simultaneidade de espaços, tempos e sensações).

De igual forma na poesia surge “Batalha Peso + Odor”, 1912, de Marinetti, e na música “O acordar da cidade”, 3,45 min., 1913, de Luigi Russolo⁸⁶ como exemplo das mesmas pesquisas noutros domínios. Ao primeiro está subjacente o conceito de “palavras em liberdade”, inspirando-se nas vanguardas francesas do século XIX, e ao segundo a teoria dos ruídos como acto musical em que os sons são produzidos por instrumentos inventados de nomes diferentes de acordo com o tipo de som produzido - “gorgolejadores”, “ululadores”, “crepitadores”, etc.

“Palmilhemos uma grande capital moderna com os nossos ouvidos mais alerta do que os nossos olhos e obteremos júbilo do facto de distinguirmos o turbilhão da água, do ar e do gás nos tubos metálicos, o som roufenho de ruídos que respiram e pulsam com indiscutível animalidade, a palpitação das válvulas, os haustos dos pistões, o uivo das serras mecânicas, o solavanco de um eléctrico nos carris, o silvo dos chicotes, o adejar de cortinas e bandeiras.”⁸⁷ (Excerto de “A arte dos ruídos”)

Eram tematizados, o perigo e a violência da era industrial, e desprestigiado o omnipresente legado artístico da Antiguidade Clássica propondo a destruição do mundo herdado:

“Queimemos as gôndolas, cadeiras de balouço para cretinos, e ergamos até aos céus a imponente geometria das pontes de metal e dos morteiros que cospem fumo, com vista à abolição das curvas decrépitas da velha arquitectura. Deixemos que finalmente chegue o reino da luz eléctrica para que liberte Veneza do seu luar venal de salas mobiladas.”⁸⁸ (Panfleto futurista lançado do alto do campanário de S. Marcos, 1910)

⁸⁶ Luigi Russolo, (1885-1947), filho e irmão de músicos inicia-se em gravura por volta de 1909. Em Milão conhece Boccioni e participa nos serões futuristas começando a integrar as inúmeras exposições do grupo. Em 1913 redige o Manifesto sobre “A arte dos ruídos”, dedicado ao compositor Balilla Pratella, autor do “Manifesto das Músicas Futurista” de 1910, abandonando definitivamente a actividade pictórica para se dedicar exclusivamente às pesquisas no domínio do som visando uma “grande renovação da música” ao “sintonizar-se com a paisagem auditiva do mundo moderno. Humphreys, Richard, *Futurismo*, Lisboa, editorial Presença, 2001.

⁸⁷ Luigi Russolo, excerto do manifesto “A arte dos ruídos”, 1913, citado e traduzido nos textos dados no âmbito do curso Arquitectura Utópicas, ob. cit.

⁸⁸ Panfleto futurista, traduzido nos textos dados no âmbito do curso Arquitectura Utópicas, ob. cit.

Glorificavam-se as guerras “a única higiene do mundo” e “as belas ideias pelas quais se morre”⁸⁹.

A guerra era encarada como a síntese gloriosa de todas as forças que empurravam a Itália para o “Panitalismo” e a modernização.

Marinetti manteve o futurismo vivo durante a guerra através do “teatro de acção” encorajando os seus artistas a responder ao “esplendor da conflagração”. Em Novembro de 1914 escreve para Paris a Severini:

“Tenta viver pictoricamente a guerra, estudá-la em todas as suas maravilhosas formas mecânicas (comboios militares, fortificações, homens feridos, ambulâncias, hospitais, paradas, etc.)”⁹⁰

Este sentimento é compartilhado por outros movimentos de vanguarda, em especial pelos expressionistas e mais tarde os surrealistas. A guerra inspirava a renovação, o impulso necessário à construção de um mundo novo, uma nova ética e uma nova estética. Muitos artistas chegaram a alistar-se e a morrer na Primeira Guerra Mundial pelo que a par de toda a renovação que inspirou, simbolizou também uma perda inestimável para a arte da primeira metade do século bem como interferiu na mudança e divergências e até extinção de grupos artísticos.

No caso do futurismo a eclosão da I Grande Guerra, onde morreu Sant’Elia⁹¹, o único arquitecto verdadeiramente futurista, a par da morte de Boccioni, um dos principais expoentes da pintura futurista, num acidente de equitação enquanto treinava com um regimento de artilharia, gera uma crise no seio do movimento que terá repercussões tanto na arquitectura como nas artes plásticas.

Na arquitectura ficaram os projectos utópicos, (imagem da cidade futurista), do jovem arquitecto apenas como referência, (nunca se chegaram a construir), à nova arquitectura moderna europeia:

⁸⁹ AA.VV, *História da Arquitectura, Da Antiguidade aos Nossos Dias*, Könemann, Colónia, 200, p.85.

⁹⁰ Humphreys, Richard, *Futurismo*, Lisboa, editorial Presença, 2001, p. 65.

⁹¹ Sant’Elia, (1888 Como – 1916 acção militar em Montefalcone), principal representante da arquitectura futurista estudou em Milão e Bolonha. A partir de 1912 fixa-se em Milão e abre atelier próprio. Em 1914 expõe os seus desenhos da *Cittá Nuova* (cidade futurista) e publica *Messagio* que será a base do manifesto no mesmo ano *Dell’Architettura futurista*. A sua actividade é interrompida pela guerra onde acaba por morrer.

O desenvolvimento da ideologia fascista depois da guerra revia-se sobretudo em dois aspectos do movimento futurista: a preocupação revolucionária com a reestruturação da sociedade e o culto à guerra com sua adoração da máquina. O próprio movimento já encerrava em si um “orgulho nacional” evidente no manifesto político futurista e profascista - *Orgulho Italiano* - assinado pelos principais protagonistas do movimento, Marinetti, Boccioni, Sant’Elia, etc., o que levou este último a alistar-se no Batalhão de Ciclistas Voluntários da Lombardia terminando com a sua morte no *front* em 1916.

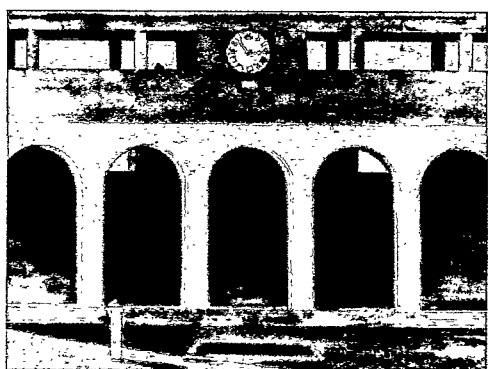
Ironicamente, devido à primeira guerra industrializada, a ideia de uma “cultura da máquina” passou a ser vista com uma boa dose de cepticismo contribuindo para que, em Itália, surgisse uma nova plástica, em pintura com o *Valori Plastici*, movimento metafísico liderado por Giorgio de Chirico⁹², (que iria influenciar sobremaneira os surrealistas), cuja obra *O enigma da Hora*, 1912, (fig.56) já prefigurava o espírito da “Nova Tradição Italiana”, e na arquitectura com o *Novecento Clássico*, movimento iniciado por Giovanni Muzio, que embora reconhecendo o legado futurista não se deixou seduzir por ele propondo como antítese a reinterpretação das formas clássicas do Mediterrâneo. Desta forma o conflito entre modernidade e tradição assumiu uma face muito particular em Itália. Ao *Gruppo 7*,⁹³ próximo da Deutch Werkbund e dos Construtivistas Russos, afirmando a sua “arquitectura racionalista” como a única expressão verdadeira dos princípios revolucionários fascistas a par da fundação do MIAR (*Movimento Italiano per l’Architettura Razionale*), defendendo os mesmos princípios, opõe-se Marcelo Piacentini⁹⁴, representante do Sindicato dos Arquitectos, em prol de uma reconciliação entre as duas facções antagónicas (metafísica-clássica e modernista).

⁹² Giorgio de Chirico, (Volo, Grécia, 1888 - Roma, 1978). Em 1909 vai estudar para Munich familiarizando-se com a filosofia de Nietzsche, Schopenhauer e Weiminger e com a pintura romântica decadente de um Arnod Böcklin. As suas primeiras obras serão cenografias “classicas” como o “Combate entre os lapitas e os centauros”, 1909. Em 1910 entra em contacto com Apollinaire e Paul Valléry em Paris. Ignorando o cubismo desenvolve uma pintura pessoal e onírica onde se destacam grandes cenários arquitectónicos de carácter mágico como “O enigma da hora”, 1912, ou “A grande torre”, 1913. Em 1916, com Carlo Carrá (1881- 1966) formula a teoria metafísica e dois anos mais tarde com seu irmão Savino e Carrá participa na revista *Valori Plastici* de M. Broglio, manifestando o retorno à ordem e à tradição da arte Italiana. AA.VV., De Chirico, 1888-178, Globus, Madrid, 1994. ISBN 84-8223-005-0

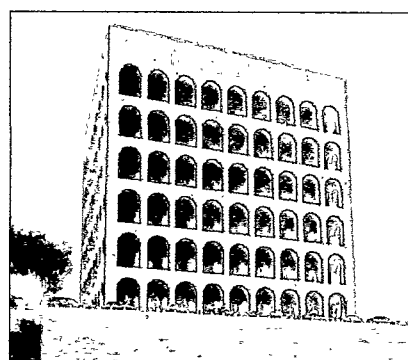
⁹³ O *Gruppo 7* era constituído pelos arquitectos Sebastiano Larco, Guido Frete, Carlo Enriço Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini e Giuseppe Terragni, formados na Politénica de Milão manifestaram-se pela primeira vez na *Rassegna Italiana* em 1926 propondo uma síntese da linguagem do *Novecento* e da lógica estrutural da era da máquina, cujo vocabulário dinâmico lhes fora legado pelos futuristas.

⁹⁴ Marcelo Piacentini fundou o *Stile Littorio*, na Universidade de Roma em 1932, estilo eclético de um classicismo residual e aspirações modernistas que deveria ser a “maneira” oficial do partido.

Funda assim, em 1931, numa única facção ideológica, o *Reaggruppamento Architetti Moderni Italiani* ao serviço da Itália Fascista cuja apoteose se encontra no EUR 42⁹⁵ de Piacentini - projecto megalómano de Mussolini para formar o núcleo de "Terceira Roma". A "sua monumentalidade é totalmente divorciada da realidade" e ficou imobilizada (...) como as várias facções arquitectónicas, inclusive os racionalistas, entre um impulso pós-futurista de criar uma civilização moderna e a necessidade de legitimar essa mesma civilização através de um apelo às glórias do Império Romano"⁹⁶.



56 Giorgio de Chirico
"O enigma da Hora", 1912
Óleo sobre tela.



57 Guerrini, la Padula e Romano
Palazzo della Civiltà Italiana,
EUR, 1942.

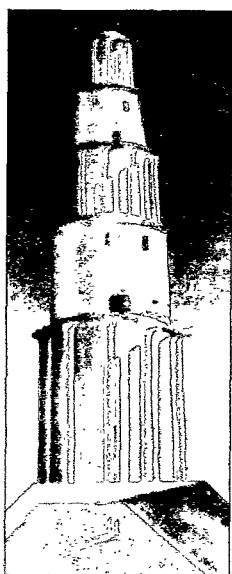
O enigma da Hora é quase literalmente realizado no *Palazzo della Civiltà Italiana* de Guerrini, La Padula e Romano, a principal peça fixa do EUR, (fig.57 e 59) o que demonstra que este extravagante gesto ideológico degenerou, também em Itália, que de certa forma mantinha ao contrário das outras ditaduras europeias alguns valores da arquitectura moderna ao serviço do fascismo, "na mais banal aglutinação de formas neoclássicas". Nas palavras de Leonardo Benévolo: "O que havia acontecido na Alemanha, na Rússia e na França repetia-se aqui também: era a *internationale des pompiers*."⁹⁷

⁹⁵ EUR 42, (Exposição Universal de Roma em 1942), constitui uma das maiores aspirações de Mussolini, tal como criou novas cidades fascistas - Littoria, Sabaudia, Carbonia e Pontinia - pretendia criar uma terceira Roma com seu centro megalómano de palácios, memoriais, museus e uma grande via, eixo em direcção à costa do Mar Tirreno. Tal como o antigo Império "A terceira Roma irá estender-se pelas outras colinas ao longo do rio sagrado (o Tibre) até atingir as praias marítimas." - inscrição num dos monumentos da EUR.

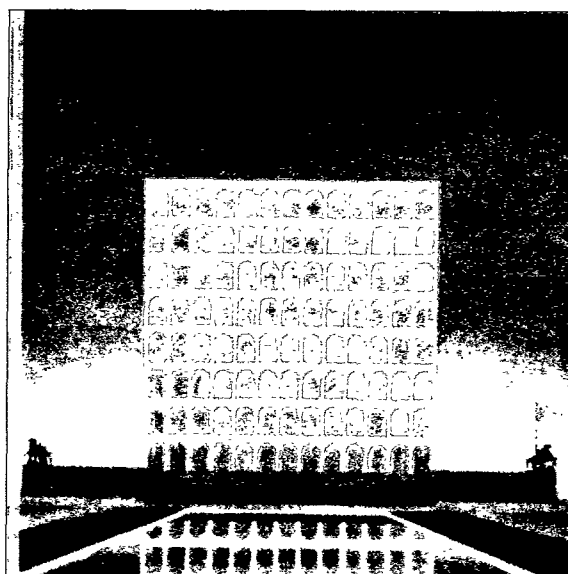
⁹⁶ FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 262.

⁹⁷ Idem.

A pintura "A grande torre" de Chirico (fig. 58) é um dos muitos quadros em que a torre, circular ou quadrada composta pela superposição de várias ordens de colunas, se torna no tema central das suas composições. De presença misteriosa, tingi-se de conotações míticas que parecem aludir à torre de Babel, representada por alguns pintores antigos, como Brueghel, de maneira vagamente parecida. Modelo que inspirará também inúmeras construções, monumentais e comemorativas dos regimes fascistas. (A título de exemplo veja-se o projecto do "Palácio dos Sovietes", 1934, de B. M. Iofan, para Moscovo.)



58 Giorgio de Chirico
"A grande torre", 1913.
Óleo sobre tela, 123,5 x 52,5 cm.
Kunstsammlung, Düsseldorf.



59 Ernesto Bruno La Padula
"Palácio da Civilização Italiana" Roma, 1936-42.
Perspectiva exterior, versão preliminar. 1939.
Têmpera sobre madeira, 90 x 89,9 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Às utopias totalitaristas nos referiremos mais tarde e de forma muito sucinta pois não são um modelo de produção de arquitectura maioritariamente desenhada como acontece com o futurismo. O que nos importa ressaltar nesta breve abordagem é o valor das arquitecturas propostas por Chirico, como "arquitecturas pintadas" e suas influências⁹⁸ (fig. 59) em modelos reais de arquitectura construída bem como o

⁹⁸ Para além de influenciar a arquitectura construída, também, em seu próprio valor de pintura, enquadramento, motivos, tons, etc., influencia representações arquitectónicas, que não necessitariam de visualizações tão poéticas, metafísicas e cuidadas em seu valor pictórico, como sucede na perspectiva de La Padula para o projecto arquitectónico do "Palácio da Civilização Italiana"; o que demonstra que não raras vezes a pintura e arquitectura andam a par na mente de quem pinta ou projecta, auxiliando-se mutuamente.

contraponto⁹⁹ que estabelece, com sua nova estética classicisante, à arquitectura futurista de Sant'Elia e aos valores formais do Futurismo afirmando-se como preferência em sua "análise do real que transcende as aparências para revelar o espírito das coisas em atmosferas depuradas e intemporais"¹⁰⁰, a movimentos e sensibilidades do pós-guerra como o Dadaísmo e o Surrealismo.

Mais uma vez estas duas tendências (clássica e moderna) são parceiras dialécticas no seio das alterações complexas, ocorridas na cultura Italiana: a tensão entre o dinamismo futurista e a ordem clássica iria construir o tema chave da Itália Fascista.

Nas artes plásticas os sobreviventes "futuristas" – apesar da reacção cultural contra o movimento que se manifestou inclusivamente antes das primeiras imagens metafísicas com a "*Filosofia come sciencie dello spirito*" de Benedetto Croce, obra iniciada em 1908 e que insistia no domínio exclusivamente formal da arte – procuram renovar a pesquisa artística da primeira fase.

Esta segunda fase considerada como um futurismo em decadência impulsionou Marinetti e seus companheiros com as mesmas ideias como Balla, Carrá, Severini e outros a conduzir a geração do pós guerra à consumação definitiva do Nacionalismo Italiano e ao triunfo de um Estado Fascista.

Prosseguiram os objectivos expressos no "Manifesto para a Reconstrução Futurista do Universo" de 1915 propondo a reconstrução do " (...) universo alegrando-o, ou seja, recriando-o integralmente ... Encontraremos equivalentes abstractos de todas as formas e de todos os elementos do universo, depois combiná-los-emos...para formar conjuntos plásticos que poremos em movimento."¹⁰¹ Surgiram desta forma muitos objectos, (o "briquedo futurista" ou o "fato transformável"), que repõem o mito da máquina. Seguiu-se o manifesto da "Arte Mecânica" e mais tarde, 1929, a

⁹⁹ Pretendia sugerir quase o oposto do que o futurismo simbolizava: em vez de movimento, quietude; em vez de fragmentação, estrutura; em vez de interacção, separação.

Recusa o futurismo, tanto nas suas soluções formais como na sua ideologia política e nacionalista, apresentando-se como "metafísica", exterior à temporalidade. Como negação do presente propõe uma outra realidade, projectando cenários entre 1910 e 1915 de elementos arquitectónicos - colunas torres, praças, monumentos neoclássicos, chaminés de fábricas, etc., que constroem, paradoxalmente espaços vazios e misteriosos em que as figuras humanas, quando presentes são meio homem meio estátuas, são silhuetas ou sombras que conjuntamente com as naturezas mortas, reforçam a ideia de deslocamento e a sensação de irrealidade.

¹⁰⁰ AA. VV., *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999, p.160.

¹⁰¹ Maria Giovanna Battitini, "o Futurismo" em: AA.VV., *Guia de História da Arte*, Editorial Presença, Lisboa, 2002. p.169.

“Aeropintura” a par do automóvel e avião como os principais objectos do imaginário criativo e fantástico.

Em 1931 Marinetti assinou o *Manifesto da arte sacra futurista* onde escreveria: “só os artistas futuristas podem dar forma à mútua sobreposição de tempo e espaço, aos mistérios super-rationais dos dogmas católicos” equiparável à reaproximação entre Mussolini e o Vaticano.

Marinetti declarou-se totalmente apologista do regime e o futurismo degenerou em propaganda vulgar em prol do esforço de guerra, aproximando-se do seu fim, até ao início dos anos 40, banalizando-se desta forma as exigências iniciais de Marinetti e o dinamismo e exaltação do progresso tecnológico.

2.1.1 Origens da cidade futurista, arquitectura e desenho

A teoria marinettiana anunciava o nascimento de uma “beleza nova”, “a beleza da velocidade”, ligada ao mito da máquina encarnava os aspectos perturbantes da metrópole industrial e agrupava em seu redor artistas como Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958), Gino Severini (1883-1966), Enrico Prampolini (1894-1956) e Fortunato Depero (1892-1960), entre outros menos conhecidos, que procediam do simbolismo e divisionismo, construindo, com suas diferentes matizes e assumpção metafórica dos ideais de Marinetti a par da confluência, via Severini e Soffici, com o cubismo¹⁰², a “linguagem futurista” cuja principal característica assenta sobre o conceito de “dinamismo plástico”.¹⁰³

Este conceito, muito sucintamente, proporcionou uma nova poética de “simultaneidade dinâmica” da forma e dos valores cromáticos utilizando cores complementares e uma reiterada fusão entre objecto e ambiente.

¹⁰² Apesar do cubismo se basear na estaticidade compositiva e temática a que os futuristas sempre se opuseram as soluções de síntese formal encontradas pelos cubistas, através da multiplicidade dos pontos de vista e da decomposição dos objectos permitem interpretar as pinturas futuristas sobretudo de 1911-12, onde são evidentes as influências formais de Picasso, Braque e Gris.

¹⁰³ O “dinamismo plástico” pode ser interpretado como a síntese do “dinamismo literal” das “palavras em liberdade” de Carrà ou das “cidades ascendentes” e “os estados de animo” de Boccioni onde o dinamismo não é puramente formal tentando expressar o clima de exaltação dos jornais belicistas, da agitação social das grandes cidades e a produção pulsional de imagens, bem como na construção de um espaço pictórico e escultórico inovador em suas relações de cor, luz e forma ou no uso de materiais como sucede a título de exemplo na *Botella* de Boccioni ou nas “Compenetrações Iriscidentes” de Balla em prol de um “dinamismo maquinista”.

AA. VV., *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999, p.140.



60 Umberto Boccioni
Forme uniche della continuità nello Spazio, 1913.
Vista a três quartos.
Civico Museo d'Arte Contemporânea, Milão.

Talvez seja Boccioni quem melhor exemplifique estes pressupostos em obras como “Formas Únicas de Continuidade no Espaço”¹⁰⁴ (fig.60) traduzindo plasticamente uma tensão dinâmica conceptualmente nova baseada na decomposição e intercepção dos volumes, ou não seja Boccioni o grande protagonista da nova estética. A ele se deve a aproximação da polémica “anticultural”¹⁰⁵, como definiu Joshea Taylor por volta de 1909, às artes plásticas, nomeadamente com os seus manifestos sobre Pintura (produziu dois manifestos futuristas), em 1910, e o *Manifesto técnico della scultura futurista*, em 1912. Neste último é destacada uma grande sensibilidade arquitectónica, estando implícita uma forte crítica ao estilo *pompier* e ao trabalho de arquitectos secessionistas¹⁰⁶ como Joseph Olbrich e Alfred Messel.

A sua aproximação à arquitectura é evidente quando prefacia o catálogo da primeira exposição de escultura futurista em 1913:

¹⁰⁴ Esta obra poderia ser dedicada ao conceito de Nietzsche de “Super Homem” e que parece converter-se numa “criatura semimecanizada e biónica”. Muito sucintamente Nietzsche proclama a morte de Deus centrando a nova era na exaltação da “vontade de poder” do homem verdadeiramente livre, o super homem, que fixa os seus próprios ditames e tem o dever de dirigir a “massa” anónima e ignorante para um estado superior que permita a reafirmação do instinto criador. (Os grandes ditadores também se vão identificar com esta filosofia).

¹⁰⁵ Joshea Taylor definiu, por volta de 1909, o futurismo: mais como uma oposição explícita à secessão e pós- secessão, “mais um impulso do que um estilo”.
FRAMPTON, Kennet, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.96.

¹⁰⁶ A Secessão (*Sezession*) designa um movimento artístico, dos finais do séc. XIX na Alemanha e Áustria. Assumindo-se como movimento de Vanguarda demarca-se das correntes artísticas tradicionais e académicas bem como das exposições oficiais. Propõe uma nova arte com ênfase nas artes aplicadas e arquitectura. Próxima da “Arte Nova” Francesa e Inglesa integrou vários grupos. No caso Vienense a “Secessão” foi fundada em 1897 por Gustav Klimt e é evidente a influência da “Arte Nova” escocesa, nomeadamente de Makintosh, pelo cromatismo não naturalista e acentuação da sinuosidade. Os arquitectos mais representativos são Otto Wagner, Joseph Hoffman e Joseph Olbrich que desenhou em 1898 o edifício de exposições do grupo.

“A busca da forma naturalista afasta a escultura (e também a pintura) tanto de suas origens quanto de seu fim último: a arquitectura.

(...) Assim, tendo por ideal não uma arquitectura piramidal (estado estático), mas uma arquitectura em espiral (dinamismo). (...) Além do mais, minha inspiração procura, através da pesquisa diligente, uma fusão completa do ambiente e do objecto mediante a interpenetração dos planos.”¹⁰⁷

No mesmo ano Ardengo Soffici, intelectual e artista florentino funda a revista *Lacerba*. Inicialmente desiludido com o futurismo só aderirá ao movimento por volta de 1914 oferecendo a sua revista para difusão, discussão e teorização das ideias do movimento onde serão de imediato publicados os projectos da “Cidade Nova” de António Sant’Elia (1888-1916) expoente máximo da arquitectura futurista.

Sant’Elia obtém o diploma de mestre-de-obras na Escola Técnica de Como em 1905, pouco depois transfere-se para Milão, onde trabalha para a Câmara Municipal. Em 1911 faz cursos de arquitectura na *Accademia de Brera* onde, como aluno de Giuseppe Mentessi, lhe foi introduzido o desenho teatral do barroco tardio, com o seu sistema de perspectivas oblíquas (*scena per angolo*).¹⁰⁸ Esta técnica de representação vai estar presente ao longo da sua obra e inclusivamente nos desenhos, supostamente futuristas, para a “Cidade Nova”.

Em 1912 volta a Milão onde funda o seu próprio estúdio, trabalhando num projecto para a estação central.

Nesse mesmo ano, 1912, funda o grupo *Nuova Tendenza com Ugo Nebbia e Mário Chiattoni*¹⁰⁹. Próximo do movimento “Secessionista” Italiano, o grupo reconhece influências de Adolfo Loos¹¹⁰ e proximidade ao movimento da Secessão Vienense,

¹⁰⁷ FRAMPTON, ob. cit. p.96.

¹⁰⁸ DA COSTA MEYER, Ester, *The Work of Antonio Sant’Elia, Retreat into the Future*, Yale University Press, New Haven, 1995, p. 21.

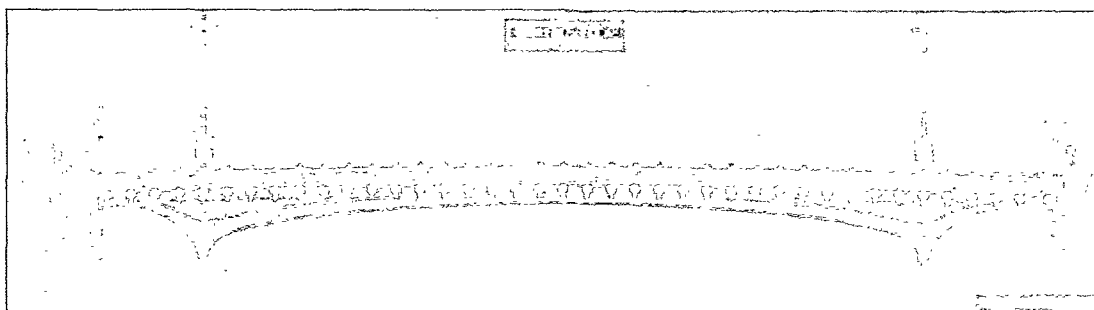
¹⁰⁹ Mário Chiattoni (1891-1954). Arquitecto e pintor, estuda arquitectura na Academia de Brera e na *Scuola d’Arte Applicata e del Libro*. Em Milão frequenta o Ambiente artístico em redor de Carrá, Boccioni, Sant’Elia, etc. A sua obra circunscrita ao período da *Nuove Tendenze* resume-se a desenhos que estão conservados no Gabinetto Disegni e Stampe dell’Istituto di storia dell’Università di Pisa. Depois de 1919 transfere-se para Lugano desenvolvendo uma intensa actividade arquitectónica assente sobre uma linguagem clássica.

¹¹⁰ Adolfo Loos (1870-1933), Arquitecto austríaco que se dedicou sobretudo ao design e ao desenho de habitações funcionais. Nos seus escritos combateu fortemente a “Arte Nova” Vienense, afastando-se de Olbrich e Hoffman e exprimiu ideias revolucionárias de importância para o modernismo: é de

em especial ao trabalho de Otto Wagner (1841-1918), Joseph Olbrich, seu assistente na Escola de arquitectura da Academia de Belas Artes de Viena, e Joseph Hoffmann, o seu discípulo mais brilhante.

Otto Wagner inicia os estudos em 1857 na Escola Politécnica de Viena e em 1860 frequenta a academia de Belas-Artes de Viena, após o que se tornou colaborador no atelier do arquitecto Ludwig von Förster.

A par de um extenso trabalho como urbanista, enquanto arquitecto desenvolve imensos edifícios de habitação.



61 Otto Wagner

Ferdinandsbrücke. 1896.

Alçado, versão preliminar. Desenho: tinta sobre papel com colagem de texto, 18,6x 68,9 cm.

The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

A arquitectura de Wagner distingue-se por uma grande simplicidade e linearidade, no panorama de "vitalidade orgânica" da Secessão, e pelo uso de estruturas em ferro e vidro, tornando-se a sua linguagem cada vez menos decorativa e ornamentada. Em termos teóricos sobressai o ensaio: *Modern Architectur*, de 1895 ano em que declarou:

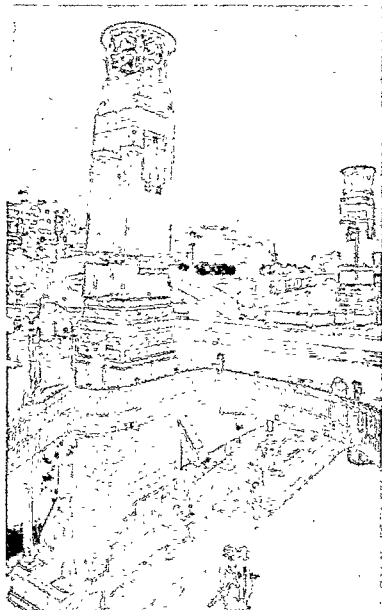
"O único ponto de partida possível para a nossa criação artística é a vida moderna."¹¹¹

O projecto para a *Ferdinandsbrücke* (fig. 61 e 62), (a ponte acabou por não ser construída de acordo com o desenho), é uma autêntica expressão das técnicas da engenharia moderna assim como os vários desenhos para as obras públicas

destacar uma nova qualidade espacial, *raumplan*, na qual os espaços se interpenetram e se expandem livremente em pés direitos duplos e diferenças de cota, e no plano teórico o ensaio *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e Crime) 1908.

¹¹¹ Em Terence Riley, "Otto Wagner" em *Visões e Utopias, Desenhos de Arquitectura do Museu de Arte Moderna*, Nova Iorque, Separata, tradução de Graça Margarida, Fundação Serralves, 2003, p. 33

monumentais¹¹² que os críticos referiam pela sua “nudez” e “masculinidade”, mas também pela beleza e delicadeza do desenho a tinta com suas fontes estilizadas.



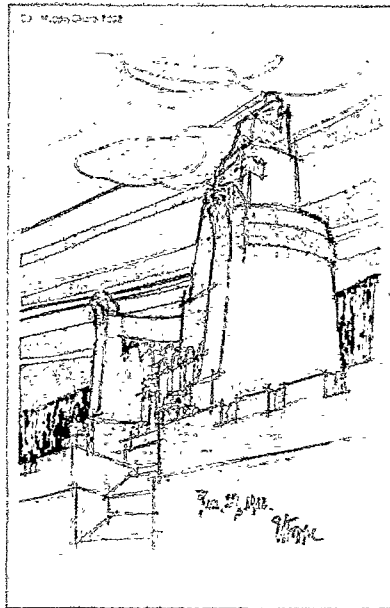
62 Otto Wagner
Ferdinandsbrücke. 1896.
Perspectiva. Desenho: tinta sobre papel.

Os desenhos da *Ferdinandsbrücke*, em sua técnica precisa e detalhada, propondo uma rede de viadutos e transportes a vários níveis, terão sido referência para os desenhos da “Cidade Nova” de Sant`Elia. (Comparar fig. 62 com fig. 72).

A qualidade estética dos desenhos de Wagner é justificada pelo interesse na ideia de que arte, arquitectura e design deveriam contribuir em conjunto para a criação de um *Gesamtkunstwerk* – um ambiente que aspira a ser uma “obra de arte total” como se verificou também no expressionismo e que de certa forma impregna também o espírito futurista com sua relação arte/ vida e as teorias de um Bergson¹¹³ ou Nietzsche (que foram traduzidos e lidos por esta altura em Itália).

¹¹² À medida que Viena se expandia para fora dos seus limites medievais, como acontecia na maior parte das cidades europeias, Wagner foi projectando e construindo estrutura modernas como o sistema ferroviário U- Bahn, (metro), em 1898.

¹¹³ Henri Bergson, (1859 - 1941), professor no *Collège de France* após suas obras *Essais sur les Données Immédiates* de *Conscience e Matière et Mémoire* e de *Le Rire*, ambas de 1900 torna-se membro da Academia Francesa em 1914 e ganha o prémio Nobel da Literatura em 1927. Sucintamente, com sua obra, elabora o que viria a ser chamado de “processo filosófico”, que rejeita os valores estáticos em favor dos valores do movimento, da mudança e evolução. Entre as suas obras mais importantes estão a *Introduction à la Métaphysique*, 1903, *L'Évolution Créatrice*, 1907, *L'Énergie Spirituelle*, 1919, entre outras.



63 Emil Hoppe
"Desenho de uma torre". 1902.
Perspectiva.
Lápis sobre papel.

Outros alunos de Wagner, como Emil Hoppe ou Marcel Kammerer, também produziram belíssimos desenhos (fig. 63) que ilustram a nova ideia de simplicidade e de um estilo novo e realista que caminhava num sentido menos "Floreal", estilo de influencia *Art Nouveau*, que se fazia sentir em Itália sobretudo a partir do pavilhão de Raimondo D`Aronco para a exposição de artes decorativas de Turim.



64 Sant'Elia
Edificio Monumentale.
Perspectiva. 1912.
Lápis sobre papel, 31 x 20,5 cm.
Collezione Comune di Como.

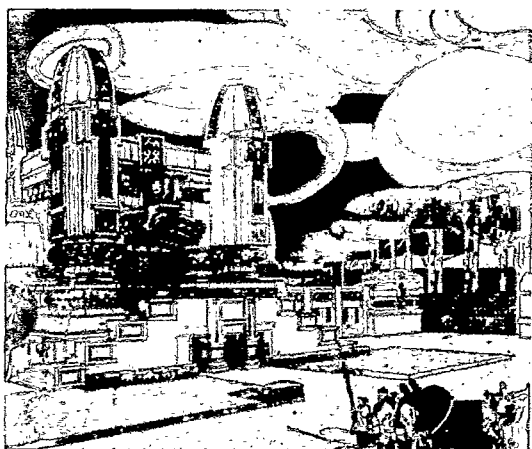
Sant'Elia mais perto da sensibilidade Wagneriana acaba por sofrer maior influência de Giuseppe Somaruga, arquitecto do *Stile Floreale* Milanês caracterizado por uma tentativa de integração de um gosto Neo-barroco aos motivos extraídos da

Wagnerchule (Escola de Otto Wagner, nome dado aos grupo de alunos de Wagner que frequentaram a *Akademie der bildende Künste* de Áustria). As formas simples e geometrizadas destes desenhos, colocadas em ângulos oblíquos e vistas desde um ponto de vista baixo, (fig. 63) reforçam as influencias que Sant'Elia tinha recebido da *Accademia de Brera*.

Ambas influências, (Somaruga e *Wagnerschule*), se fazem notar nos desenhos de Sant'Elia.

A primeira tendência (Somaruga) encontra-se em alguns desenhos de 1912 (fig.64), e no projecto do jovem arquitecto para um cemitério em Monza.

Integrado no grupo *Nuove Tendenze*, os desenhos de Sant'Elia para o cemitério (fig. 65) evidenciam fortemente o estilo *Flo reale* (interpretação *Art Nouveau Italiana*).



65 Sant'Elia
Cemitério de Monza.
Perspectiva. 1912.

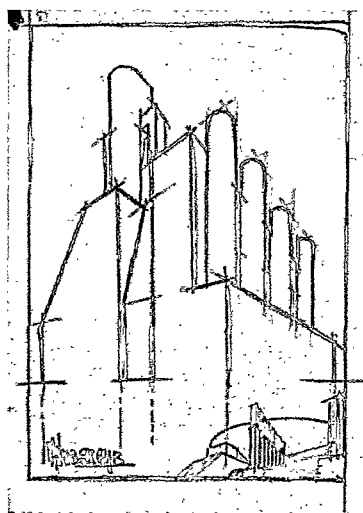
A segunda tendência torna-se muito evidente no conjunto de perspectivas que propõe por volta de 1913 representando tipos genéricos tais como: "Edifício Monumental"(fig.64), "Edifício Moderno" (fig.65) , "Construção Industrial" ou "Estudo para uma central Hidroeléctrica" (fig. 66).

Estas composições são normalmente desenhadas a lápis, com traço preciso, (por vezes com o auxilio de régua), que lhes dá um carácter técnico, pouco comum em desenhos de estudo, evidenciando o fascínio pelo abstracto e geométrico tantas vezes proclamado por Marinetti:

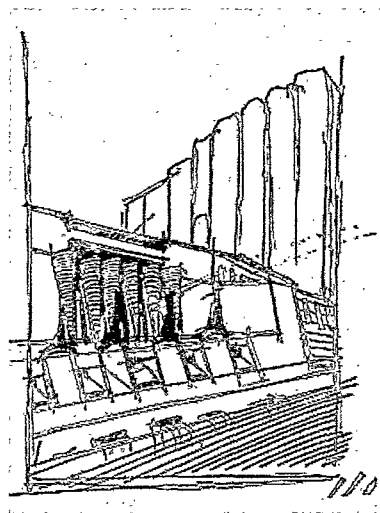
"(...) Dada la tendencia cada vez más acentuada del espíritu humano a dar lo concreto por medio de lo abstracto – sólo puede expresarse(...) por puras

dimensiones geométricas, en lugar de la reproducción tradicional, conquistada en la actualidad por los medios mecánicos."¹¹⁴

No entanto, a par desta geometrização as suas composições não deixarão de enfatizar as influências, (com o uso das perspectivas oblíquas e um ponto de vista baixo), da escola de Wagner e dos desenhos barrocos.



66 Sant'Elia
"Edifício Moderno".
Perspectiva. 1913.
Lápis sobre papel.
Musei Civici, Como.



67 Sant'Elia
"Edifício para uma central eléctrica".
Perspectiva. 1913.
Lápis sobre papel.
Musei Civici, Como.

Mas será somente em Maio de 1914, na primeira exposição do grupo, *Nuove Tendenze*, subtitulada *Milano l'anno due mille*, no *Famiglia Artistica*, que Sant'Elia e os seus amigos, entre os quais o suíço Mário Chiattoni, assinalarão a grande mudança que significará uma nova estética:

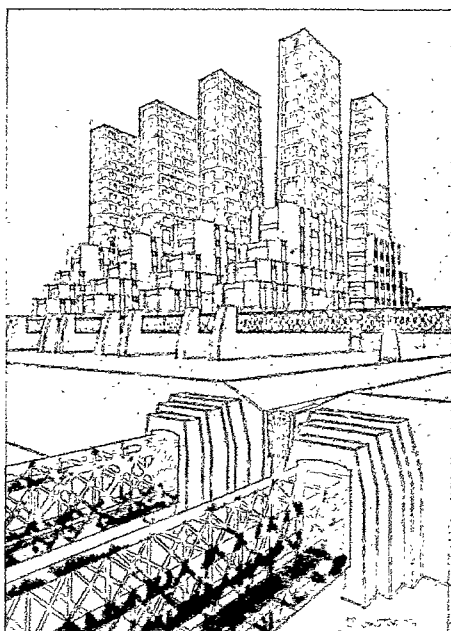
Do estilo *Art Nouveau* elaboradamente decorativo passaram para um modernismo de linhas aerodinâmicas, rectas e verticais que caracterizam os desenhos da *Cittá Nuova*, de Sant'Elia, e os desenhos da *Metrópole Moderna*, de Chiattoni.

O prefácio a esta exposição definia:

¹¹⁴ COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna, una historia desapasionada*, GG, Barcelona, 2005, p.100.

“A decoração é abolida. Tudo tem de ser revolucionário. Terraços e caves têm de passar a ser utilizados. A importância da fachada deve diminuir. Deixem-nos pôr um fim à arquitectura monumental, funerária e comemorativa. Deixem-nos derrubar os monumentos, pavimentos, arcadas e degraus; afogar as estradas e praças; elevar o nível da cidade.”¹¹⁵

Estes pressupostos, em parte, estavam de acordo com as novas propostas de cidade apresentadas na exposição (fig. 68).



68 Mário Chiattonne
Ponte e studio di volumi.
Perspectiva. 1914
Tinta sobre papel branco colorido com aguarela
sépia, 65 x 47 cm.
*Gabinetto Disegni e Stampe dell'Istituto di Storia
dell'Università di Pisa.*

Propondo uma utopia impossível à época, “(...) os desenhos exprimiam as sementes de uma visão social e política em sintonia com as controvérsias de Marinetti.”¹¹⁶

Assumindo claramente a nova tendência “anti-sececionista”, no seu *Messaggio*, (prefácio à exposição), Sant’Elia faz a apologia das linhas aerodinâmicas e da verticalidade enquanto metáfora da “energia” e contribui definitivamente para a desintegração do grupo.

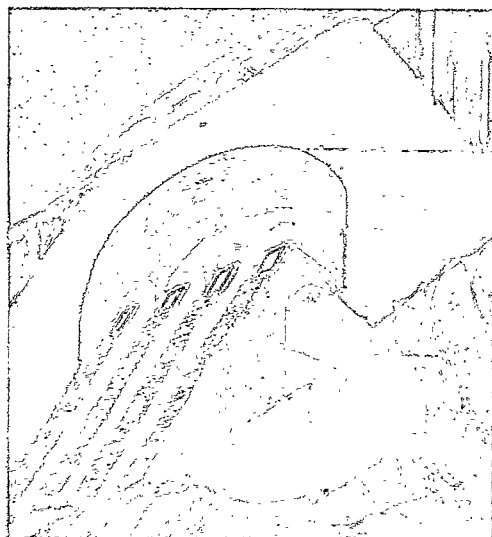
Afirmando uma nova direcção o texto reflecte sobretudo a necessidade de uma grande escala para o novo mundo industrial, veloz e potente.

¹¹⁵ Sant’Elia excerto do *Messaggio*, 1914, citado e traduzido nos textos dados no âmbito do curso Arquitectura Utópicas, ob. cit.

¹¹⁶ Humphreys, Richard, *Futurismo*, Lisboa, editorial Presença, 2001, p. 47

A tipologia que melhor reflecte estes pressupostos é a central hidroeléctrica, “edifício”, que vai ser desenhado repetitivamente por Sant’Elia (fig.67, 69, 73, 79) como sinónimo da rápida industrialização do *valle del Po*, a princípios do séc. XX.

A grande referência a estes modelos poderá ter sido, segundo Alan Colquhoun um desenho monumental de Joze Plecnik de 1899 (fig. 70).¹¹⁷



69 Sant’Elia
Centrale eléctrica, La Città Nueva.
Perspectiva. 1914
Tinta vermelha e lápis sobre papel, 205 x 185 cm.
Musei Civici, Como.



70 Joze Plecnik
Desenho, 1899.

Para além da central hidroeléctrica o texto explicita muito claramente a imagem da nova cidade:

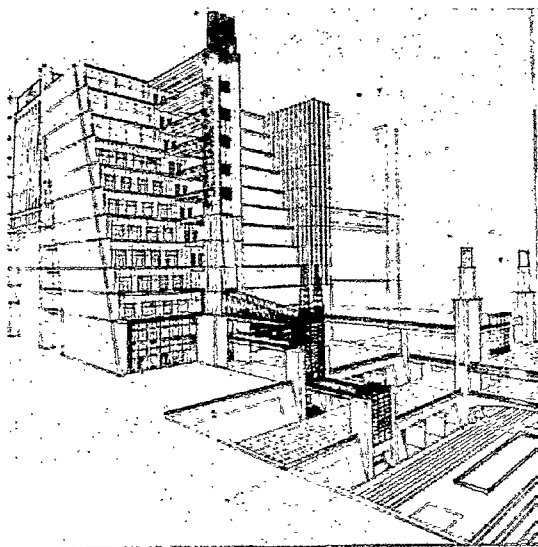
“(…) Precisamos inventar e reconstruir *ex novo* nossa cidade moderna como um imenso e agitado estaleiro, activo, móvel, e dinâmico por toda a parte, e o edifício moderno como uma máquina gigantesca. Os elevadores de hoje não devem ocultar-se como vermes solitários nos poços de escada, mas as escadas - agora inúteis - devem ser abolidas, e é preciso que os elevadores subam pelas fachadas como serpentes de vidro e ferro. A casa de cimento, ferro e vidro, sem ornamentos pintados ou esculpidos, rica apenas na beleza intrínseca de suas linhas e seu modelado, extraordinariamente brutal em sua simplicidade mecânica, tão grande quanto o ditam as necessidades, e não apenas conforme o permitam as leis de zonamento, deve erguer-se dos limites de um abismo tumultuoso; a rua que, em si, não mais se estenderá como um capacho no nível dos umbrais, mas irá mergulhar

¹¹⁷ COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna, una historia desapasionada*, GG, Barcelona, 2005, p.102 e 103.

profundamente na terra, concentrando o tráfego da metrópole, organizado para as transferências necessárias para as passarelas metálicas e as esteiras transportadoras de alta velocidade.”¹¹⁸

O texto é sem dúvida um presságio das nossas cidades contemporâneas. E representa uma investida contra o passado e prática corrente a favor de novas realidades, novos materiais e novos padrões de vida.

Nele também podemos encontrar esboçados alguns conceitos do modernismo funcionalista – evidenciando a casa como “máquina gigantesca” (fig. 72) antecipa o conceito de Le Corbusier da casa enquanto “máquina de habitar”.



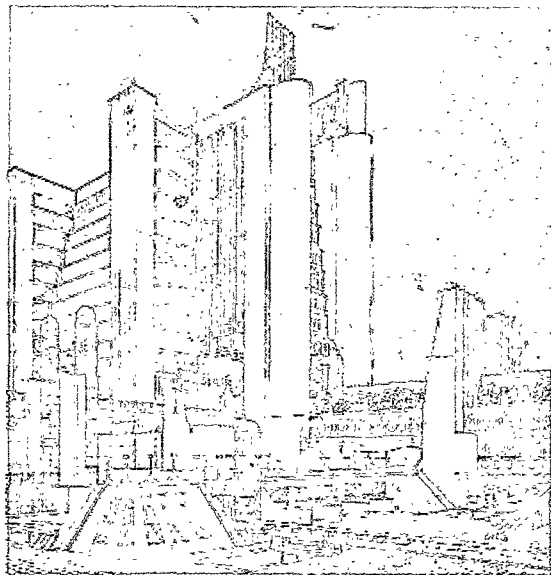
71 Sant'Elia
Casa gradinata con ascensori dai quattro piani stradili, La Città Nuova.
Perspectiva. 1914.
Tinta e lápis sobre papel, 56 x 55 cm.
Collezione Consuelo Ascetti, Milão.

Este texto, (*Messagio*), vai ser a base do *Manifesto Dell'Architettura Futurista*, publicado a 11 de Junho de 1914 em *Lacerba* assinado pelo jovem arquitecto mas provavelmente editado por Marinetti.

Nele acusa os jovens arquitectos e académicos que, apoiados nos modelos clássicos, “(...)fazendo uso dessas referências, continuam a imprimir a imbecilidade nas nossas cidades, cidades que deveriam ser a projecção fiel e imediata de nós próprios(...)” em vez de “(...) abrirem as mentes na descoberta de novas fronteiras

¹¹⁸ Sant'Elia excerto do *Messagio*, 1914, citado e traduzido nos textos dados no âmbito do curso *Arquitectura Utópicas*, ob. cit.

e de soluções para o novo problema: A HABITAÇÃO E AS CIDADES FUTURISTAS.”¹¹⁹



72 Sant'Elia
Caseggiato, casa comunicante con ascensori e ponte esterno, La Città Nuova.
Perspectiva. 1914.
Tinta e lápis sobre papel, 525 x 515 cm.
Musei Civici, Como.

A imagem da cidade futurista (fig.72) liga-se inseparavelmente à máquina e à velocidade para mostrar-se plena de dinamismo, tumulto e movimento adoptando uma nova linguagem formal que procurava servir a técnica construtiva e o intenso tráfego ao mesmo tempo que os celebra em monumentais propostas arquitectónicas desenhadas.

Arranha – céus, plataformas de comunicação, pontes e sistemas viários a vários níveis, estações ferroviárias, aeroportos e centrais eléctricas, todos construídos em aço, betão reforçado e vidro laminado, fazem parte de um plano integrado para desenvolver a Itália e são a espacialidade lógica para a visão social e política de Marinetti.

Portanto, mais do que desenhar edifícios isoladamente, Sant'Elia é autor de uma proposta urbanística. Na "Cidade Nova" o solo deixa de ser o único espaço de habitabilidade - céu e subsolo são invadidos de infra-estruturas e vias de comunicação dando resposta à necessidade de viver em constante deslocação e velocidade valorizando mais do que qualquer outra vanguarda arquitectónica a confusão urbana das grandes metrópoles. Contudo o homem não é aqui representado. Na verdade, e de um modo assustador e algo perverso, esta

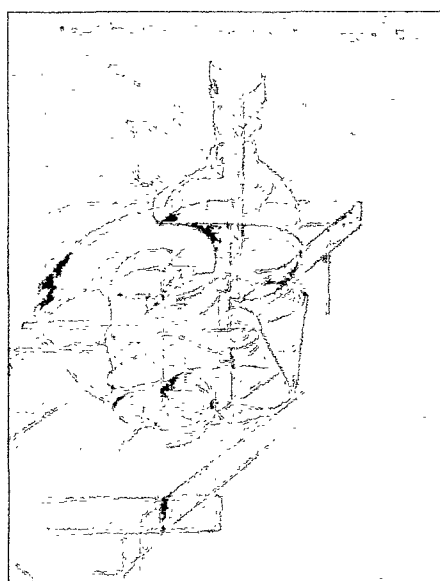
¹¹⁹ Sant'Elia, excerto do Manifesto da Arquitectura Futurista, 1914, citado e traduzido nos textos dados no âmbito do curso Arquitectura Utópicas, ob. cit.

ausência é uma constante nos desenhos de Sant'Elia, tal como o é qualquer elemento da natureza.

“Tal como os antigos encontraram inspiração nos elementos da natureza, nós que somos material e espiritualmente artificiais temos de encontrar inspiração nos elementos do mundo mecânico que criámos e no qual a arquitectura tem de ser a sua melhor expressão, a mais completa síntese.”¹²⁰



73 Sant'Elia
Studio per centrale elettrica, La Città Nuova.
Perspectiva. 1914
Tintas e lápis sobre papel, 31 x 20,5 cm.
Colecção particular



74 Umberto Boccioni
Mesa + botella + casas. 1912.
Desenho.

A cidade não é planeada para o indivíduo, é antes uma estrutura totalitária na qual o homem desempenha a sua função enquanto unidade de produção, o que, de alguma forma, se enquadra nos pressupostos futuristas:

“(...) Em certa medida o ser humano foi completamente absorvido no campo dinâmico da pintura futurista.”¹²¹

Comparando estas premissas com a imagética criada para a arquitectura, conclui-se que, apesar de uma evidente “vertigem” produzida pela acentuação das linhas verticais sublinhada pela adopção de diferentes níveis, as formas arquitecturais propostas (fig.74), são demasiado herméticas e não contemplam a ligeireza e

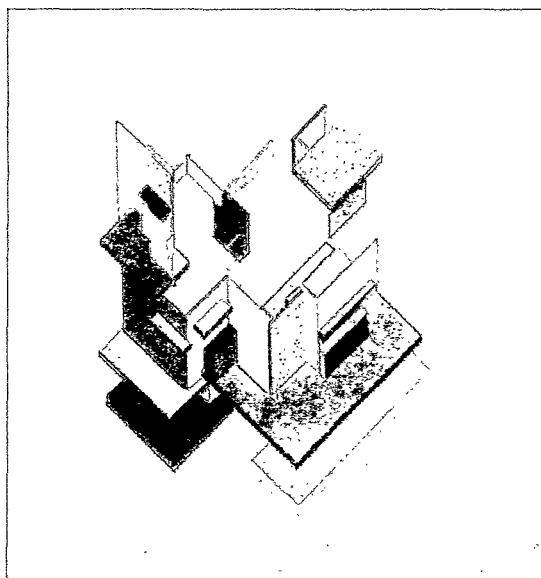
¹²⁰ Sant'Elia, excerto do Manifesto da Arquitectura Futurista, 1914, citado e traduzido nos textos dados no âmbito do curso Arquitectura Utópicas, ob. cit.

¹²¹ Humphreys, Richard, *Futurismo*, Lisboa, editorial Presença, 2001, p.48.

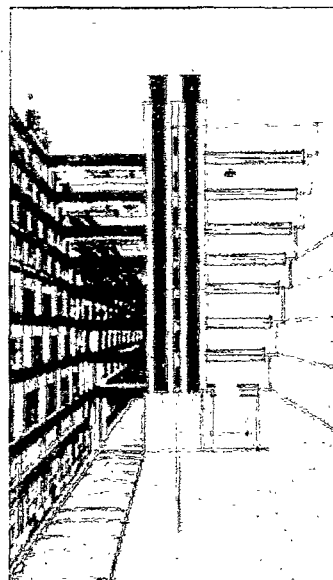
permeabilidade imprescindíveis para evocar uma quarta dimensão associada à nova concepção espaço-tempo marinettiana. Ou seja, Sant'Elia ao apresentar uma visão panorâmica e perspectivada do mundo, propõe que o observador seja alguém externo, em vez de o situar dentro da própria obra.

No desenho de Boccioni (fig.74), é bem visível a tentativa de integrar, numa representação pictórica, estes conceitos. Para tal faz uso da axonometria que considerava, tal como Van Doesburg, o único método que não privilegiava uma parte do objecto ou edifício em relação à outra.

Será Teo van Doesburg (fig.75), não Sant'Elia (fig.76), com as suas "Contraconstruções", desenhos axonométricos que parecem flutuar sobre o papel sem ligação a tempo ou lugar, quem concretizará o ideal futurista, (não separar o observador do observado), numa meditação sobre um novo tipo de espaço e estrutura arquitectónica.¹²²



75 Theo van Doesburg
Projecto Contra-Construção.
Projeção Axonométrica. 1923.
Guache sobre litografia, 57,2 x 57,2 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.



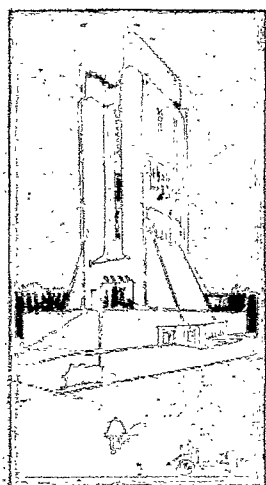
76 Sant'Elia
Via Secondária per pedoni con ascensori, La Città Nuova. Perspectiva. 1914.
Tinta e lápis sobre papel vegetal, 42 x 23,5cm.
Collezione Paride Accetti, Milão.

¹²² Teo van Doesburg (1883- 1931), foi fundador do movimento holandês De Stijl, do qual fazia parte também Piet Mondrian, e que, a par do Suprematismo Russo de Malevich e El Lissitzky, representa uma área de pesquisa que se situa entre a pintura e arquitectura, de extrema importância para o desenvolvimento da arquitectura moderna.

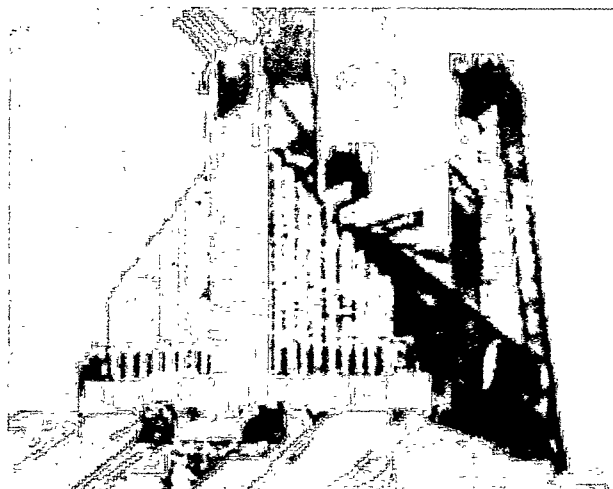
As axonometrias de van Doesburg simbolizavam uma ideia "(...) *tecnomística de una arquitectura idéntica a la fluidez de la experiencia vivida; eran representaciones idealizadas de lo inefable (...) era también fundamental para los intentos de (...) representar el espacio cuatridimensional.*"¹²³

Voltando ao "Manifesto da Arquitectura Futurista", conclui-se que o seu principal objectivo poderá ter sido o reconhecimento oficial de uma arquitectura futurista e de Sant'Elia como protagonista do movimento, pois à parte da inclusão da palavra futurista e de algumas propostas militantes que se destacam pela ambiguidade e contradição – "As nossas casas duraram menos que nós, e cada geração precisará construir as suas"¹²⁴, pouco alterou ao texto inicial do *Messagio*.

Esta ambiguidade está bem patente no carácter sólido, estruturado e duradouro das propostas desenhadas por Sant'Elia que nada têm de efémero e que inspirarão inclusivamente a "imagem" de um nacionalismo fascista e monumental, (fig. 77 e 78).



77 Sant'Elia
Estudo para monumento, La Città Nuova.
Perspectiva. 1914.
Tinta, lápis e pastel sobre papel.
Musei Civici, Como.



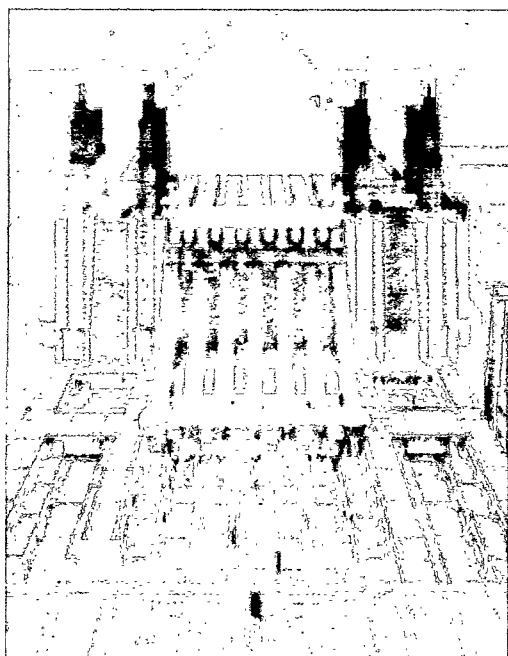
78 Sant'Elia
Chiesa, La Città Nuova.
Perspectiva. 1914.
Tinta, lápis e pastel sobre papel, 14 x 18,5 cm.
Musei Civici, Cremona.

¹²³ COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna, una Historia desapasionada*, GG, 2002, p.118.

¹²⁴ Sant'Elia, excerto do Manifesto da Arquitectura Futurista, 1914, citado e traduzido nos textos dados no âmbito do curso Arquitectura Utópicas, ob. cit.

Estes desenhos, tanto nas suas formas como nas sua técnicas e métodos de representação, não são totalmente coerentes com os preceitos do manifesto de arquitectura Futurista:

“Possuímos um novo conceito de beleza que, apesar de ser ainda obscuro e embrionário, já exerce um fascínio na população. Perdemos a predilecção pela monumentalidade, o pesado, o estático, e enriquecemos a nossa sensibilidade com o gosto pela luz, o efémero e o rápido. Já não nos sentimos como homens de catedrais, palácios ou pódios.”¹²⁵



79 Sant'Elia
Stazione d'aeroplano e tren ferroviari, con funiculari e ascensori, La Città Nuova, Perspectiva. 1914.
Tinta e lápis sobre papel, 50 x 39 cm.
Musei Civici, Como.

Esta firme oposição à arquitectura comemorativa não é evidente em muitos dos desenhos de Sant'Elia para a *Città Nuova*, (fig.77) que se apresentam maciços, simétricos, verticais e grandiosos em franca oposição ao terceiro ponto do manifesto em que proclama:

“Que as linhas oblíquas e elípticas são dinâmicas e que, pela sua própria natureza, possuem um poder emocional mil vezes mais forte que as perpendiculares e

¹²⁵ Idem.

horizontais. E que não é possível realizar uma arquitectura integral e dinâmica sem a sua utilização.”¹²⁶

Neste contexto é apropriado e irónico verificar que o projecto de Giuseppe Terragni para um “Monumento aos Mortos da Primeira Guerra Mundial” e em memória de Sant`Elia, erguido na margem do lago de Como em 1933, tenha surgido a partir de um esboço do jovem arquitecto.

A própria expressão de alguns desenhos como a *Stazione d'aeroplano e tren ferroviari* (fig.79), com uma perspectiva central cujo ponto de vista do espectador está tão acima do ambiente desenhado que mais parece ou sugere a abstracção de um alçado, a frieza de uma proposta, uma máquina gigante bem definida, desenhado com o rigor de um engenheiro, tal como Corbusier mais tarde iria elogiar, está bastante longe do poder emocional das linhas oblíquas e elípticas de que era apologista e que neste sentido se encontram muito mais, em sua livre expressão, nos desenhos expressionistas. A própria técnica, a tinta e lápis com auxílio de régua transmite um rigor mais classicista, racional e imperativo do que as aguarelas de traço solto e veloz dos expressionistas. Neste sentido a velocidade tão cara aos futuristas acaba por ter na imagem destes desenhos uma espécie de “congelamento” como se a dinâmica e velocidade das propostas para a forma da cidade e arquitectura futurista fosse possível somente com a repetição de vários desenhos em ângulos distintos, ou seja mais pelo movimento do observador (exterior à obra) do que pela imagem proposta, mais pela leitura que sugere o conjunto de desenhos do que a “estrutura” do próprio desenho. Ou seja, só podemos encontrar os valores dinâmicos do futurismo numa leitura conjunta de todos estes desenhos: No seu conjunto, eles estruturam uma cidade fantástica para o futuro.

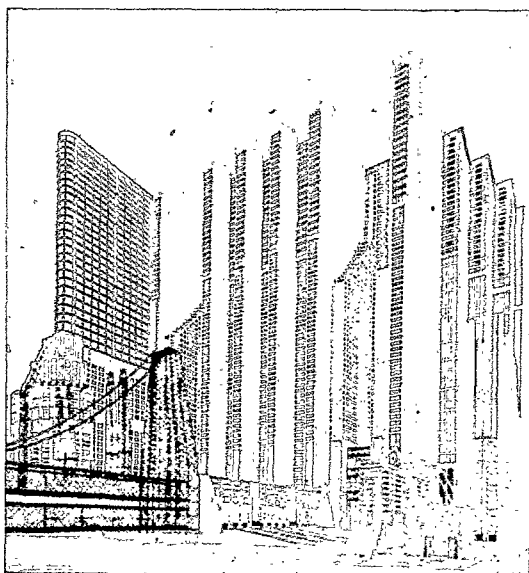
O próprio Sant`Elia descreve este novo habitat como o redesenvolvimento fantástico de uma cidade Americana como Nova Iorque¹²⁷, onde imperam os arranha céus e a “(...) vida é aceite como uma síntese vertiginosa de forças verticais e horizontais.”¹²⁸ Esta irrealdade de “ficção científica” é acentuada ainda

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Os futuristas inspiravam-se nas cidades dos EUA e não nas Europeias, pela sua modernidade e crescimento em altura apesar de ideologicamente entrarem em desacordo com o individualismo americano que não se ajustava à conciliação da vida humana numa estrutura totalitária que antevia a sociedade de massas de Mussolini.

¹²⁸ Humphreys, Richard, *Futurismo*, Lisboa, editorial Presença, 2001, p.48.

mais nos desenhos de Chiattonne para a “Metrópole Moderna” onde o ambiente parece ser iluminado artificialmente marcando uma cenografia espectacular que denuncia a arquitectura cerimonial fascista.



80 Mário Chiattonne
Arquitectura para Uma Metrópole Moderna.
Perspectiva. 191.4
Tinta sobre papel, 106 x 95 cm.
Gabinetto Disegni e Stampe
dell'Istituto di Storia dell'Università di Pisa.

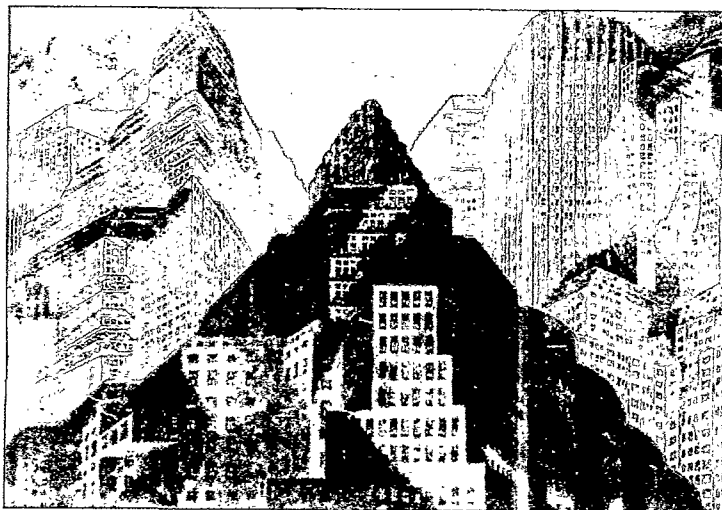
Um projecto ainda mais “realista” desta forte imagem futurista, de uma cidade cheia de vida e dinamismo com edificios verticais e monumentais e vários níveis de distribuição e hierarquização arquitectónica e social, encontra-se na super-cidade do filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, que abordaremos de seguida num capítulo em que consideramos o futurismo, fora do seu contexto Italiano, como pura ficção, apontando alguns exemplos.

2.2 Futurismo enquanto ficção

“ (...) Um mar agitado que rugue, como uma onda de luz. Nos Fachos e ondas, as cataratas do Niagara da luz, de torres giratórias e brilhantes, Metropolis parece ter-se tornado transparente.

As casas, que os feixes de luz dos faróis cortavam em cones e cubos, brilhavam sob as luzes que subiam e que escorriam como chuva pelos seus flancos. As ruas absorviam a luz brilhante, elas próprias brilhavam e as coisas que deslizavam sobre elas, num fluxo incessante (...)”. (Von Harbou, Excerto do guião para o filme *Metropolis*).¹²⁹

Este texto poderia ter sido escrito por um futurista italiano, a descrição do turbilhão da cidade, da velocidade das luzes, os reflexos, as formas sugeridas, etc., reportam-nos para os textos e ambientes sugeridos por Marinetti e seus companheiros. Da mesma forma os desenhos de Erick Kettelhut (fig.81) concebidos para este filme, não só sugerem preciosamente o ambiente e imagem da cidade descrita por Thea von Harbou, como poderiam servir de ilustração a textos de Marinetti acerca da sua concepção de um novo campo espaciotemporal unificador: *“El gesto que así reproducimos ya no será un momento fijo en un dinamismo universal; será el próprio dinamismo”*¹³⁰



81 Erich Kettelhut
Desenho original para o filme
Metropolis de Fritz Lang.
View of the city. 1927.
Filmmuseum Berlin-
Deutsche Kinemathek.

¹²⁹ Thea von Harbou, guionista de *Metropolis*, 1914, citado e traduzido nos textos dados no âmbito do curso “Arquitetura Utóptica - Pensamentos por edificar”, coordenado por Barbara Coutinho, CCB + MC, 2005.

¹³⁰ Boccioni, citado e traduzido em COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna, una história desapasionada*, GG, Barcelona, 2005, p100.

O desenho "View of the city" (fig. 81), comparado com os desenhos de Sant'Elia ou Chiattonne, transmite muito melhor os pressupostos teóricos futuristas do que as formas por eles propostas. Neste sentido poderíamos enumerar muitos mais projectos em que se sente a influência do futurismo italiano. A título de exemplo, e muito resumidamente, veja-se como as concepções futuristas chegaram a influenciar mais o Construtivismo "cubo-futurista" Russo do que a arquitectura de Sant'Elia.

Boccioni, no manifesto futurista sobre escultura de 1912, ao escrever, "(...)planos transparentes de vidro ou celulóide, faixas de metal, arame luzes eléctricas internas ou externas podem indicar os planos, as tendências, os tons, e os meios-tons de uma nova realidade"¹³¹ ao que se juntamos o seu ideal de: "não uma arquitectura piramidal (estado estático) mas uma arquitectura em espiral (dinamismo)"¹³², dá-nos uma espécie de memória descritiva do projecto de Vladimir Tatlin¹³³, (1885-1953), para o "Monumento à III Internacional" que se tornou num símbolo da arquitectura construtivista. Foi desenhado em 1919 e destinava-se à sede da nova organização internacional comunista.



82 Vladimir Tatlin
Desenho a lápis para o "Monumento à III Internacional", 1919.

¹³¹ FRAMPTON, Kennet, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1997, p.97.

¹³² Idem.

¹³³ Vladimir Tatlin (1885-1953): Pintor e escultor Russo, começou por pintar num estilo figurativo. Em 1913 viaja para Paris onde é influenciado pelas esculturas de Picasso. De regresso à Rússia produz esculturas abstractas utilizando materiais industriais. Encarnando a ideia de artista – engenheiro empenha-se na ideia de construção de objectos úteis, contribuindo para o surgimento do Construtivismo.

Esta estrutura fantástica estava nitidamente para além da capacidade da engenharia da época e por isso não foi construída.

Em seu uso do tema da espiral, em sua inserção de uma série de sólidos platônicos transparentes, decrescentes e em rotação a velocidades progressivamente maiores sobre o seu eixo; em sua exposição retórica do ferro e do vidro, “antecipou a obra de duas tendências distintas na arquitectura”¹³⁴ e na arte vanguardista Russa: uma mais preocupada com a forma, onde se sentem as influências suprematistas de Malévich, que valorizava os “materiais intelectuais” como a cor, a linha, o ponto e plano, e a que se chamou de racionalista, e outra mais preocupada com a produção, ressaltava os “materiais físicos”, como o ferro, o vidro e a madeira, elementos que tematicamente iguais, pretendiam exemplificar o programa produtivista/construtivista.

O que queremos ressaltar na apreciação deste desenho é a capacidade de sugerir formas dinâmicas recorrendo às mesmas técnicas - lápis, tinta e instrumentos de precisão - que maioritariamente usaram os futuristas, não ficasse a dúvida de que a rigidez e estaticidade das suas propostas fosse em parte devedora do material escolhido quando se compararam os seus desenhos com as muitas arquitecturas expressionistas formalizadas a aguarela.

Mas voltemos ao tema inicial, o cinema como arte de produzir ficção, e em especial ao exemplo de *Metropolis*, o filme que por seus maravilhosos desenhos e mestria do realizador foi, no âmbito deste trabalho, escolhido como exemplo.

Fritz Lang¹³⁵, estudou arquitectura e artes visuais em Los Angeles o que torna a sua abordagem cinematográfica bastante cuidada no que se refere a composições e atmosferas visuais. Os seus primeiros trabalhos estão muito próximos do expressionismo alemão. Transmitem uma carga afectiva e simbólica enfatizada por uma iluminação dramática e por uma distorção das linhas e formas convencionais como se pode verificar nas imagens do seu filme *Metropolis*, 1927. A história descreve uma sociedade “robot” controlada por um diabólico super-industrial que construiu uma magnificente cidade mantida por escravos que vivem e trabalham no subsolo.

¹³⁴ FRAMPTON, Kennet, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1997. p.206

¹³⁵ Fritz Lang (1890- 1976), realizador Austríaco, naturalizado norte-americano.

Esta forte crítica, que ao mesmo tempo glorifica a cidade “capitalista” e denuncia os seus excessos e desigualdades sociais, constitui em sua estética, juntamente com “O Gabinete do Dr. Caligari” (1919) de Robert Wine (1881-1938), “Golem” (1920) de Paul Wegener (1874-1948) e “Nosferatu” (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau (1889-1931), exemplar do cinema expressionista Alemão ao mesmo tempo que evidencia a presença do Sobrenatural abrindo caminho para os futuros filmes de “ficção científica” e “terror”.¹³⁶

Por esta altura o cinema alemão, apoiado pelo estado, era considerado o mais avançado tecnicamente, no seu uso das luzes, sets e fotografia, nas suas inovações tais como a libertação da câmara do tripé colocando-a sobre rodas, etc, bem como o mais sensível à vida das classe operárias, originando também os chamados “street films”.

Depois da Primeira Guerra e em especial a partir de 1925 os melhores talentos emigraram para a América, incluindo Murnau e Lang o que levou ao declínio do cinema alemão que passou da extrema originalidade inicial à influência das produções de Hollywood.

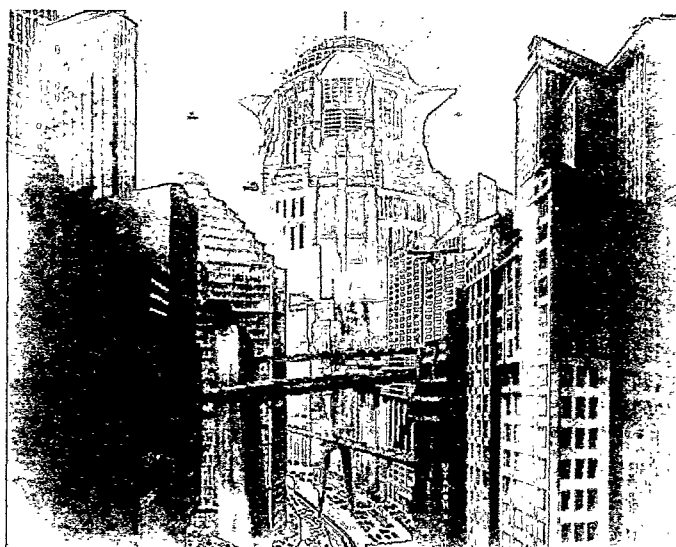
2.2.1 Metropolis

Tal como os desenhos monumentais dos futuristas¹³⁷ inspiraram no seu modernismo e monumentalidade a arquitectura fascista, também a imagética de *Metropolis*, próxima do futurismo em suas sobreposições, verticalidade e “transparências” e próxima do expressionismo alemão, com suas tensões, ambientes carregados de emoção, ângulos oblíquos e algumas reminiscências medievais, tanto na catedral da cidade, tipicamente gótica, como no próprio edifício governamental (ao centro da imagem *Classi view, fig.83*) como se de uma *Stadtkrone* se tratasse, formalmente megalómano e algo historicista, controlando

¹³⁶ Para maior compreensão sugerimos a “leitura” dos filmes.

¹³⁷ Grande parte das mega-estruturas desenhadas Italianas podem-se visualizar no catálogo: *Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia. Immaginazione Megastrutturale dell Futurismo a Oggi*, La Biennale di Venezia, 1979.

toda a cidade, representa uma prefiguração da arquitectura monumental nazi - "A Arquitectura é a Palavra em Pedra"¹³⁸ - como potenciadora do Regresso à ordem.



83 Fritz Lang
Classic view,
(Cena do filme *Metropolis*). 1927.
Filmmuseum Berlin-
Deutsche Kinemathek.

Com a ditadura de Hitler o cinema é revitalizado ao serviço do regime surgindo de novo uma linguagem bastante própria da cultura Germânica, formalmente diferente da expressionista mas igualmente dramática e emotiva em sua estética "espectacular".

Neste contexto surge praticamente uma única protagonista, Leni Riefenstahl¹³⁹ que juntamente com Albert Speer¹⁴⁰, arquitecto do regime, cria uma imagética nazi

¹³⁸ Afirmação de Adolf Hitler, traduzida e extraída dos textos fornecidos no âmbito do curso, "Arquitecturas Utópicas. Pensamentos por edificar" coordenado por Barbara Coutinho, no CCB + MC, 2005.

¹³⁹ Leni Riefenstahl (1902-2003), estudou pintura e começou a sua carreira como bailarina, após uma lesão trocou a dança pelo teatro. De actriz passou a realizadora e produtora de filmes. O seu primeiro grande sucesso foi *Triumph des Willens*, 1935, seguindo-se os filmes sobre os Jogos Olímpicos de 1936: *Fest der Völker*, parte I, e *Fest der Schönheit*, parte II. Estes filmes com o final da guerra passaram de obra prima (merecedores de várias medalhas de ouro) a material conotado negativamente como propaganda do " Nacional Socialismo". A sua longa carreira continuou depois maioritariamente dedicada à reportagem fotográfica em vários países, acabando por fotografar meio subaquático no final da sua carreira.

¹⁴⁰ Albert Speer (1905-1981), filho de arquitecto, estuda arquitectura e em 1939 torna-se membro da NSDAP e amigo de Adolf Hitler. Após Ludwig Troost passou a ser o arquitecto pessoal de Hitler com quem planeou a "Nova Berlim" que com a perda da guerra acabou por não ser construída. Projectou e construiu inúmeros edifícios de clara inspiração haussmaniana simbolizando a força, grandeza e indestrutibilidade do Nazismo. As suas obras de carácter transcendente e divino aproximavam-se formalmente das propostas utópicas de E. L. Boullée (1728-1799) ou Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) procurando espaços intemporais e eternos. A grande referência terá sido o Cenotáfio Esférico para Newton (1784) de Boullée, o arquitecto iluminista que maior capacidade demonstrou em explorar a luz na sua capacidade de evocar a presença do divino.

plena de sentido litúrgico e apocalíptico, fortemente propagandista e aliada a rituais teutónicos e demiurgos como aconteceu no estádio de *Zeppelingfeld* no comício de *Nuremberg*. Aqui, pela primeira vez, a arquitectura toma forma de cenário provisório e é colocada ao serviço da propaganda cinematográfica surgindo o documentário *Triumph des Willes* (O triunfo da Vontade) que valeu à cineasta a medalha de ouro de Veneza em 1935.

Aos ângulos, perspectivas e fotografias de Riefenstahl e à “Teoria das Ruínas” de Albert Speer - assegurar o futuro através da arquitectura como se de uma “ruína sublime” se tratasse (referência nostálgica ao iluminismo e às gravuras de Piranesi em Pesto)¹⁴¹- há que somar o espectáculo de ópera enquanto obra total potencializadora da tragédia e do sublime, sem as quais se poderia ter exaltado de forma tão “sobrenatural” o poder do *Führer*. (Mais uma vez a referência fundamental ao conceito de Wagner).

O nosso interesse em *Metropolis*, à parte de representar uma síntese de todas estas tendências, (futurismo, expressionismo e imagens que inspirarão os regimes totalitaristas) advém sobretudo pelo facto de marcar o início de uma nova utopia arquitectónica que vive em propostas de ficção científica:

Com sua imagem “hiper racional” - impressionantes e negras composições visuais, grandes ângulos, perspectivas inclinadas, suspense e economia narrativa – torna-se um referente a diversas formas de expressão e a vários cineastas e suas

Ao contrário de Itália a arquitectura alemã não soube interpretar num único estilo as vertentes clássica e racionalista/modernista. Por ideologias anti-urbanas, resistência às tendências internacionalistas, patriotismo e atitudes racistas fundadas em Nietzsche, Darré, ou no arquitecto Scheltze- Naumburg autor do livro “Arte e raça”, 1928, entre outros, a arquitectura do regime opôs-se à *Neue Sachlichkeit*, da republica de Weimar, rejeitando a arquitectura moderna como cosmopolita e degenerada.

Boris Iofan - arquitecto russo que consolida uma arquitectura monumental mais perto da *Art Déco*, de carácter historicista, recusa a herança construtivista pelo facto da sua estética abstracta não servir os fins propagandísticos pretendidos pelo regime, tal como aconteceu na Alemanha - e Speer, ganham uma medalha de ouro respectivamente pelo pavilhão soviético e alemão na “Exposição Internacional de Artes e Técnicas na Vida Moderna” (Paris, 1937) provando que o gosto monumental e neoclássico reunia cada vez mais adeptos em toda a Europa. Sobre o assunto consultar:

AA.VV., *Art and Power under the Dictators 1930-1945*, Londres, Hayward Gallery, 1995.

SERENY, Gitta, *Albert Speer: His battle With Truth*, Londres, Picador, 1995.

¹⁴¹ Giovanni Baptista Piranesi (1720-1778), arquitecto, de escassa realização, entregou-se a manipulações alucinatórias e representou em mais de 700 desenhos e mil gravuras o “tranquilo terror induzido pela contemplação do grande tamanho, da extrema antiguidade e da decadência.” A sua obra *Della magnificenza ed architettura de` Romani*, atesta o seu enorme interesse e admiração face à cultura Etrusca e Antiguidade Romana.

Os seus desenhos, como *Vedute di Roma*, 1748-78, ou inclusivamente os primeiros, *Invenzioni caprici di carceri* (1744-50) influenciaram vários artistas, desde o pioneiro cineasta Serge Eisenstein (1898-1948) até à contemporaneidade em alguns autores de banda desenhada francesa.

AA. VV., *Teoria da Arquitectura do Renascimento Até aos Nossos Dias*, Taschen, 2003, p.164-173.

cidades imaginárias (Ridley Scott, *Blade Runner*, 1986; Tim Burton, *Batman*, 1989, etc.).

Este filme marca a época de cristalização da “ficção científica” em que a ciência e a imaginação se encontraram e produziram atitudes diferenciadas de grande impacto na problemática arquitectónica.

Apesar de grande parte dos desenhos produzidos para a concepção da imagem da cidade não corresponderem, como acontece com o “*The Zig Zag building*” (fig.84), exactamente à imagem de nenhum dos edifícios (depois de muitas colagens, alterações, montagens etc.) que acabam por aparecer no ecrã, eles são fundamentais ao desenvolvimento e construção dos cenários que ambientam o filme, sugerindo inclusivamente o tipo de luz, temperatura (quente, fria), perspectiva e colocação da câmara.



84 Erich Kettelhut
Desenho original para o filme
Metropolis de Fritz Lang.
The Zig Zag building. 1927.
Filmmuseum Berlin-
Deutsche Kinemathek.

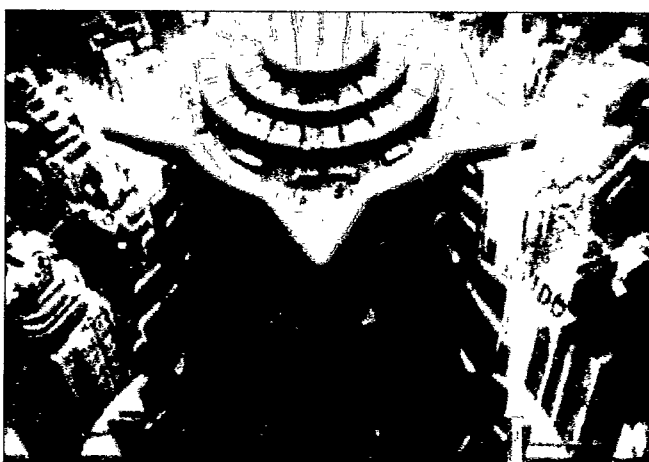
*Metropolis*¹⁴² projecta uma imagem da cidade do futuro em 2026, exactamente 100 anos após a data da sua realização. Com seus gigantescos e maciços arranha-céus, sombrias fábricas, afirmativos viadutos, vias suspensas, um incessante e mecânico movimento de veículos e pessoas desenha uma cidade imaginada à imagem do *sky line* de Manhattan e espelha uma multiplicidade de problemas

¹⁴² *Metropolis* foi produzido por UFA (Universum-Film-Aktiengesellschaft), dirigido por Fritz Lang e sua mulher Thea Von Harbou. Cinematografia por Karl Freund e Guenter Rittau. Design de Produção por Otto Hunte, Erich Kettelhut e Karl Vollbrecht. Figurinos por Aenne Willkomm. Produção de Erich Pommer.

A versão original de 1927 já não existe. Foram feitas várias reposições sendo a versão de Giorgio Monoder, realizada em 1984, com cores e efeitos sonoros uma das mais completas. A mais recente é uma restauração digital de 2002, distribuída por *Kino International*.
www.geocities.com/Area51/5555/metropolis_images.htm

discutidos na época, como os conflitos sociais, a desumanidade das cidades, as consequências benéficas ou nefastas da tecnologia e o papel da religiosidade.

O guião da autoria de Thea von Harbou descreve uma sociedade escravagista e repressiva muito estratificada à semelhança da hierarquia medieval: a classe baixa vive em catacumbas trabalhando e mantendo as máquinas que sustentam e ordenam a impressionante e veloz cidade e a classe alta vive em altos edifícios e magníficos jardins – motivos pelos quais o escritor H. G. Wells, autor de *Time Machine* (1885) e *When the Sleeper Awakes* (1897), lhe tece fortes críticas.¹⁴³



85 Erich Kettelhut
Desenho original para o filme *Metropolis* de
Fritz Lang.
Bird-eye's - view of the city. 1927.
Filmmuseum Berlin- Deutsche Kinemathek.

Metropolis apresenta-se como uma cidade fria, mecânica e sem “coração” (fig. 85); um ser vivo implacável à imagem do seu criador, cujos espaços – arranha-céus, casa das máquinas e catacumbas, apesar de bem diferenciados, são interdependentes e intercomunicantes por túneis, rampas, escadarias e elevadores (ver fig.83), introduzindo-nos numa “arquitectura e urbanismo espaciais”¹⁴⁴ cuja formalização também viverá sobretudo em imagens (desenhos), neste caso não por seu carácter de “ficção científica”, mas, igualmente “projectivos”, pela incapacidade

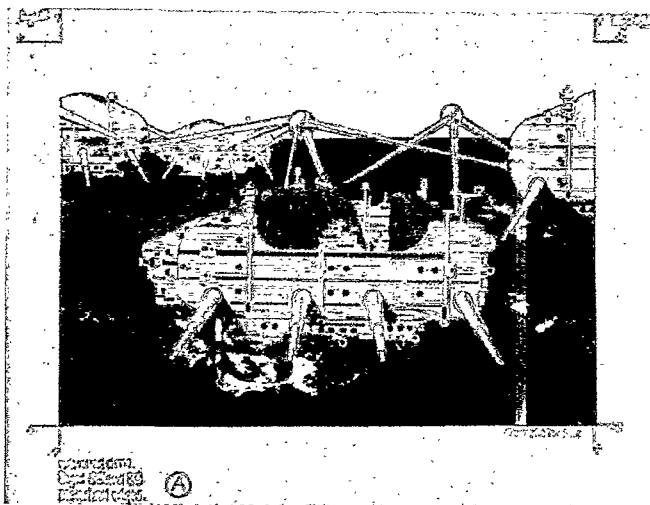
¹⁴³ AA.VV., *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999.

¹⁴⁴ Ramirez, Juan Antonio, *Construções ilusórias*, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas, Aliança Forma, Madrid, 1983, p 221.

As “mega estruturas”- entendidas como grandes construções compactas, densificadoras de habitação, libertando os espaços naturais para fins lúdicos, agrícolas, etc., possíveis pelo avanço técnico-construtivo, manifestas em arranha-céus e todo o tipo de construções e comunicações, exaltadas pelos futuristas e exploradas de aqui em diante - constituem o ponto de partida para muitas outras propostas de matizes diversas desenvolvidas nos anos 60 e 70 entre as quais se encontram as “estruturas espaciais”- inovação técnica que permite dispersar no espaço as forças e tensões de modo a que todos os elementos portantes trabalhem ao mesmo tempo permitindo grandes extensões sem suportes e permitindo renovar “radicalmente” todo um repertório formal. Surge nos anos 60 o apelido de “arquitecturas radicais” a que acrescento, no âmbito deste trabalho, de “papel” pois nunca se construíram.

de realização à época de estruturas tão arrojadas, como a “Cidade espacial” de um Yona Friedman, as propostas metabolicistas de um Kisho Hurokawa ou os projectos de cidades (“Cidade de encaixar”, “Cidade caminhante sobre o oceano”, etc) do Grupo Archigram, para citar apenas alguns muitos arquitectos e grupos dos anos 60 e 70 que desenvolveram propostas urbanísticas como respostas ao descontentamento do urbanismo e arquitectura moderna predicada nos CIAM.

As propostas destes Grupos, (salvaguardando as grandes diferenças de representação, colagens, desenhos, fotomontagens, mais ou menos realistas, etc.) poder-se-iam considerar futuristas, ou seja, altamente ficcionais, pois projectam realidades impossíveis em sua incapacidade construtiva ou simplesmente absurdas em sua critica mais irónica como acontece no desenho de Ron Herron, do grupo Inglês Archigram, para uma “Cidade caminhante sobre o oceano” (fig.86).



86 Ron Herron
Projecto “Cidade Caminhante
sobre o Oceano”.
Perspectiva. 1966.
Papel impresso e papel fotográfico,
recortados e colados, e grafite, cobertos
com película, 29,2 x 43,2 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Este projecto leva ao extremo o conceito de mobilidade associado ao dinamismo e velocidade, que preocupava os futuristas e que também é tão explorado em Metropolis com todos os seus sistemas e viadutos intercomunicantes. Alguns detalhes do próprio desenho poderão ter sido inspirados em imagens do filme (compare-se os viadutos da imagem “*Classic view*”, fig.83 com os túneis de ligação entre os módulos que caminham sobre o oceano, fig.86), mas é sem dúvida o carácter de ficção científica a característica que melhor os relaciona.

Esta forte imagética e “talento” visual, usando as palavras de Erika Hawkins¹⁴⁵ em sua descrição de Lang, é sobretudo marcada em *Metropolis*, que como vimos irá introduzir um género a que recorreram muitos ficcionistas de cidades para o futuro. Os seus contrastes, simultaneamente ampla e soturna, luminosa e sombria, local de prazeres e máquina devoradora de uma vasta massa de oprimidos onde a vivência diária é marcada pelo medo, opressão e luta, tal como no filme *AELITA*,¹⁴⁶ marcam também o início de uma crítica social e arquitectónica assente sobre a denuncia da realidade, aceitando-a (mostrando-a em imagens) ao mesmo tempo que a critica e modifica, numa atitude irónica que será característica dos grupos “radicais” dos anos 60 acima referidos.

Também nos desenhos de *Metropolis*, tal como aconteceu na proposta da “Cidade Nova” de Sant’Elia a presença humana é diluída no forte panorama arquitectónico, o homem está subjacente porque é ele que conduz os carros, controla as máquinas e todos os sistemas que dão movimento e vida à cidade, mas esta – a máquina – controla a vida dos trabalhadores.

É a máquina a grande protagonista, como também o é desta nova arte - o cinema. Tal como o evidencia de forma tão provocadora, bem à maneira futurista, Dziga Vertov¹⁴⁷, no seu manifesto teórico publicado em 1922 com o título “Nós: variações do manifesto”:

¹⁴⁵ Erika Hawkins, “Fritz Lang and *Metropolis*: The First Science Fiction Film” em: www.geocities.com/Area51/5555/metropolis_images.htm

¹⁴⁶ Yakov Protozanov, 1924 – Enquanto que numa cidade com descomensurados arranha – céus e intermináveis viadutos vive a rica classe de Marte em regime ditatorial, em embrenhados subterrâneos vive um exército de escravos que mantém em funcionamento as várias centrais eléctricas que alimentam a urbe. A sociedade imaginada nesta utopia denota profundas divergências sociais e uma estrutura marcadamente feudal.

AA.VV., *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999

¹⁴⁷ Dziga Vertov (Polónia 1896 – União Soviética 1944), estuda música e escreve poesia, com 19 anos muda o seu nome de Denis Kaufman para Dziga Vertov, (Dziga é palavra ucraniana que significa roda, que gira sem cessar e Vertov, do russo vertet, significa rodar, girar), e muda-se para a Rússia onde se declara-se futurista. Após Lenin declarar que o cinema seria principal meio de divulgação da “nova ordem social” Vertov inicia o seu trabalho de documentarista no cine-jornal *Kinonedelia*, onde desenvolve os conceitos do *KinoKismo*, (*Kino* é uma palavra russa que significa “cine”), expressos no seu primeiro manifesto “Nós: variações do manifesto” de 1919, onde defende “o estudo preciso do movimento” a “poesia das máquinas”, longe das imperfeições do olho humano e se demarca das “aventuras” americanas e do “cine-drama” alemão. A partir de 1922, com seu irmão e mulher, desenvolve vários trabalhos no âmbito do *Kinopravda* (cinema verdade). Todos estes documentários serão baseados na relação entre olho/ câmara/ realidade/montagem.

Filmografia, biografia e manifestos em:

www.feranet21.com.br/biografias/dziga_vertov.htm

www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm

www.geocities.com/contracampo/nosvariaçõesdomanifesto.html

“Nós nos denominamos Kinoks para nos diferenciar dos “cineastas”, esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias.

(...)

O “psicológico” impede o homem de ser tão preciso quanto cronômetro, limita o seu anseio de se assemelhar à máquina.

(...)

A incapacidade dos homens em saber se comportar nos coloca em posição vergonhosa diante das máquinas. Mas, o que se há-de fazer, se os caprichos infalíveis da electricidade nos tocam mais do que o atrito desordenado dos homens activos e a lassidão corrupta dos homens passivos?

(...)

Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo eléctrico perfeito.

(...)

Desenhos em movimento. Esboços em Movimento. Projectos de um futuro imediato. Teoria da relatividade projectada na tela.

(...)

Viva a geometria dinâmica, as carreiras de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes.

Viva a poesia da máquina accionada e em movimento, a dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes.”¹⁴⁸

O seu filme “ O homem da câmara”, (1929) é um excelente exemplo da passagem deste manifesto à realização. A cidade que apresenta é caracterizada por tumulto, velocidade e um “novo homem”, é uma exaltação à máquina ao movimento e à nova realidade. Ou seja, neste filme Vertov proclama uma sociedade eléctrica, cujo homem ideal seria o “homem máquina”. O valor da máquina estaria mais relacionado à consciência de uma mudança de comportamento do que especificamente à produtividade:

“Ao revelar a alma da máquina, promovendo o amor do operário por seu instrumento, da camponesa por seu tractor, do maquinista por sua locomotiva, nós introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico, nós aproximamos os homens das máquinas, nós educamos os novos homens.”¹⁴⁹

¹⁴⁸ Extraído e traduzido de *A experiência do Cinema*, org. Ismail Xavier, Graal, Embrafilme, 1983.

¹⁴⁹ Dziga Vertov, excerto do seu segundo manifesto, “A revolução dos Kinoks”, 1923, traduzido em www.feranet21.com.br/biografias/biografias/dziga_vertov.htm

Vertov proclamava-se futurista num contexto russo, mais do que propor edifícios altos e cidades vertiginosas, ele deixou-nos a imagem do “Novo Homem”, o homem invisível das cidades futuristas, liberto da mediocridade e dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina. Talvez seja este o homem que reaparece nos quadros metafísicos de Chirico, mas com toda a certeza, é este, o homem “tipo” da arquitectura moderna, representado exemplarmente no *Modulor* de Corbusier.

Outro nota que nos parece importante ressaltar da leitura deste manifesto, seria a possibilidade de desenvolver o conceito “Desenhos em movimento. Esboços em Movimento”, estabelecendo uma relação entre o cinema e desenho, o que, como é evidente, por sua complexidade, deixamos apenas como referência.

2.2.2 Ficção científica na banda desenhada

*“Por scientfiction entiendo narraciones del tipo de las que escribían Julio Verne, H.G. Wells, Edgar Allan Poe, es decir, narraciones en las que el interés novelesco se entremezcla con datos científicos y visiones proféticas del futuro.”*¹⁵⁰

A ciência, (marcada pelo advento das novas tecnologias e materiais), e a criatividade, (que estabelece o elo entre o passado, o presente, com suas problemáticas e o futuro, formalizado em propostas utópicas de matiz ficcional) encontrarão uma simbiose em publicações que prefiguram a “banda desenhada”. O texto e a imagem, basta aferir as inúmeras publicações dos tratados de arquitectura e arte desde o renascimento até aos nossos dias, sempre se auxiliaram mutuamente ganhando o desenho, especialmente no caso da arquitectura, um papel preponderante. Mas será com este novo tipo de publicações que esta relação se estreitará numa mescla fantásticamente criativa dos dois géneros, (literatura e desenho).

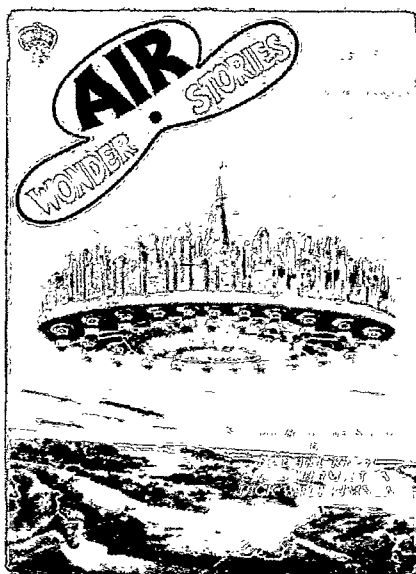
Em Abril de 1926 surge o primeiro número de *Amazing Stories* publicado por Hugo Gernsback¹⁵¹ e mais tarde a revista *Analog* evidenciando a ideia emergente de

¹⁵⁰ Sadoul, Jacques, *Historia de la ciencia-ficción moderna (1911-1971)*, Plaza & Janés, Barcelona, 1975, p. 56

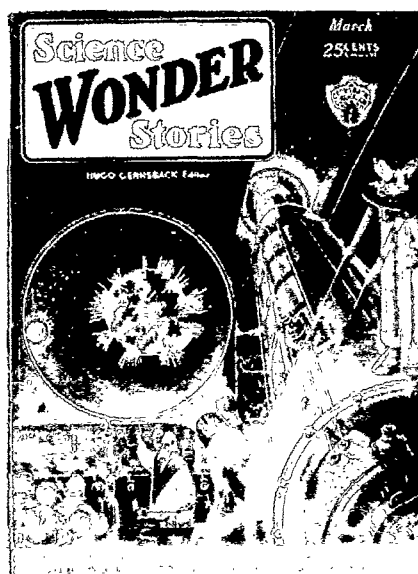
¹⁵¹ Hugo Gernsback (Luxemburg 1884- New York 1967) considerado o pai da ficção científica, emigrou para a América em 1904 onde fundou a *Electric Importing Company*, depois fundou a primeira “rádio magazine” do mundo, seguindo-se *Radio Craft*, *Rádio Electronics*, *Amazing Stories*, *Sexology*, etc. Também escreveu algumas novelas de ficção científica entre as quais “*Ralph 124 C 41 +*”, que se

estabelecer pontes entre a literatura e a ciência, imaginando um futuro num ponto de convergência especialmente fascinante, visualizado em arquiteturas que vão desde as aspirações realizáveis, de arquitectos e engenheiros, às completamente oníricas, de ilustradores “fantástico-científicos”.

Desde os desenhos de Frank R. Paul¹⁵² para as várias revistas editadas por Gernsback (*Amazing Stories*, *Air Wonder*, *Science Wonder Stories*, *Wonder Stories* y *Wonder Stories Quarterly*) até uma geração de ilustradores que incorpora todas as experiências do surrealismo, vemos a evolução de uma “imagem arquitectónica do futuro”.¹⁵³



87 Frank R. Paul
Air wonder Stories.
Capa da edição de Novembro de 1929.
Para ilustrar “*Cities in the Air*”,
de Edmond Hamilton (1904-1977).



88 Frank R. Paul
Science wonder Stories.
Capa da edição de Março de 1930.

tornou muito popular. Para visualizar imagens das suas multiplas publicações visitar: www.Frsnku.com/Paul-9.6.html

¹⁵² Frank R. Paul (Viena de Áustria, 1884- New Jersey 1963) ficou conhecido como o “*Dean of Science Fiction*”, estudou arte em Viena, Paris e depois Nova Iorque onde ilustrou centenas de “*pulp magazines*”, tanto capas como interiores sobretudo para *Gernsback's Electrical Experimenter*, tornando-se um artista de enorme projecção nos anos 40 e 50 e um dos principais criadores de imagens de ficção.

¹⁵³ Sobre o tema ver *L'art de la Science-fiction, 1926-1954*, ed. Lester del Rey, Chêne, Paris-Nueva Cork, 1975 e as obras de David A. Kyle, “*A Pictorial History of Science Fiction*,” Hamlyn, 1976 ou “*The illustrated book of Science Fiction*”, Ideias & Dreams, Hamlyn, Londres, 1977.

Especificamente sobre as publicações de influências surrealistas ver a antologia *The Flights of Icarus*, ed. Martin Dean e Roger Dean, Paper Tiger, Londres 1977 ou Holdstock, R., Edwards M, “*Alien Landscapes*”, Mayflower Books, Nueva Iorque, 1979.

Para este trabalho foi consultado:

RAMIREZ, Juan Antonio, *Construções ilusórias, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Aliança Forma, Madrid, p.218-220.

Como exemplo escolhemos duas imagens de Frank R. Paul por serem representativas das primeiras propostas no género de ficção científica.

As suas ilustrações ficaram para a história da banda desenhada fantástica como uma referência insubstituível, a que recorreram os diversos autores do mesmo tipo e, inclusivamente, arquitectos que, sobretudo a partir dos anos 60, começaram a explorar as possibilidades de uma arquitectura móvel, altamente tecnológica, propondo, muitas vezes ironicamente e em tom de crítica à sociedade actual, cidades para o futuro. Estas utopias levadas ao grau zero, ou seja, aceites como impossibilidade construtiva projectando-se no presente com propostas que assumem a problemática arquitectónica, social e tecnológica, potencializando-a ao máximo em desenhos que formalizam cidades e arquitecturas alternativas, têm, muitas vezes, tanto de ficcional como estas imagens de Frank R. Paul, que também, na generalidade do seu género, lhes terão servido de inspiração e modelo. (Comparar "*Cities in the Air*", fig. 87 com "Cidade Caminhante sobre o Oceano", fig. 86, de Ron Herron).

Os modelos arquitectónicos propostos nas imagens de Frank R. Paul, destinam-se a um futuro longínquo, baseado na crença científica, e no sonho, de um dia ser possível habitar outros planetas ou construir cidades inteiras, suspensas no espaço ou protegidas com cúpulas no fundo do mar, etc, como alternativas à degradação do ambiente ou saturação total do planeta face ao crescente aumento da população e construção.

Totalmente fantasiosos e projectados para o futuro, muitos destes modelos arquitectónicos não só revelam o presente como se inspiram em modelos do passado.

Estes dois desenhos demonstram algumas influências do expressionismo e futurismo. A primeira (fig.87) propõe uma cidade que apesar de "espacial" nos remete para uma atmosfera expressionista evidenciada no perfil anguloso dos edifícios e sobretudo na organização urbanística em torno de uma grande torre que alude à Stadtkrone de Taut. A imagem propõe uma pequena urbe medieval de arranha-céus, suspensa, por pólos magnéticos, sobre o oceano!

A segunda imagem, mais cósmica, projecta-nos num universo desconhecido. Uma viagem ao futuro na "nave-torre" que se assemelha a um farol poderá ser a solução para uma nova habitabilidade.

A tendência para formalizar estruturas tipo, “torre”, evidencia o fascínio pelo arranha-céus e por uma imagem de “cidade vertical”. (Note-se a sua referência torre nas catedrais de cristal expressionistas, nos enormes edifícios habitacionais dos futuristas e em *Metropolis*),

Este fascínio contribui para a omnipresença de Manhattan em muitas propostas ficcionistas desta época. Na imagem *Cities in the Air* (fig.87), é nítida a alusão ao *sky line* de Nova Iorque.

O arranha-céus torna-se um motivo de inspiração.

A este propósito não podemos deixar de referenciar Hugh Ferriss (1889-1962), considerado o melhor retratista da cidade e da arquitectura americana nas décadas de 20 e 30, bem como Mies van der Rohe (1886-1969), pelo seu magnífico desenho para um arranha-céus que ficou para a história da arquitectura, inspirando inúmeros artistas e arquitectos.

Os desenhos de Ferriss e Mies que aqui apresentamos devem ser entendidos, apenas, como uma nota de rodapé, remetendo-nos para um outro tipo de arquitectura ficcional que radica na própria técnica do desenho. Ou seja, não sendo ficção científica, são desenhos que em sua sugestão, (pela forma como são desenhados), nos projectam para realidades completadas pela nossa imaginação.

Os edifícios são apresentados como algo impreciso. Emergem de uma bruma de partículas de carvão ou grafite que se concentra, (escurecendo), ou dispersa, (aclarando), desenhando, com esta calculada imprecisão, cidades (fig.89) e edifícios (fig. 90) que, quando aceites e apreciadas pelo público, permitem redefinir-se em total liberdade projectando uma visão utópica da cidade real.

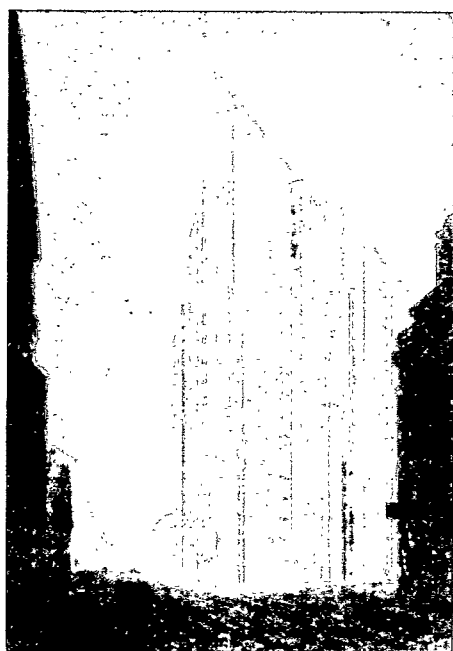
O poder evocativo destes desenhos é de tal forma acentuado que nos introduz num mundo onde os arranha céus são massas sem peso, são transparentes, harmoniosos, configurando, à imagem de quem os produziu, uma metrópole mágica, tão remota e fictícia “(...)quanto a visão de Hugh Ferriss de Manhattan transformada numa repetição infinita de arranha –céus em forma de zigurtes, como vemos em seu livro *The Metropolis of Tomorrow (A Metrópole de Amanhã)*, de 1929. Registando arranha-céus Art Déco, que na época estavam ou concluídos ou em construção, e antecipando a apoteose representada pelo Rockefeller Center, essa foi uma visão de ficção científica de uma cidade de torres tão cenográficas e

teatrais quanto o estilo em si - uma Nova Babilónia nascida da euforia, dos valores da terra e dos perfis em recuo impostos, em 1916, pelo código de zonamento da cidade de Nova York".¹⁵⁴



89 Hugh Ferriss
"Projecto Edifícios em
Modelação".
Perspectiva aérea. 1924.
Lápis conte sobre cartão,
56 x 81,3 cm.
The Museum of Modern Art,
Nova Iorque.

Da mesma forma, o edifício proposto por Mies deverá ter-se inspirado nos arranha-céus americanos quando ainda em construção, sugerindo um esqueleto de apoio em aço, libertando as paredes exteriores da função de suporte e acristalando todo o exterior que pela primeira vez prescindia da moldura estrutural ou decorativa de pedra.



90 Ludwig Mies Van der Rohe
Projecto de Arranha - céus para Friedrichstrasse,
Berlin-Mitte, Alemanha.
Perspectiva exterior de Norte. 1921.
Carvão e grafite sobre papel montado sobre
painel, 173,4 x 121,9cm.
The Museum of Modern Art,
Nova Iorque.

¹⁵⁴ Frampton, Kenneth, *História Crítica da Arquitetura Moderna*, tradução, Jefferson Luís Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 269.

Este desenho foi a resposta a um concurso para criar o primeiro arranha - céus de Berlim e poderá ser considerado , em sua forma aguda, em sua transparência e alusão ao vidro, como símbolo da pureza e renovação, uma visão fantástica expressionista.

O mundo ficcional é tão amplo, que seria redundante justificar tão breve abordagem. O objectivo foi deixar apenas uma indicação de pesquisa de modelos arquitectónicos neste meio.

Já falamos de utopias e visões, resta-nos agora falar de sonhos. Investigar arquitecturas surrealistas será o objectivo do próximo capítulo.

3 Arquitectura surrealista

3.1 Surrealismo

O surrealismo surge no entre guerras impulsionado por André Breton¹⁵⁵ que “inventou” o termo aparentemente a partir da ideia de “estado de fantasia supernaturalista” de Guillaume Apollinaire¹⁵⁶. O seu carácter anti-racionalista coloca-o como antípoda das tendências construtivistas, formalistas e funcionalistas da arte que floresce na Europa do Pós-Primeira Guerra. Próximo da pintura metafísica italiana alicerça-se sobre o carácter irreverente e dessacralizador do Dadaísmo¹⁵⁷.

Segundo Manfredo Tafuri a destruição dos valores permite que as vanguardas desenvolvam uma nova racionalidade que, ao confrontar-se com o negativo, o transforma no motor de ilimitadas potencialidades de desenvolvimento:

“Futurismo e Dadaísmo têm como fim específico essa dessacralização dos valores como único e novo valor. Tanto para Ball como Tzara, a destruição e a ridicularização de todo o património histórico da burguesia ocidental são condições para a libertação das energias, potenciais mas inibidas, dessa mesma burguesia. Ou melhor: de uma burguesia renovada, capaz de acolher em si a dúvida, enquanto premissa de uma

¹⁵⁵ André Breton, (1896-1966), escritor francês, considerado o pai do “surrealismo”. Em 1919 escreveu com Soupault um primeiro texto precursor do movimento, *Les Champs magnetiques*. Depois da leitura de Freud e Lautréamont (1846-1870) *Chants de Maldoror* (1869) - uma apologia sarcástica do mal - funda o surrealismo no ano de 1924, seguindo-se inúmeros manifestos que vão definindo a pesquisa surrealista baseados nas experiências da psicanálise. Em 1928 publica *Nadja*, opondo ao racionalismo a loucura como actividade fantástica do espírito. A partir de 1927 torna-se politicamente implicado, aderindo ao partido comunista francês. Por volta de 1940, passa pelos E.U.A, deixando influências. Voltando a Paris e nunca deixando de ser “surrealista” continua a promover o movimento e organiza exposições, datando a última de 1965, um ano antes da sua morte.

¹⁵⁶ Guillaume Apollinaire (1880-1918), nasceu em Roma mas viveu e desenvolveu a sua obra em Paris. Primeiro jornalista, tomou-se escritor e poeta. Com a sua obra *Alcools*, 1914, em que suprimiu todos os sinais de pontuação, revelou-se de espírito modernista. Foi um grande divulgador da arte africana, da arte “naïve”, do fauvismo e cubismo e anuncia o chegar do surrealismo com *Les Mamelles de Tirésias* (1917), em cujo prefácio usou o termo “sobrerrealismo”.

¹⁵⁷ Durante algum tempo Dadaísmo e Surrealismo coexistem num *continuum* de partilha de energia e excitação. O Dada ridicularizou a confiança ocidental na razão e pode ser considerado como um precursor do Surrealismo. O Dadaísmo surgiu em Zurique com Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, Huelsenbeck e Janco, o mesmo espírito floresceu em Nova Iorque com Picabia, Duchamp e Man Ray em torno da revista e galeria 291 de Alfred Stieglitz. Outra facção surgiu em Berlim com Huelsenbeck, Groz e Haussman, próximos da ala radical expressionista aglutinada em torno da *Die Aktion* e outra em Colónia com Max Ernst e Jean Arp. Muitos destes artistas voltaram a Paris onde estabeleceram grupo, Breton, Tzara, Picabia, etc...

Sobre o tema consultar: RUBIN, William, *Dada and Surrealist Art*, Londres, 1980.

atitude de plena aceitação da globalidade existente, como vitalidade explosiva, revolucionária, tendente para a mutação permanente, para o imprevisível.”¹⁵⁸

A “revolução” dadaísta e a surrealista consistem na coragem de assumir a “contradição” que faz parte do “sistema” confrontando-a com a realidade. A libertação dos “valores” permite a actuação no real indeterminado, instável e ambíguo, trazendo o subjectivo para o mecanismo global da racionalização.¹⁵⁹

É sobre esta problemática que se desenvolve o movimento surrealista.

Apesar do primeiro manifesto oficial do movimento datar de 1924, ano em que surge o primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste*, as origens do movimento remontam a 1921, aquando da desintegração da facção dadaísta¹⁶⁰ de Paris e do contacto entre Breton e Freud¹⁶¹, essencial para o surgimento de uma nova estética assente sobre os valores da psicanálise e interesse dos sonhos.

A mente agora “passava a ser ela própria” – (Breton)¹⁶². Livre da censura do Superego, o subconsciente poderia e deveria governar o pensamento e comportamento humano.

Nos anos de 1922 e 1923 assiste-se a uma ruptura¹⁶³ decisiva entre Tristan Tzara¹⁶⁴, um dos fundadores do Dadaísmo, e os futuros surrealistas que, liderados por Breton,

¹⁵⁸ TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia*, Colecção Dimensões, Ed. Presença, Lisboa, p.44.

¹⁵⁹ Manfredo Tafuri em seu livro *Projecto e Utopia, Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, faz um estudo acerca das tarefas que o desenvolvimento do capitalismo impõem à arquitectura e urbanismo, desenvolvendo essencialmente no capítulo “Ideologia e Utopia” - p.41-55 – uma análise sobre as teorias e filosofias inerentes ao projecto e à utopia enquanto ideologia que contribui ou condiciona o carácter do projecto arquitectónico.

¹⁶⁰ O Dadaísmo traduz o espírito colectivo de destruição e angústia dos tempos de guerra, caracterizado muito genericamente pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, pela combinação de pessimismo irónico e ingenuidade radical, por um cepticismo absoluto e improvisação. Evidencia um espírito niilista, tendente a destruir todas as convenções e incapaz de propor algo construtivo, que em seu paradoxo introduz práticas e posturas artísticas - actividades experimentais ligadas ao teatro, música e expressão corporal, poesia sem sentido, desenho automático e aleatório, colagens, fotomontagens e *ready-made*, etc. que irão mudar o curso das artes ao longo de todo o séc. XX.

O Dadaísmo foi para muitos artistas uma etapa fundamental da qual partiram para outras experiências, sobretudo para o surrealismo (os seus fundadores foram protagonistas do período dadaísta):

“O Manifesto Dada de 1918 parecia abrir amplas portas, mas descobrimos que elas abriam para um corredor que não levava a lado nenhum”. (Breton, *Entretiens*) em BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial presença, Lisboa, 2000, p.19

¹⁶¹ Sigmund Freud, (1856- 1939), neurologista Austríaco, desenvolveu grande parte do seu trabalho em Londres, onde morreu. Fundador da psicanálise, que procura as raízes do comportamento humano nas motivações e conflitos inconscientes, desenvolve o método psicanalítico da livre associação, em *Estudos sobre a Histeria*, 1895, seguindo-se *A Interpretação dos Sonhos*, 1899, e *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, 1905 que serviriam de base para o desenvolvimento de muitas outras obras que definirão os comportamentos humanos como resultado das forças do inconsciente.

¹⁶² KLINGSÖHR- LEROY, Cathnin, *Surrealismo*, Taschen, Ed. Uta Grosenick, Köln ,2003. p.6

assinam em 1924 o primeiro manifesto onde definem um dos principais pressupostos do seu movimento, o “automatismo psíquico”:

“Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquiera preocupación estética o moral.”¹⁶⁵

Este conceito aplicado à literatura gera a “*écriture automatique*”; permitindo que a criatividade se alimentasse aos níveis mais profundos do inconsciente, (sonhos e alucinações), excluía o mais possível o pensamento racional, o que os leva a recuperar, como “percursores”, uma série de simbolistas e românticos tais como Sade, Rimbaud, Jarry, etc.,¹⁶⁶ e a apoiarem-se em trabalhos de artistas, por suas alegorias e fantasias, dotados de inventividade “surrealista” como o pintor holandês Jerónimo Bosch (1450-1516), o pintor/ arquitecto italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), o pintor suíço Arnold Böcklin (1827-1901), o pintor Francês/Russo Marc Chagall (1887-1985), entre outros. Em termos arquitectónicos recuperaram o *Palais Ideal du Facteur*

¹⁶³ Apesar de partilharem muitos ideais dadaístas os surrealistas queriam passar da “anárquica” liberdade criativa para uma situação de maior adesão a regras e preceitos estéticos. Estavam mais decididos a serem organizados e relevantes para com o mundo real.

¹⁶⁴ Tristan Tzara, (1896-1963), de seu verdadeiro nome, Sami Rosenstock, Romeno, foi poeta e ensaísta, vivendo maioritariamente em França, fundou com Hugo Ball, Richard Hulsenbeck e Hans Arp em 1916 o Dadaísmo em Zúrich, o *Cabaret Voltaire*, e escreveu o seu primeiro texto dada, *La première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. Voltando a Paris envolve-se em inúmeras actividades dada com Breton, Soupault, Aragon, etc., e escreve em 1924, *Sept Manifestes Dada*, o que o afasta decididamente dos amigos que já caminhavam para o surrealismo.

Em 1929, volta a reencontrar-se com os surrealistas. Envolvendo-se politicamente tenta reconciliar o surrealismo com o marxismo e adere à guerra pela resistência francesa; experiências que justificarão posteriormente suas obras literárias bastante relacionadas com a condição humana.

¹⁶⁵ André Breton, “Primer Manifiesto del Surrealismo (1924)”, traduzido em AA. VV., *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999. p.392-401

¹⁶⁶ Marquês de Sade, (1740-1814), escritor francês cuja obra só viria a ser revalorizada com Apollinaire e os surrealistas que nele descobriram o papel de reivindicador de uma liberdade total face à sociedade. *Cent Vingt Journées de Sodome*, 1782-85, *Philosophie dans le Boudoir*, 1795, e *L'Histoire de Juliette et sa Sor*, 1797, são alguns dos seus romances mais significativos em que às cenas de libertinagem se soma uma peculiar forma de reflexão filosófica.

Arthur Rimbaud, (1854-1891), escritor francês que se estabeleceu como poeta em *Illuminations*, 1886, graças à sua profundidade espiritual, em que o autor demonstra a sua preferência pelo ser humano em detrimento do divino.

Alfred Jarry, (1873-1907), escritor francês cuja vida e obra estão marcadas por uma atitude de forte desafio e contestação que anunciam o movimento Dada, o Surrealismo e o Teatro do Absurdo. O seu ciclo de *Ubu roi*, 1896 *Ubu enchaîné*, 1900, e *Ubu sur la butte*, 1906, bem como em *Gestes et opinions du docteur Fustoll, pataphysicien*, 1911, desenvolve a “patafísica”, definida como a “ciência das soluções imaginárias”, (uma ciência do absurdo). “Jarry afirmou que não podia haver distinção entre o mundo de factos objectivos e subjectivos, entre a vida e a fantasia”. BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial presença, Lisboa, 2000. p.68

Cheval.¹⁶⁷ O palácio foi terminado, passados 33 anos de construção solitária e primitiva, em 1912. As palavras do autor – “percorri um longo caminho do sonho à realidade”¹⁶⁸ – descrevem tanto as dificuldades com que se deparou desde que começou a construção do seu castelo, carregando diariamente, durante os 33 anos, as pedras “mágicas” que encontrou na região de Hauteriveves num carrinho de mão, como a realização fantástica que rompe toda e qualquer lógica formal em prol da imaginação e esperança realizada numa construção de todos os tipos artísticos e estilísticos, do gótico ao indú passando pelo árabe e romântico, filtrados por uma inspiração na natureza e interpretação de suas múltiplas leituras.

O *Palais Ideal* (fig.91) é uma obra de desmesurada fantasia de tradições orientais e ocidentais que transcende qualquer tempo, pelo que lhe renderam homenagem Picasso, Tinguely, Max Ernst e André Breton e finalmente em 1969 o então ministro da cultura Francês foi classificou-o como “o único exemplo de arquitectura primitiva”.¹⁶⁹



91 Ferdinand Cheval
Fotografia do *Palais Ideal du facteur Cheval*.
Vista parcial.

Apesar de seus constituintes pertencerem sobretudo ao mundo literário¹⁷⁰ Breton enumera Seurat, Moreau, Matisse, Derain, Picasso, Braque, Marcel Duchamp, Picabia, Chirico, Klee, Man Ray, Max Ernst, Masson e Miró como membros do grupo que “sem terem ouvido a voz surrealista são contudo solidários com a causa”¹⁷¹, abrindo o domínio do surrealismo às belas-artes de tal forma que também a nova

¹⁶⁷ Ferdinand Cheval, (1836-1924), alcunhado de *Facteur Cheval*. De funcionário dos correios passou a construtor/ arquitecto ao construir pelas suas próprias mão, solitariamente, um palácio fantástico que desde 1879 a 1912 necessitou de 10 000 viagens de material e 93 000 horas de trabalho.

¹⁶⁸ www.aricie.fr/facteur-cheval/

¹⁶⁹ www.aricie.fr/facteur-cheval/. Para mais informação e imagens visitar: www.france-random.com ou www.feremyjosephs.com

¹⁷⁰ Na literatura para além de Breton são de destacar Paul Éluard (1895-1952), Peirre Reverdy (1889-1960), Louis Aragon (1897-1982), Philippe Soupault (1897-1990), George Bataille (1887- 1962), Michel Leiris (1901-1990), Max Jacob (1876-1944).

¹⁷¹ KLINGSÖHR- LEROY, Cathnin, *Surrealismo*, Taschen, Ed. Uta Grosenick, Köln, 2003. p.7

pintura de vanguarda, (cubismo, futurismo, Dadaísmo, neoplasticismo, etc.) se pudesse reconciliar com a pintura “fantástica tradicional”.¹⁷²

3.1.1 Técnicas e métodos surrealistas

Nas artes plásticas o resultado da “*écriture automatique*” manifestou-se em livre “produção automática” de imagens e teve forte expressão no Artista francês André Masson, (1896-1987). Ao descobrir que era capaz de desenhar num estado de abstracção mental o seu lápis passou a mover-se inconscientemente sobre o papel, surgindo o “desenho automático” (fig.92).



92 André Masson
“Sóis Furiosos”, 1925.
Caneta e tinta sobre papel, 42,2 x 31,7 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

A passagem do “desenho automático” para a pintura experimentou mais dificuldades pela laboriosa natureza da técnica a óleo ou utilização do pincel. Teriam que buscar novos métodos e técnicas para provocar “curto-circuitos no aparelho racional da mente”.¹⁷³

Neste sentido Masson inventou a “pintura areia”. Como as marcas iniciais num desenho automático, a areia, espalhada ao acaso sobre tela ou papel com cola, produzia formas não afectadas pelo espírito racional, (alheias à vontade artística), que inspiravam, em sua qualidade pré-pictórica, a continuação da obra.

Supõe-se que também o espanhol Juan Miró (1893-1983), terá usado esta forma arbitrária para construir muitas das suas composições. Substituindo a areia por papelinhos, recortes, objectos, etc., arbitrariamente colocados, ou pelo menos configurados a partir de um processo de gestação de formas de comunicação não

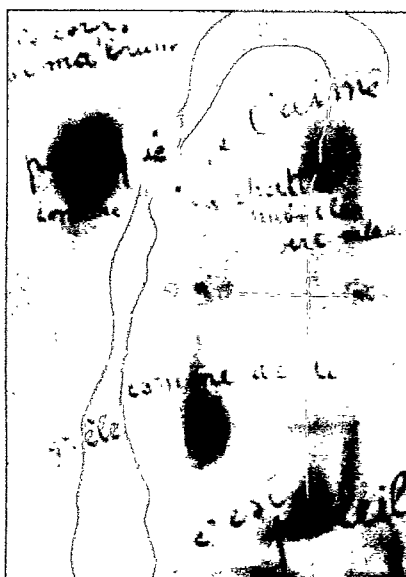
¹⁷² AA. VV., *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999. p.390

¹⁷³ BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial presença, Lisboa, 2000. p.21

racional, criava a base a partir da qual desenvolvia o seu projecto, quase sempre caracterizado pelo diálogo entre consciente/inconsciente, real/abstracto e simbólico.

A sua obra define-se por uma linguagem muito própria e única no panorama surrealista, não sendo figurativa também não é abstracta, vive de uma relação de signos que são a manifestação de uma realidade espiritual concreta extraída do inventário do real.¹⁷⁴

Cabe-nos aqui evidenciar um conjunto de obras por serem caracterizadas pela fusão do automatismo verbal e visual; os chamados “poema-pintura” que desenvolveu a partir de 1925. Neles as palavras ou as letras ajudam a ler a forma e complementam-se numa interacção em que os fragmentos de palavras são desenhados para serem olhados em sua composição e beleza visual. A “escrita” remete-nos para mensagens codificadas que completam o sentido da composição estruturada por manchas e formas de cor, como se pode verificar em quadros como *Amoer*, 1926, *Une étoile caresse le sein d'une négresse*, 1938, ou “*Le corps de ma brune...*”, 1925, (fig.93) para darmos alguns exemplos.



93 Juan Miró
“*Le corps de ma brune...*”, 1925.
Óleo sobre tela, 130x 97 cm.
Colecção particular.

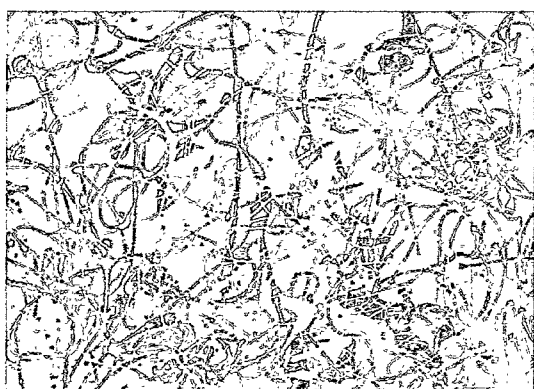
As palavras desta última obra fazem parte de uma canção de origem popular, “O corpo da minha morena...” representada aqui de forma textual, complementada por signos e relações espaciais, criando desta forma uma “das mais interessantes tradições da linguagem simbólica moderna.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Sobre a obra de Miró ver: ERBEN, Walter, *Miró*, Taschen, 2003.

¹⁷⁵ ERBEN, Walter, *Miró*, Taschen, 2003. p.45

A influência de Miró bem como, de uma forma mais generalizada, as técnicas de produção automática e a forte correlação entre a imagética do inconsciente/consciente fazem do surrealismo, apesar de não ser em si uma força para a abstracção, uma forte referência para a nova geração de pintores do expressionismo abstracto americano¹⁷⁶. Jackson Pollock, (1912-1956) um dos seus principais representantes, interessa-se pelas tensões espaciais evidentes na obra surrealista do chileno Roberto Matta (1911-2002), (arquitecto de formação, trabalhou com Corbusier mas dedicou-se à pintura), e pela técnica de Miró. As suas obras como *Number 23, 1948*, (*fig.94*), da mesma forma que os desenhos automáticos de Masson, utilizam uma técnica que liga a imagética produzida ao gesto usado para as produzir:

Deixando pingar traços de tinta sobre o suporte, "as marcas de Pollock são caligráficas, ligam a sua mão à sua mente e retêm lentas sugestões de formas fantásticas, inconscientes."¹⁷⁷



94 Jackson Pollock
Number 23, 1948.
Esmalte em gesso e papel, 57,5 x 78,4 cm.
Tate Gallery, Londres.
(comparar com "Sóis Furiosos"- Masson, p.)

Este "automatismo" e intercâmbio entre poesia e desenho ou pintura, uma das principais características do início do surrealismo, também se pode encontrar no jogo

¹⁷⁶ O Expressionismo Abstracto desenvolve-se a partir da década de 40 na América, centrado em Nova Iorque ficou também conhecido por "Escola de Nova Iorque". Reúne um grande conjunto de manifestações que têm em comum o recurso a técnicas enérgicas, grandes formatos e a importância do método (tão ou mais fundamental que a própria obra). É possível identificar duas grandes tendências: a *Action Painting* (Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, etc.) em que os gestos e acções intuitivas marcam a evolução da obra, ou uma outra tendência mais "mística" e meditativa, (Rothko, Gottlieb, etc.) que explora as qualidades tácteis e os efeitos sensitivos da cor traduzidos em totalmente abstractas. Como tendência internacional podemos falar de Informalismo, porque também na Europa se desenvolveu esta tendência que caracterizou fortemente os anos 50 e que reúne a herança de uma grande parte da vanguarda histórica, conjugando indicações provenientes de Die Brücke, Blau Reiter, fauvismo, Dadaísmo, surrealismo. Muito genericamente é uma arte "metafísica" que se desmaterializa, que tenta converter-se em mero conceito, ideia do absoluto, e que no entanto acaba por produzir o máximo da objectividade pictórica.

¹⁷⁷ BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial presença, Lisboa, 2000. p.64

do “cadáver esquisito”¹⁷⁸ ao produzir inúmeros desenhos e textos que pretendiam surpreender o consciente e libertar a imaginação. São também exemplos de uma forte colaboração entre o grupo pois eram realizados de uma forma “adicional” – cada indivíduo contribuía com uma parte para o desenho final – criando uma imagem que desafiava o aparelho racional da individualidade.

O trabalho colectivo foi de extrema importância para o surrealismo. A colaboração foi a essência de *Les Champs Magnétiques*, textos escritos em colaboração por Breton e Soupaul, publicados em 1919, na revista *Littérature* e considerado por Breton como o primeiro trabalho surrealista, muito antes da oficialização do movimento, por já ter sido escrito “automaticamente” e procurar a comunicação com o irracional e ilógico: desorientando e reorientando o consciente através do inconsciente.

Este mesmo objectivo é evidente nos desenhos, “*cadavre exquis*” produzidos colectivamente entre 1926 e 1927 por Man Ray (1890-1976), Yves Tanguy, (1900-1955), Juan Miró e Max Morise, (1903-1973), (fig.95).



95 Man Ray, Yves Tanguy, Miró, Max Morise
“Cadáver exquisito”, 1926.
Lápis de cor sobre papel, (191/4 x 91/8 in).

Também Max Ernst¹⁷⁹ desenvolveu uma técnica específica para a produção automática, a *frottage*, (fricção), que consistia em esfregar lápis ou *crayon* sobre uma

¹⁷⁸ Os “cadáveres esquisitos” surgiam a partir de uma espécie de jogo que primeiramente se usou com as palavras: cada pessoa escreveria uma frase ou palavra em continuação de uma frase anterior que estava tapada, ou a folha dobrada, mostrando-se só o fim da frase ou palavra completa. Assim surgiam composições aparentemente sem sentido como “Le cadavre exquis boira du vin nouveau” (O cadáver esquisito beberá o vinho novo), frase que originou o nome do jogo que também foi usado para produzir desenhos e pinturas a partir do mesmo processo: ocultação parcial do anterior e continuação do mesmo a partir da pequena parte ou linha a descoberto.

¹⁷⁹ Max Ernst, (1891-1976), artista autodidacta alemão, que a par do pintor espanhol Salvador Dali, foi uma das mais proeminentes figuras do grupo surrealista de Paris. O seu trabalho muito antes da fundação do Surrealismo por Breton já lembrava muito do que viria a ser este movimento para o que

superfície áspera ou texturada para “provocar” imagens aleatórias decorrentes do próprio processo de que são exemplo a série de desenhos “ História Natural”, de 1924 a 1927 (fig.96).

Esta técnica poderia ser adaptada à pintura colocando uma tela pintada de fresco sobre uma superfície rugosa raspando de seguida sobre ela as camadas de tinta mais “salientes”. A esta técnica Ernst chamou-lhe *grattage* e permitia, tal como a *frottage*, converter estas “manchas”, com o auxílio da imaginação, em “formas da criatividade individual”.¹⁸⁰



96 Max Ernst
Les mœurs des feuilles, Histoire naturelle.- (Frottage)nº 18.
Grafite sobre papel.
Paris, colecção particular.

Outra possibilidade era a “decalcomania”: sobre uma superfície lisa, vidro, chapa, etc., misturava-se guache, tinta e óleo e pressionava-se sobre ela uma folha de papel ou tela que agarrava essas manchas texturadas de cor sobre as quais se podia então trabalhar.

Estas técnicas “surrealistas” estão ancoradas como nos explica Garroni “ à possibilidade de conhecimento na preexistência, de condições preliminares de carácter muito geral, que suscita construções arbitrarias e por conseguinte criativas”.¹⁸¹

O que pressupõe a ideia de que o conhecimento é mais “reconhecimento” à semelhança da “anamnese” platónica ou “intelecto” activo de Aristóteles.

trouxe muitas das experiências dadaístas: foi o fundador da ramificação de Colónia, juntamente com Johannes T. Baargeld, do movimento Dada internacional sob o título: “Conspiração Dada na Renânia”.

¹⁸⁰ ELGER, Dietmar, *Dadaísmo*, Taschen, 2004, p.70

¹⁸¹ E. Garroni, “Criatividade”, em *Enciclopédia Einaudi, “Criatividade –Visão”, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1992. p.349*

“(...) Não podemos ver nada que não possamos imaginar, tal como não podemos reconhecer nada que não possamos reconfigurar.”¹⁸²

A capacidade projectiva de associar ideias inesperadas em imagens e atribuir-lhes uma realidade própria está inerente aos processos de construção que “(...) surgem como um desvio às convenções, uma vez que não procuram formatar a realidade, mas antes descontextuá-la, para lhe revelar novos significados.”¹⁸³

Esta ideia de ver “imagens escondidas” já podia ser observada em Leonardo da Vinci (1452-1519) que sugeria a observação de nuvens, paredes sujas, manchas, coisas indeterminadas, como modo de estimular a criação artística e criar formas que se descobrem no informe. No seu “Tratado de Pintura” escreveu:

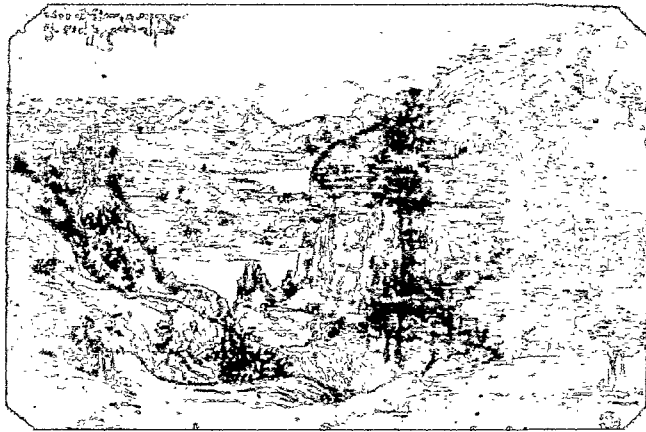
“Na minha opinião, não devemos ignorar se, ao olharmos fixamente para uma mancha na parede, carvão numa grelha, nuvens, um curso de água, nos lembrarmos de alguns dos seus aspectos; e se olharmos para eles, atentamente, descobriremos algumas invenções verdadeiramente admiráveis. Destas, o génio da pintura pode tirar todo o proveito, para compor batalhas de homens e animais, paisagens ou monstros, demónios e outras coisas fantásticas.”¹⁸⁴

Se quiséssemos poderíamos encontrar inúmeros pontos de contacto entre este artista genial, e a época que estamos a desenvolver, no entanto, não interessa alongarmos muito sobre esta questão; tanto pela impossibilidade de resumir uma figura tão multifacetada, (desenhos, pinturas, estudos anatómicos, tratados, poemas, música, explorações científicas, etc.), como pelo facto de que estas pequenas “viagens”, fora do âmbito espacio-temporal do nosso estudo, nos interessarem sobretudo pela possibilidade de reforço e compreensão de determinados temas.

¹⁸² CÔRTE-REAL, Eduardo, *O triunfo da Virtude, As origens do desenho Arquitectónico*, Livros Horizonte, Lisboa, 2001. p. 14

¹⁸³ VELASCO, Sara, “As formas informes” em *I/I Idade da Imagem*, nº 3. p.4

¹⁸⁴ BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial presença, Lisboa, 2000. p.23
Sobre o tema ver: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting, Codex Urbinas Latinus*, ed. A.P. MacMahon ou COMBRICH, E.H., *O Método de Leonardo em “Norma e forma”*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1990.



97 Leonardo da Vinci
"Estudo de paisagem (Val d'Arno)", 1473.
Tinta, "bistre, sobre papel, 19,6 x 28 cm.
Uffizi Gallery, Florença.

Neste sentido, e fazendo um parêntesis na abordagem das técnicas e métodos surrealista, interessa-nos verificar a aplicação das sugestões acima referidas no seu próprio trabalho e evidenciar a forma privilegiada que assume o desenho, sobretudo o esboço, em seu método criativo.¹⁸⁵

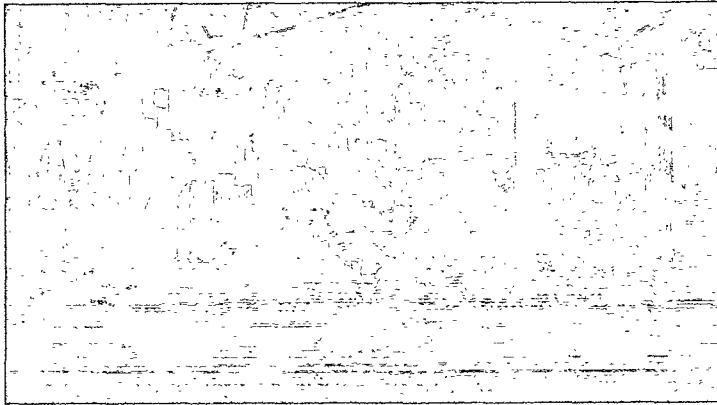
O estudo *Val d'Arno* (fig.97) parece ser mais imaginativo do que preciso: alguns detalhes parecem estar fora de contexto, como a pequena fortificação do lado esquerdo ou as árvores na montanha do lado direito, etc., o que sugere que Leonardo estava a inventar a imaginar.

Pelas sugestões das marcas e manchas que vão surgindo e desenhando a própria paisagem ele elabora uma realidade muito para além daquilo que vê, o que revela a sua crença na autonomia do próprio desenho e na convicção de que a arte não era um fim em si mesma mas sim um instrumento e expressão da sua situação interior; os seus desenhos deixam transparecer em sua poética e imaginação, nos rodopios, nas tenções, nos gestos (automáticos) e nas formas (livres) uma espécie de alegria e felicidade gráfica.

Leonardo parecia pensar sempre em termos visuais o que justifica, na sua obra, a predominância do desenho relativamente às outras expressões artísticas:

Por sua rapidez de execução o desenho convém a todo e qualquer tipo de projecto. Permite experimentar ideias, testar valores estruturais, verificar novas composições, pensar e comunicar, inventar e ficcionar e por sua vez permite converter-se em objecto (estético) da própria realidade material.

¹⁸⁵ A ideia de desenho como esboço, com todas as suas hesitações e anseios, representando um desejo um propósito de realização e até a materialização de um sonho, surgiu de forma mais sistemática e assumida no Renascimento com Leonardo, Rafael ou Miguel Ângelo. Nos seus desenhos ou esboços, como forma de expressar rapidamente uma ideia, transmitem grande parte do espírito e da sensibilidade do artista e são muitas vezes " (...) mais belos do que a verdade crua de uma composição pictórica, escultórica ou arquitectónica."- Ayres de Carvalho, "Introdução Histórico-Artística" do Catalogo da Colecção de Desenhos da Biblioteca Nacional de Lisboa, p. IX.



98 Leonardo da Vinci
"Estudo de arquitectura com figuras para a Adoração dos Magos", 1481. Ponta de prata e tinta sobre papel, 16,3 x 29 cm. *Galleria degli Uffizi*, Gabinete dos Desenhos e das Estampas, Florença.

A exemplificá-lo está este magnífico desenho, "Estudo de arquitectura com figuras para a Adoração dos Magos" (fig.98), que é também um excelente exemplo de como a arquitectura passa a ter uma importância fundamental na construção de uma cena, ela permite integrar os personagens e completar todo um significado que neste caso nos remete para um espaço fantástico, onde as figuras parecem procurar o seu sítio numa natureza que se transforma em arquitectura inacabada, uma espécie de "ruína" que introduz espiritualidade¹⁸⁶, mas fortemente estruturada pela geometria. A perspectiva¹⁸⁷ surge no Renascimento e passa a ser o instrumento fundamental do

¹⁸⁶ Esta ideia irá ser desenvolvida por Piranesi que tal como no Renascimento se inspirou na antiguidade Clássica, no seu caso, mais especificamente, na Romana, e desta forma produziu magníficos desenhos de arquitecturas inacabadas ou em ruína que também iriam inspirar alguns surrealistas, destacando Dalí e suas "ruínas arquitectónicas".

¹⁸⁷ A tradição de representar a arquitectura como espaço "verosímil" e fundamental à compreensão e estrutura do quadro, já se encontrava na pintura gótica Toscana e nos pintores florentinos, os edifícios já ganhavam muita, e talvez mais, autonomia em sua representação "axonométrica" mas o ambiente e espaço geral passa a ser muito mais "verdadeiro" no Renascimento com a perspectiva centralizada. Com o surgimento desta, e reforçando a ideia de que a arte deveria ser uma coisa "mental", os elementos arquitectónicos passaram a ser "obrigatórios" na composição de qualquer cena. Para referenciar os corpos e dar a noção perspéctica era necessário "inventar" estruturas ortogonais, o que obrigava os pintores a tornar-se praticamente arquitectos de edifícios imaginários: Segundo Ramírez em *Construcciones Ilusórias*, (p.67-77), a primeira arquitectura renascentista entendida como um todo surge primeiro em descrições literárias e representações gráficas, (quadros, murais, gravuras) do que na própria realidade construída.

Parece-nos também importante aqui fazer uma nota, da nota, e visto que estamos a saltar entre os séculos XV e XX, deixamos a sugestão para uma futura reflexão:

Com a perspectiva centralizada do renascimento o homem passa a ser a medida e centro do mundo, diminuindo o valor objectual da arquitectura, pelo que Corbusier nos anos 20 propõe a representação axonométrica invertendo estes papéis - "Arquitectura ou Revolução. Podemos evitar a Revolução" (Corbusier) o que explica que na génese da utopia moderna está a crença de que a arquitectura permite a alteração das condições sociais - há que evidenciar então o valor objectual da arquitectura, há que representá-la de forma rigorosa, objectiva e autónoma, pelo que se fez uso da axonometria. Para melhor compreensão também se deveriam relacionar as pesquisas estéticas do construtivismo e neoplasticismo, seus contributos para a pesquisa de uma nova espacialidade arquitectónica e vice-versa, tendo sempre presente a ideia de universalidade - a forma, a ideia o sujeito ideal. Este seria tema de outra tese igualmente importante para definir relações entre arte e arquitectura e verificar modelos e desenhos de sugestão arquitectónica, ampliando o leque das arquitecturas de "papel".

“novo” artista¹⁸⁸, cujo valor intelectual se equipara em dignidade aos homens das matemáticas, privilegiando o desenho – linha, estrutura, perspectiva, que pode ser verificada matematicamente – face à cor¹⁸⁹, relacionando, desta forma, a pintura à arquitectura e ambas à geometria.

Leonardo da Vinci foi um desenhador por excelência, ou seja, ele sentia-se impelido a comunicar e pensar pelo desenho, usando o próprio papel para obter luz, utilizando a caneta, ponta de prata, sanguínea, giz e/ou qualquer outro material para sombrear e indagar a natureza que interpretou com curiosidade tornando-se um mestre da estrutura das coisas. Tornou-se um símbolo de polivalência criadora e exemplo da mais valia da interdisciplinaridade, (ciência, técnica, racionalidade, sensibilidade, curiosidade, arte), no percurso de um artista.

Mas voltemos ao surrealismo e aos seus métodos de representação.

Outra técnica assente sobre a ideia do acaso e escolha aleatória, princípio já muito explorado pelos dadaístas, e inspirada na célebre frase de Lautrémont em *Les Chants de Maldoror* - “ belo como o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação” -¹⁹⁰ é a *collage* (colagem) que permite a sobreposição de objectos desconexos e a configuração em associações à primeira vista impossíveis. Esta técnica Dada já tinha sido anteriormente usada pelos futuristas italianos e pelos cubistas parisienses mas foi com Hans Arp, (1887-1966) que se aliou ao princípio do acaso. Em suas colagens são frequentes as estruturas aleatórias que formam a situação de partida para um design artístico. Hans Richter, colega dadaísta de Zurique comentou o elemento aleatório de Arp:

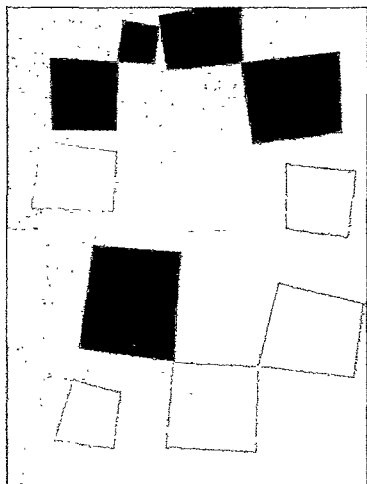
“Um canto cortado tornou-se o ponto de partida para novas composições, um borrão ao acaso o centro de uma explosão, que depois se espalha para outras áreas do quadro. O reconhecimento do acaso como verdadeiro centro Dada vitalizou-o e

¹⁸⁸ No renascimento o artista deixa de ser artesão. Ao classicismo, regresso aos temas greco-romanos, há que somar o humanismo que proporciona a exaltação do indivíduo criador. Pela crença em si mesmo e em suas descobertas científicas, o Homem passa a ser “a medida de todas as coisas” surgindo o artista individual inscrito na mentalidade burguesa de mecenato artístico.

¹⁸⁹ Leonardo ao recusar o emprego da multiplicidade de cores existentes no real, libertava o pensamento da escolha dos tons a aplicar (é impossível reproduzir a variedade das cores reais), tornando o desenho um meio mais directo de expressão e análise onde os valores de luz e sombra também são mais facilmente reproduzidos, visto que qualquer reinterpretação e representação de objectos tem em conta o seu impacto visual que é traduzido em termos de escala, luz e sombra que envolve o que vemos. Desta forma uma imagem não cromática representa melhor a “forma” das coisas.

¹⁹⁰ KLINGSÖHR- LEROY, Cathnin, *Surrealismo*, Taschen, Ed. Uta Grosenick, 2003. p.7

tornou-se nas suas mãos a magia que imbuía não apenas a sua obra mas toda a sua existência.”¹⁹¹



99 Hans Arp
“Colagem Disposta Segundo as Leis do Acaso”, 1917.
Colagem, 48,6 x 34,6 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

O seu método consiste em recortar papéis evitando ângulos rectos, deixá-los cair sobre um cartão e a partir desta figuração reordená-los até encontrar uma composição definitiva. Desta forma criou diferentes variações em obras que constituíram a colecção *Nach den Gesetzen des Zufalls geordnet*, (Disposição Segundo as Leis do Acaso), (fig.99). O resultado é o equilíbrio entre a ordem da composição e o princípio do acaso o que lhe permite expressar, à semelhança de Miró, um mundo menos figurativo e mais espiritual:

“Eu permiti que a velha fortaleza da arte fosse cercada por sonhos. Os sonhos são mais poderosos do que as bombas atómicas, o que são os voos de um avião supersónico comparados com os voos dos santos, sonhadores e poetas?”¹⁹²

À parte das relações simbólicas também nos parece que a “colagem” contribuiu para a pesquisa de uma nova concepção de espaço desenvolvido pelas vanguardas: “um espaço livre, fluido, leve, contínuo, aberto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado, newtoniano.”¹⁹³ Completamente contrário ao espaço tradicional diferenciado volumetricamente, de forma identificável, descontínuo, delimitado, específico e estático, que tem máxima expressão no mundo unitário do

¹⁹¹ ELGER, Dietmar, *Dadaísmo*, Taschen, 2004. p.30

¹⁹² ELGER, Dietmar, *Dadaísmo*, Taschen, 2004. p.32

¹⁹³ MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada*, GG, Barcelona, 2001. p.28

renascimento, “no qual não há separação analítica entre os elementos do espaço e da forma e a perspectiva cónica expressa a imagem do homem como centro, a revolução copernicana da ciência do séc. XVII está na origem do antiespaço.”¹⁹⁴ Ou seja a nova modalidade de espaço passa a incluir o “tempo” e a introdução da variável do movimento e que muito resumidamente se reflecte em arquitectura na dissolução do tradicional espaço fechado, delimitado por paredes, característica fundamental para entender a arquitectura moderna em obras de Corbusier, Mies van der Rohe, etc.

Esta concepção passa também por um novo entender da arte que se desenvolve sobre uma ideia de síntese¹⁹⁵ – de uma intensificação de todas as artes – para cujo desenvolvimento não podemos deixar assinalar, para além dos arquitectos acima mencionados, o artista russo EL Lissitzky e sua concepção de espaço *Proun*, o alemão Kurt Schwitters e a sua Construção Merz (*Merzbau*) e Theo Van Doesburg com sua arquitectura neoplasticista (em que os volumes são reduzidos a planos permitindo que o espaço interior e exterior se torne contínuo). Este tema também foi referenciado no sub-capítulo: “2.2 Futurismo enquanto ficção”, pelo que sugerimos a sua leitura.

Esta noção de “antiespaço” também anuncia o carácter infinito do “novo espaço” que possibilita transcender as regras cartesianas e com a ajuda da colagem, remetendo-nos para o exemplo de Paul Citroën, (1896-1983), permite construir imagens fictícias e infinitas, como no exemplo de *Metropolis*, 1923, (fig.100):

O artista alemão, relacionado ao Dadaísmo e posteriormente à Bauhaus, compõe a partir de inúmeros recortes de fotografias, de partes de cidades e edifícios existentes, uma imagem que sugere a cidade do futuro e que se aproxima muito mais das propostas futuristas e de ficção científica do que, como veremos, das propostas surrealistas.

¹⁹⁴ MONTANER, Josep Maria, A modernidade superada, GG, Barcelona, 2001. p.28

¹⁹⁵ Esta ideia remonta ao conceito de obra de arte total de Richard Wagner explicita no seu artigo “Das Kunstwerk der Zukunft”, proporcionada pela ópera, surgindo ao público como a própria vida. Ideia interiorizada por todos os movimentos da 1ª metade do séc. XX e fundamental para sua compreensão.



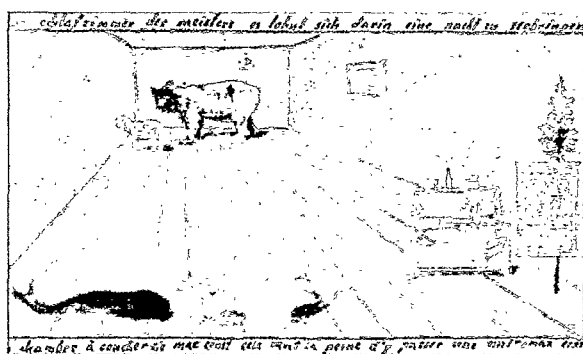
100 Paul Citroën
Metropolis, 1923.
Fotomontagem 76,1 x 58 cm.

A técnica da “colagem” foi introduzida no surrealismo por Max Ernst: Tal como a *frottage* e a *grattage*, a *collage* tinha o seu ponto de partida fora da imaginação artística individual.

As suas obras “dada” de 1919 e 1920 já estavam imbuídas de um espírito surreal que o tornou, mais tarde, num importante protagonista do surrealismo. Ao contrário de *Metropolis* ou das colagens de Raoul Hausman (1886-1971), (fig.137), ou Hannah Höch (1889-1978) as obras de Ernst não são montagens de figuras e texto que reflectem a imagem específica de uma atmosfera ou uma era, mas sim uma situação espacial uniforme, embora ao mesmo tempo totalmente absurda. A forma como surgiam estes motivos está dentro do espírito dos seus quadros surrealistas pintados posteriormente:

“Num dia chuvoso em Colónia no Reno, o catálogo de uma loja de material educacional chamou a minha atenção. Vi anúncios para modelos de todos os tipos, matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, botânicos, anatómicos, mineralógicos, paleontológicos, e por ai fora. Elementos de natureza tão diferentes que a absurdidade com que foram reunidos era confusa para o olho e para os sentidos, gerando alucinações, dando aos artigos representados significados novos e rapidamente em mudança. (...) Vi os objectos surgirem sobre um novo fundo. Para o captar, tudo o que foi necessário foi um pouco de cor e algumas linhas, um horizonte, um deserto, um céu, um chão de tábuas, e coisas do género. Assim ficou a minha alucinação “fixada”.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Max Ernst, citado e traduzido em ELGER, Dietmar, *Dadaísmo*, Taschen, 2004, p.70.



101 Max Ernst
 "Vale a pena passar uma noite no quarto do mestre", 1920.
 Colagem, guache e lápis sobre papel, 16,3 x 22 cm.
 Coleção particular.

Esta obra, "Vale a pena..." (fig.101), representa um quarto baixo sem janelas que acomoda vários personagens improváveis, um peixe e uma baleia sobre o soalho, um urso e uma ovelha juntos, morcego e serpente, longe de seus habitats, todos fora de escala e gerando um desequilíbrio que é evidenciado por um mobiliário mínimo comparando-o com as dimensões da enorme sala que sem os objectos e personagens seria extremamente pequena e comprida.

Existe uma certa ausência que nos lembra a obra de De Chirico, muito apreciado pelos surrealistas e Ernst, cujas influências se fazem notar na abordagem arquitectónica deste desenho. De Chirico também será fundamental na construção do mundo sonhado por parte dos surrealistas.

Também herdada do Dadaísmo é a impressão "fotogramática"¹⁹⁷.

Os fotogramas são, numa definição muito genérica, imagens realizadas sem a utilização da câmara fotográfica, por contacto directo de um objecto ou material com uma superfície fotossensível exposta a uma fonte de luz.

Apesar dos muitos percursores, Christian Schad (1894-1892), pintor alemão ligado aos grupos Dadaístas de Zurique e Génova, com influências da "Nova objectividade", foi o primeiro artista moderno a usar o fotograma como forma de experimentação visual mudando radicalmente a sua utilização.

¹⁹⁷ A fotografia iniciou, nesta época, em especial com o dadismo, surrealismo e construtivismo, e respectivamente, com Christian Schad, Man Ray e László Moholy-Nagy, uma vertente muito criativa. À semelhança do cinema era uma arte jovem que passou a instrumento essencial de divulgação das poéticas dos movimentos. O aumento da difusão de revistas e a consciência de que a fotografia poderia ir muito além da reprodução da realidade, reinventando-a, conferiu-lhe um estatuto artístico e criativo acentuado em seu carácter subjectivo e ambíguo, característico desta época, e conferiu-lhe um destaque como meio propagandístico e de difusão dos movimentos. A adopção de técnicas de colagem, "fotomontagem", "solarização" e "sobreimpressão" como desvios da pureza da pesquisa fotográfica permitiram modificações e invenções fotográficas a partir da percepção do real contribuindo para a incorporação definitiva da fotografia à arte moderna e ao seu distanciamento da representação figurativa.

Entre 1918-19, realizou uma série de pequenos fotogramas incorporando elementos relacionados com a sociedade urbanizada: fragmentos de objectos, cordas, papéis e jornais recortados ou rasgados, dispostos plasticamente sobre o papel sensível, que foram publicados por Tristan Tzara na revista Dada nº 7, Março de 1920, e que mais tarde os baptizou de “schadografias”, em homenagem ao seu autor (fig. 102).



102 Christian Schad
Schadografia nº 2, 1919.
Impressão de “objectos” sobre papel fotossensível.
Archiv und Nachlass Cristian Schad / VG, Bonn.

Estas experiências influenciaram o trabalho de fotógrafos como Man Ray (1890-1976), que nos interessa aqui destacar por estar comumente associado à prática dos fotogramas e ser considerado um dos principais expoentes da fotografia dadaísta e surrealista: as suas fotografias e “rayografias”, (também assim baptizadas por Tzara), alteram as formas da natureza, transformando, (descontextualizando), os objectos reais em signos, criando assim uma nova realidade.

Os seus fotogramas foram chamados de “objectos de sonho” por Ribemont-Dessaignes ou “quadros pintados e desenhados com a luz” em expressões de Cocteau¹⁹⁸ (fig.103). Uma das suas principais inovações foi conseguir com a manipulação da intensidade, direcção e duração da luz criar efeitos inéditos de volume, sombra e densidade. A “luz” passou a ser um instrumento de desenho e composição.

¹⁹⁸ AA.VV., *Man Ray, 1890-1976*, cat., Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2003.



103 Man Ray
Les Champs délicieux 2, ("rayografia"), 1922.
Impressão de "objectos" sobre papel fotossensível.
Collection National Gallery of Australia.

Para os surrealistas esta técnica bem como a própria fotografia é de especial importância por permitir um certo "automatismo" que encontra, escolhe e selecciona do real, objectos, imagens, texturas, etc., alimentando o processo inconsciente e onírico em composições e justaposições que tratam, apesar das distintas soluções e técnicas dos múltiplos artistas, obsessivamente temas tais como: o sexo, o erotismo, o corpo, suas mutilações e metamorfoses, a violência, a dor e a loucura, o primitivismo e o mundo da máquina.



Man Ray
"Retorno à razão", (Fotografia), 1923.
Nova Iorque/ ADAGP/ Man Ray Trust. Paris.

A mulher é constantemente homenageada como uma "força demolidora" pelos surrealistas, (que são essencialmente homens), pois simboliza e inspira muitos dos temas acima referidos. A sua representação está sempre mais perto do que a do homem da "desejada irracionalidade do sonho".¹⁹⁹

¹⁹⁹ BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial presença, Lisboa, 2000, p.46.

A musa surrealista tem várias reencarnações e é vista como amante, amiga, participante e colaborante em jogos e secções de criação de imagens. A partir dos anos 30 também se integra como artista individual começando a assumir, progressivamente até aos nossos dias, um papel de importante protagonismo no mundo das artes.

São de destacar Ithell Colquhoun, (1906-1988), poeta e pintora Inglesa nascida na Índia, Eileen Agar, (1899-1991), artista Inglesa nascida em Buenos Aires e Leonora Carrington (1917- ?), pintora e escritora inglesa.

Esta última aderiu ao movimento surrealista, cerca de 1937, como a "Bride of the wind" de Max Ernst e afirmou-se uma personagem fundamental na consciência da necessidade de afirmar a "mulher" como artista, autora e sensibilizadora de um mundo mais terno, sonhador e místico, diferente do mundo dos "homens" que não conhecem a magia, temem a noite e não têm poder mental exceptuando a inteligência.²⁰⁰

Os seus contos, escritos e pintados, por esta altura variam entre composições impregnadas de mitologias célticas e transformações alquímicas ou temas de infância, repletos de pássaros, animais e paisagens de "contos de fada", note-se aqui a "arquitecturização" da natureza ou os próprios espaços arquitectónicos, como no *Self Portrait*, 1939, essenciais à construção, em sua dupla literalidade, (formalização da sala e construção de significado) dos ambientes fantásticos, repletos de detalhes que permitem interpretar os mundos mágicos, como ocultos e factuais. Significando e simbolizando, transportam-nos a um universo de interioridade muito mais do que de alucinação ou sonho.

No seu *Portrait of Max Ernst*, 1939, (fig.105) ao representar o artista masculino, também seu companheiro, como uma figura mística de transformação e salvação, evidencia esta espécie de afirmação feminista, invertendo o comportamento surrealista masculino/feminino, declarando Ernst como sua "musa" inspiradora da mesma forma que Salvador Dali fez com Gala que anteriormente tinha sido a "diva" de Paul Éluard ou Breton com Nadja, uma *femme-enfant*, que não só emprestou o seu nome como todo o estímulo criativo à construção do seu livro (*Nadja*, 1928).

²⁰⁰ Idem, p.46-53.



105 Leonora Carrington
"Portrait of Max Ernst", 1939.
Óleo sobre tela, 50,2 x 26,7 cm.
Brewster Arts Ltd.

Em 1930 já estavam então lançadas, discutidas e fixadas todas as bases do surrealismo mas ainda persistiam contradições no que respeita à justificação da produção imaginária do "sonho". Faltava um método que o fixasse e que expressasse a primazia do desejo evidenciando a sensação de "estranhamento" dos objectos. Este salto teórico foi dado por Salvador Dalí (1904-1989) que se juntou ao grupo um ano antes:

Ao formular uma atitude "paranóico-crítica" pretendia contribuir para a ruína da realidade, em proveito de tudo o que, "através dos infames e abomináveis ideais, de toda a ordem, estéticos, humanitários, filosóficos, etc., nos conduzisse às fontes claras da masturbação, do exibicionismo, do crime e do amor"²⁰¹.

O método daliniano pretendia estender "*la irracionalidad general que se desprende del aspecto delirante de los sueños y de los resultados automáticos*"²⁰² muito para além do limite dos próprios sonhos, até à sua conversão em "irracionalidade concreta e sistemática", ou seja um estado de "delírio paranóico" que sobrevive ao sonho projectando-se na realidade como um mecanismo produtivo e criador, o que nos introduz num território de analogias e transposições delirantes. Este processo é-nos descrito em suas próprias palavras como:

²⁰¹ RAMIREZ, J. Antonio, *Edificios y Sueños*. Nerea, 1991, Madrid. p.273, (tradução livre).

²⁰² AA. VV., *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999, p.390.

“Fotografia a cores instantânea e feita à mão de imagens superfinas, extravagantes, extraplásticas, extrapictóricas, exploradas, superpictóricas, enganadoras, hipernormais e doentias de irracionalidade concreta.”²⁰³

A composição inesperada da pintura “automática” dá lugar, no método daliniano, à imagem conscientemente decidida e realisticamente pintada e detalhada, mais próxima da técnica da *collage*.

Com as “pinturas dos sonhos” dos anos 30 surgem imagens justapostas que criam incerteza e intimidam, à semelhança da colocação desconcertante dos objectos nos quadros de Chirico, a principal referência destas obras a par das pesquisas de Freud e Jacques Lacan acerca da condição clínica da paranóia - doentes que começam a “ver coisas”- e que sugerem a Dali a simulação deliberada deste estado. Ou seja, interpretando incorrectamente o que vê, projectando imagens mentais no mundo que o rodeia, Salvador Dali redesenha a realidade de acordo com as suas obsessões interiores justificando em suas obras a repetição de elementos tais como relógios moles, feijões, muletas, pão, formigueiros, ovos estrelados, etc.

Da mesma forma René Magritte (1898- 1967) utiliza constantemente temas, à semelhança de sonhos e pesadelos que se repetem, como os “bilboquests” (palavra inventada por ele), espécie de balaústres, “formas de campainha” ou “cortinas de ferro” como se pode visualizar na imagem da “A Anunciação”, 1930, (fig.106) e que são reutilizados em muitos outros quadros.²⁰⁴



106 René Magritte
“A Anunciação”, 1930.
Óleo sobre tela, 113,7 x 145, 9 cm.
Tate Gallery, Londres.

Esta “capacidade de evocação simbólica” também nos permite a nós, espectadores, ler, em muitas das suas composições, arquitecturas ou alusão a elementos

²⁰³ Salvador Dalí, citado e traduzido em BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial presença, Lisboa, 2000. p.32

²⁰⁴ HUGHES, Robert (intr.), *The portable Magritte*, Universe, New York, 2002.

arquitectónicos, que estruturam os seus enigmáticos quadros, ancorando-os ao mundo real.

Desta forma evolui-se num sentido de representação de objectos pintados de forma ilusionista/ alucinatória, como a justaposição no sentido da dupla interpretação de uma mesma imagem:

No caso de Dalí surge constantemente um “espaço” onde tudo o que se vê é potencialmente qualquer outra coisa como no quadro “Lago da Montanha”, 1938, em que um lago que é ao mesmo tempo um peixe, porque as suas ondas na extremidade se transformam em cauda, o reflexo da montanha em escamas e o da rocha pequena em cabeça; por outro lado todo este conjunto poderá também ser um falo, etc.

Para a criação destas situações Dalí faz muito uso da representação de arquitecturas. Em quadros como “Mercado de Escravos com Aparição do Busto Invisível de Voltaire”, 1940, (fig.107), a ruína arquitectónica não só nos remete para as pinturas dos Mestres do Renascimento criando um marco necessário de credibilidade a uma composição de figuras inverosímeis como sobretudo interage numa relação paranóico- crítica entre os objectos e figuras humanas de forma a permitir uma segunda leitura que configura o busto de Voltaire , que se descobre sensivelmente no centro da pintura ao lado da parede que suporta os dois arcos , (ao serrar levemente os olhos é mais fácil encontrá-la).

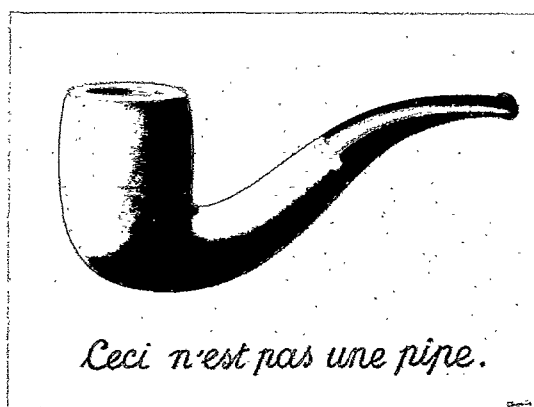


107 Salvador Dalí
Marche d'esclaves avec apparition du buste invisible de Voltaire, 1940.
Óleo sobre tela, 46,5 x 65,5 cm.
The Salvador Dalí Museum, Sampeteburgo.

Esta representação também nos leva a considerar que a arquitectura proposta por Dalí retrocede em termos de concepção espacial em direcção à proposta “estática” do Renascimento: Talvez desenhe edifícios desta época porque com sua solidez e “intemporalidade” são “ideais” para estruturarem figuras metamorfoseadas e irreais em ambientes de sonho que negam a realidade.

No caso de Magritte, dupla interpretação manifesta-se através da ampliação ou miniaturização de elementos, que tanto transformam as suas composições num mundo de “Alice no País das Maravilhas” ou, com um pouco de imaginação, em edifícios altos (veja-se “A anunciação”, fig.106) rodeados de natureza selvagem num sonho de uma cidade dispersa, longe da imagem turbulenta e densa da nova metrópole, que, em sua crítica, metáfora ou impossibilidade propõe uma “arquitectura surreal”.

De uma forma mais subtil “as duplas imagens” favorecem o surgimento de novas experiências surrealistas como o “objecto surrealista”. O Quadro de Magritte “A traição das imagens”, 1928-29, (fig.108) evidencia a noção de que os objectos não são “merecedores de confiança”²⁰⁵, (na realidade o que vemos no seu quadro não é um cachimbo é a pintura de um cachimbo!), destacando o lugar da “metamorfose” no mundo surrealista.²⁰⁶



108 René Magritte
A traição das imagens, 1928.
Óleo sobre tela, 64,5 x 94 cm.
Museo de Arte de Los Angeles Country.

Surgem desta forma objectos como o “Telefone Lagosta”, 1936, telefone em que o auscultador é substituído por uma lagosta, de Dali, ou “O pequeno-almoço em pele”, 1936, (chávena de chá, pires e colher forrados a pele de animal), da artista alemã Meret Oppenheim (1913- 1985), entre muitos outros. Estes “objectos” talvez possam ser considerados como o culminar dos “*readymades*” de Duchamp a caminho de um certo “*fetichismo*” associado a observações culturais e psicosssexuais.

Esta nova abertura e a sua ênfase na colectividade, na quebra de distinção entre privado e público, artista e espectador, infiltrou-se noutras formas de fazer arte como a

²⁰⁵ HUGHES, Robert (intr.), *The portable Magritte*, Universe, New York, 2002.

²⁰⁶ Esta obra é reveladora das pesquisas semiológicas de Magritte, centradas no problema do confronto entre sistemas diferentes de representação, e portanto de “nomeação” da realidade que vão estar na base de obras de artista conceptuais como Joseph Kosuth em sua obra “*One and Three Chairs*”, 1965-66, proporcionando as pesquisas sobre as implicações filosóficas e científicas da linguagem da arte e pondo em evidencia a mera reflexão filosófica desprovida de aplicação prática tão característica da arte conceptual.

Pop Art²⁰⁷, o Fluxus, a Performance, a Arte Conceptual²⁰⁸ e a nível teórico no Situacionismo²⁰⁹.

Nesta breve abordagem ao surrealismo também será importante notar que, à “arte/inconsciente”, como articulação que permite a crítica cultural empreendida pelos surrealistas, temos que somar a “arte/política”, componente fundamental à ambição revolucionária e subversiva do movimento.²¹⁰ Como nos diz Tafuri:

“O mérito histórico do surrealismo é, sim, o de ter tornado explícitas as aspirações de toda a área das vanguardas intelectuais que haviam optado por desfrutar do terreno político para salvaguardarem uma última fronteira com a qual pudessem garantir a defesa do trabalho intelectual nas suas formas institucionais.”²¹¹

Resumidamente vimos que o surrealismo está caracterizado por uma falta de unidade estilística, podemos encontrar linguagens que vão desde o realismo mais minucioso

²⁰⁷ Arte Pop, movimento cultural que se desenvolveu nas décadas de 50 e 60 centrado em Inglaterra e Estados Unidos. Ao contrário da crença e confiança na obra como forma de confrontar a apatia geral imposta pela opressora metrópole que caracteriza a “action-painting” a “Pop Art” deixa de acreditar na arte como reabilitação. Inspirado no imaginário da sociedade de consumo e na cultura de massas tentava expressar, não raras vezes de forma crítica e satírica, o verdadeiro espírito do mundo actual envolvendo a arte no contexto quotidiano: devora os espaços e acontecimentos até coincidir com eles. Alguns dos seus representantes mais notáveis são: Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Roy Lichtenstein, na América e Richard Hamilton e Peter Blake em Inglaterra.

²⁰⁸ Fluxus, termo usado pela primeira vez por George Maciunas para exprimir uma ideia de ciclo e perturbação da actividade artística, caracteriza um grupo de artistas europeus, americanos e asiáticos, activo nas primeiras décadas de 60, cujos meios de comunicação preferida eram os *happenings* (fusão de arte, dança e teatro), as *performances* interactivas (o público era convidado a participar), o vídeo, a poesia e os objectos *trouvés* (evidenciam o parentesco com as práticas Dada). Negando as barreiras entre as diferentes artes e os diferentes domínios pretendiam despoletar a criatividade subjacente a qualquer ser humano. O seu carácter eminentemente social desvaloriza a prática artesanal do artista, tornando-a precursora da Performance e Arte Conceptual, dos anos 60 e 70. Destacam-se o artista coreano/ americano Nam June Paik, Emmet Williams, Yoko Ono, e o alemão Joseph Beuys, entre outros.

²⁰⁹ O situacionismo foi um movimento mais cultural e activista que artístico. Guy Debord foi seu fundador; partindo do desprezo pela sociedade consumista do pós- II Guerra, notando o dadaísmo e surrealismo, mas não promovendo a arte como uma arma, evidenciava e ridicularizava o “absurdo” da sociedade e a sua “esterilidade” cultural. Na revolta estudantil de Paris de 1968, os situacionistas distribuíram panfletos onde se lia: “Há que viver sem restrições; a cultura é a inversão da vida, nunca trabalhes, o bem comercial é o narcótico do povo; a arte está morta, não consumas o seu cadáver...” Tradução livre do texto: “Ciclo de conferencias sobre el situacionismo” em *El Telen de Ulises*, revista electrónica de criação e pensamento da universidade de Sevilha - www.us.es

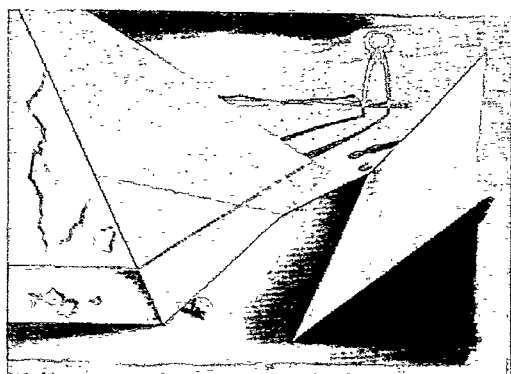
²¹⁰ Oriunda do marxismo contra a dominação burguesa, a tendência política passou a ser um compromisso que gerou inúmeras discussões internas em volta de sua identidade ideológica, chegando mesmo à adesão de Breton ao trotskismo. A sua ortodoxia gerou conflitos com muitos membros do grupo gerando expulsões e “auto- exclusões” como no caso de Dalí ou Paul Eluard em 1938. Por esta altura o Surrealismo afirmou-se mais do que nunca como anti-fascista promovendo imensas campanhas e manifestos.

²¹¹ TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia*, Colecção Dimensões, Ed. Presença, Lisboa. p.48-49.

de Dalí, dos belgas Magritte e Paul Delvaux, do francês/americano Yves Tanguy e do alemão Max Ernst às tendências mais abstractas de Miró ou do escultor francês/alemão Hans Arp, ou de aproximações inglesas, (Paul Nash), mexicanas, (Frida Kahlo), portuguesas, (António Pedro), Cubanas, (Wilfredo Lam), e percursos mais pessoais como o arménio/americano Gorky, etc... qualquer artista se podia juntar no sentido em que o importante era viver a vida surrealista. No entanto interessa-nos ressaltar, e desta forma concluir, que todos os seus membros viviam fascinados pelas possibilidades de comunicação oferecidas pela cidade moderna e com o potencial do maravilhoso contido nessas possibilidades que expressaram em domínios como a literatura, a pintura, a escultura, "objectos", artes gráficas, fotografia, teatro e cinema, saltitando entre eles e colaborando entre si.

Dalí colaborou com Luís Buñuel, (1900-1983), nas duas obras-primas do cinema surrealista, *Un Chien andalou*, 1929, e *L'âge d'or*, 1930. Relativamente ao primeiro Buñuel admitiu ser "totalmente invulgar, provocador, à margem de qualquer sistema de produção"²¹². Na verdade os dois argumentistas não procuraram qualquer coerência, atropelando a lógica e deixando-se guiar pelas suas fantasias. Como o crítico Freddy Buache nos diz: "Um *Cão Andaluz*, repleto de elementos gratuitos devido provavelmente a Dalí, permanece sobretudo uma obra de despistagem (...) liga os primeiros minérios que serão enriquecidos e exaltados em "A idade do Ouro".²¹³

Na realidade o método daliniano, por delirante e desconcertante gerou algum desconforto e críticas tanto fora como no seio do grupo no entanto assegurou a ortodoxia da sua prática pictórica e ajudou a recuperar, assente numa base doutrinal e muita imaginação, algumas pinturas e configurações arquitectónicas do passado.



109 Salvador Dalí
"Spellbound", 1945.
(Estudo para uma cena onírica do filme de Hitchcock).
Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.
Fundação Gala-Salvador Dalí, Figueras.

²¹² BEYLIE, Claude, *Os filmes-chave do cinema*, col. Olhar Plural, Pergaminho, Lisboa, 1989, p.61.

²¹³ Idem.

Por esta razão, em 1945, Alfred Hitchcock, (1899- 1980) convidou Dali para colaborar na criação de uma cena de sonho para o seu filme *Spellbound*, (fig.109):

“Quando chegamos às cenas de sonho, eu queria quebrar completamente com a tradição dos sonhos cinematográficos, que normalmente são obscuros e confusos, com a imagem a tremer, etc....Eu queria Dali por causa da agudeza da sua arquitectura – De Chirico é muito parecido - as sombras alongadas, as distâncias infinitas, as linhas que convergem em perspectiva... os rostos sem forma.”²¹⁴

O que nos introduz na questão: Existirá, ou existiu uma arquitectura surrealista?

²¹⁴ Declaração de Alfred Hitchcock citada e traduzida em BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial presença, Lisboa, 2000. p.72

3.2 Arquitectura e cidade surrealista como crítica ao racionalismo

Existiu sem dúvida uma visão particular da cidade, aliás, como escreveu Tafuri, “a cidade é o objecto de que nem as telas cubistas, nem as «bofetadas» futuristas, nem o niilismo falam, mas que – precisamente por estar continuamente pressuposto – é o valor de referência para que tendem as vanguardas.”²¹⁵

Neste sentido também o surrealismo parte da cidade, (entendida como um “todo” da experiência metropolitana), à qual está associada um sentimento de “perda” que se foi tornando “realidade” desde que foi preconizada por Piranesi, na segunda metade do séc. XVIII.

Mas mais do que averiguar quais as teorias subjacentes a esta problemática enfatizada no séc. XX pelo advento das guerras e problemas sociais, interessa-nos verificar as respostas formais, tal como fizemos para o expressionismo e futurismo, e que podemos desde já antever num desejo de “libertação da cidade” que pela génese do método surrealista e aspiração ao “sonho” favorece a possibilidade de uma “arquitectura” não construída.

3.2.2 Imagem da cidade surrealista



110 Brassai
“Bacstage at the Folies- Bergere”, Fotografia. 1933.

Como já verificamos a imagem dupla e ambígua é reflexo e contribui para uma nova visão da realidade a que podemos chamar reconstrução que, como a maior parte das utopias, projecta-se no futuro, quer mudar, mas que quase sempre é regressiva. Neste sentido os surrealistas não propõem ou vivem da recuperação de uma única época histórica mas sim ao inspirarem-se, identificarem-se ou admirarem determinadas

²¹⁵ TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia*, Colecção Dimensões, Ed. Presença, Lisboa, p.63.

manifestações, literárias, pictóricas, arquitectónicas, etc., extraem delas “sensibilidades” que lhe permitem encontrar na cidade real elementos “escondidos” que fazem parte de um mundo que estão a reinventar.

Os surrealistas vão descobrir os detalhes de que nos fala Italo Calvino:

“A cidade não conta o seu passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos postes das bandeiras, em cada segmento marcado por sua vez de arranhões, riscos, cortes e entalhes”.²¹⁶

Os surrealistas parecem sentir, (usando uma linguagem pedida de empréstimo ao Padre António Vieira), que “o passado contem profecias sobre o futuro”²¹⁷, e é por isso que não existe cidade histórica sem cidade imaginária:

“A cidade imaginária é dinâmica porque reflecte, é reflexiva, não um puro reflexo.”²¹⁸

Penso que não existem melhores palavras para descrever a proposta da cidade surrealista. Quer seja em textos, interpretações fotográficas e fotomontagens, desenhos e pinturas ou, por proximidade ou identificação à “imagem” surrealista da nova cidade, em algumas arquitecturas construídas, esta frase poderia servir de legenda conferindo à “irracionalidade” o dever da reflexão.

Georges Bataille, (1887-1962), reivindica os matadouros de Paris, comparando-os aos antigos templos e lugares de sacrifício, propõe abrir as prisões e libertar o exército.

Em suas próprias palavras:

*“(…)Se abrirán las puertas de las cárceles y la humanidad reconocerá su perpetua juventud al contemplar la libertad.”*²¹⁹

²¹⁶ CALVINO, Italo, *As cidades Invisíveis*, Teorema, Lisboa, 1990.

²¹⁷ SERRA, João Bonifácio, A Cidade Imaginária, em J.A, À la recherche du temps perdu, nº 213, 2003. p.85-91.

²¹⁸ SERRA, João Bonifácio, A Cidade Imaginária, em J.A, À la recherche du temps perdu, nº 213, 2003. p.85-91.

²¹⁹ DUROZOI, G, LECHERBONNIER, B, *El surrealismo*, ed. Guadarrama, Madrid, 197. p. 82.

Brassai, (1899- 1984),²²⁰ fotografa um Paris detalhado (fig.110), enfatiza ângulos menos usuais e também espaços povoados de prostitutas, mendigos e travestis, tal como nos relatam as colecções “Paris à Noite” e “Visões de Dia”:

“Não invento nada. Imagino tudo...a maior parte das vezes, extraí as imagens da vida jornalística à minha volta. Acho que é a captação mais sincera e mais humilde do real, do mais quotidiano, que leva ao fantástico.”²²¹ (Brassai)

Em suas obras evidencia que as acções são tão importantes quanto os lugares, ou seja não se dissociam.

O mesmo conceito (acções indissociáveis dos lugares) nos dá a entender André Breton, (1896–1966) ao descrever a *Place Dauphine* em Paris, (no seu texto *Pont-Neuf*, 1950), como o centro simbólico da cidade - o sexo da cidade - que atrai os jovens apaixonados:

*“(...) Por el aspecto de su configuración triangular, por lo demás levemente curvilínea, y por la cisura que la bisecta en dos espacios arbolados. Se trata, sin lugar a error, del sexo de París que se dibuja bajo esas frondas umbrías. (...) No hace falta decir, en fin, que las parejas que erran por la plaza durante los atardeceres de verano exasperen su deseo y se convierten en juguetes de un volcán.”*²²²

Também em *Nadja*, 1928, e em *Les Vases communicantes*, 1932, Breton mostra como os lugares mais inesperados, esquecidos, e considerados por outros decadentes ou desagradáveis se podem tornar fascinantes e especialmente propícios para que se anuncie um acontecimento revelador. Estes lugares secretos para ilustrar *Nadja*, foram fotografados por J.A. Boiffard, (1902 – 1961) que mais tarde desenvolve um trabalho para a revista *Documents*, nº1, 1930, em que as estátuas são fotografadas de forma a parecerem reais, vivas, o que nos remete para a tradição de Chirico, cujos espaços

²²⁰ “Brassai”, (Gyula Halasz, 1899 - 1984), Jacques-André Boiffard (1902 - 1961) e Man Ray, (Emmanuel Radnitzky, 1890 - 1976), serão os principais protagonistas da fotografia desta época e podem-se relacionar, respectivamente, como fotógrafos “oficiais”, às revistas *Minotaure*, *Documents* e *La Révolution Surréaliste*.

²²¹ Brassai, citado e traduzido em, GAUTRAND, *Jean-Claud, Brassai*, Taschen, 2004. p. 104.

²²² DUROZOI, G e LECHERBONNIER, B, *El surrealismo*, ed. Guadarrama, Madrid, 1974. p.140-141.

são povoados por seres “mudos” e desta forma nos introduz noutra maneira surrealista de ler a cidade.

Também Man Ray, (1902 – 1976) acaba por criar uma imagem de Paris que constitui o reverso da “bonita imagem postal” fotografando ruas desertas, esquinas degradadas, pessoas em posições estranhas e espaços ambíguos, etc.

Esta busca do “maravilhoso quotidiano” encontrou uma boa fórmula em Louis Aragon, (1897 - 1982) no seu livro *Le Paysan de Paris*, 1926, onde descreve a capital francesa vista pelos olhos de um camponês. Desta forma todas as manifestações efémeras, banais, baratas, esquecidas, etc., o que para muitos é o lixo da cidade – *graffitis*, montras, anúncios, sinais luminosos, propaganda, manequins, muros, paredes, logradouros, etc.- revestem-se de significado, vida e fantasia.

Para estes artistas a cidade surrealista encontrava-se sobreposta à cidade real: os lugares coincidem mas os significados e hierarquias dos espaços não. A outra conclusão será a de que a arquitectura passa a ter um papel de grande protagonismo neste novo universo.

A evidenciá-lo está um texto básico do surrealismo de 1935 em que Breton, analisando a hierarquia das artes segundo a estética de Hegel,²²³ conclui que a arquitectura seria a primeira arte a orientar-se no sentido de revelar a consciência dos “potenciais da vida espiritual”.

Ao considerar a arquitectura como a mais elementar das artes depositava esperanças na possibilidade de que a “irracionalidade concreta” pudesse triunfar sobre ela:

“(...) hace pocos días se nos dijo que en París, en el pabellón suizo de la ciudad universitaria, construcción que exteriormente obedece a cuantas características de racionalismo y seguridad cabe exigir en los últimos años, puesto que es obra de Le Corbusier, se había proyectado una sala con los muros “irracionalmente ondulados”, los cuales, además quedarían cubiertos con ampliaciones de fotografías de animales

²²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo idealista alemão, foi um dos mais influentes pensadores do século XIX. Uma das suas mais importantes obras é a *Fenomenologia do Espírito* (1807). Na esteira de Fichte e Schelling, Hegel procura reconciliar os dualismos remanescentes de Kant ao tentar integrar todos os domínios da realidade numa estrutura global. Para Hegel o saber é um “processo” que se atinge através de uma “dialéctica” que assume de forma coerente a “negatividade” inerente ao real. Sua obra teve papel decisivo na filosofia do século XX que encontrou nela uma base “metafísica” assente sobre uma concepção “lírica” centrada na “categoria da totalidade”.

Sobre a sua filosofia ver:

HEGEL, G. W. F., *Estética*, Guimarães, Lisboa, 1993.

microscópicos y de proporciones de minúsculos animales. Parece, pues, que el estilo artístico que ha hallado expresión en la magnífica iglesia de Barcelona, toda ella legumbres y crustáceos, se dispone en nuestros días a contraatacar, y que el irreprimible deseo humano - que en nuestros días se manifiesta cual en ninguna otra época - de aplicar a las restantes artes lo que durante largo tiempo se creyó prerrogativa de la poesía, no tardará en superar ciertas rutinarias tendencias que intentan protegerse en las pretendidas exigencias de la utilidad.”²²⁴

A referência ao arquitecto catalão Antonio Gaudí, (1852-1926) e ao mundo natural e primário evidencia a necessidade de uma arquitectura que se identifique com a natureza; um espaço orgânico e anti-racional. (No mesmo sentido também se poderia ter considerado o *Facteur Cheval*).

3.2.2 Arquitectura de Gaudí, uma referência

A sua contemporaneidade ao movimento e a identificação popular de identidade nacional face à sua arquitectura fantástica e surreal leva-nos a considerar a obra de Gaudí talvez como o único exemplo de arquitectura surrealista construída.

Ela revela dois impulsos antitéticos: o desejo de reviver arquitecturas indígenas e certas preferências pelo mudéjar e gótico e a compulsão de criar formas totalmente novas de expressão fantástica. A nível intelectual são evidentes influências de Viollet-le-Duc²²⁵, Ruskin²²⁶ e Richard Wagner.

Apesar de não estar associado ao movimento e a sua obra ter começado bastante antes do despertar surrealista²²⁷ - no princípio do século muitos arquitectos e artistas expressionistas conheceram ou contactaram Gaudí que parece ter contribuído para as interpretações biomórficas de alguns destes arquitectos, nomeadamente Finsterlin

²²⁴ BRETON, André, “Situación surrealista del objecto. Situación del objecto surrealista”(1935), em *Manifestos del surrealismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969. p. 282-283

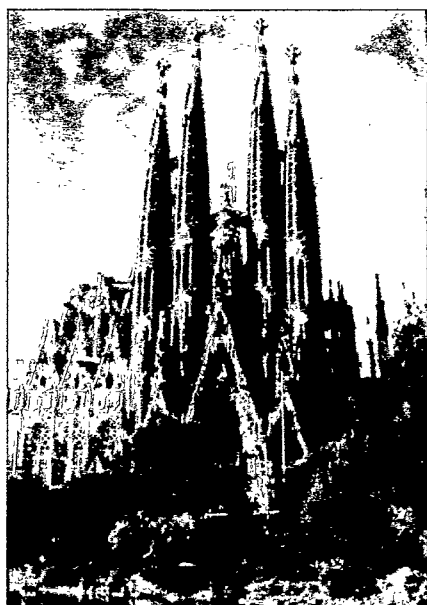
²²⁵ Viollet-le-Duque, (1814-1879), arquitecto e teórico francês, preconiza um retorno à arquitectura e construção regional desenvolvendo teorias sobre o restauro e recuperação de edifícios medievais, (restaura a *Notre Dame* de Paris). As suas teses libertam as irrelevâncias ecléticas do historicismo, preconizando o modernismo e influenciando muitos arquitectos da *Art Nouveau*.

²²⁶ John Ruskin, (1819-1900), escritor, pintor, crítico, teórico, filósofo, cientista, poeta e activista, foi uma das figuras mais proeminentes da época Vitoriana. Para além do contributo teórico, artístico e intelectual também realizou reformas sociais. Dos seus inúmeros escritos destacam para a arte e arquitectura: *The Poetry of Architecture*, artigos publicados na *Architectural Magazine* entre 1837-1838, *Modern Painters*, 1843-1860 e *The Seven Lamps of Architecture*, 1849, (revelando forte relação à arquitectura Gótica).

²²⁷ Gaudí é considerado o grande representante da arquitectura *Art Nouveau* na Catalunha, movimento que ficou conhecido por “Modernismo Catalão”.

com quem terá trocado correspondência - os artistas surrealistas admiraram e elogiaram as suas construções sobretudo a "Sagrada Família" : Igreja de inspiração gótica, símbolo do Modernismo Catalão e *ex libris* da obra de Gaudí que, iniciada por volta de 1883, ainda se estava a construir nos anos 20, aquando da formação do grupo.

Tal como os surrealistas Gaudí também tinha uma "imagem obsessiva": a famosa montanha perto de Barcelona, conhecida como Montserrat. As formas pontiagudas que projecta em chaminés, picos e ondulações, fazem lembrar o perfil serreado da montanha. Da mesma forma as torres da Sagrada Família atestam formas resultantes de um gesto ciclópico obsessivo:



111 Antonio Gaudí
Vista oriental da "Sagrada Família". 1883-1926.
Fotografia da fachada.
Barcelona.

Pelo poder de síntese que absorve todas as experiências que foi testando noutras obras, por sua inovação, originalidade, fantasia, religiosidade e simbolismo, (cada elemento desta igreja desempenha, para além de decorativa e estrutural, uma função simbólica, como um catecismo em pedra, um livro monumental que pudesse ser lido por todos), a Sagrada Família é a obra de uma vida, (fig.111).

Começou em 1883 e ainda está por terminar: Não conseguiu concluir a abside e a fachada oriental, pela qual começou, ficou igualmente incompleta.

Talvez esta fragmentação contribua para um sentimento de inacabado, para um "indeterminado" em consecutiva mutação que se vai definindo.

Não se sabe quando acabará e, se alguma vez se concluir, terminará um ciclo de crescimento, como acontece com qualquer ser vivo, e iniciar-se-á uma nova fase. Circunstancialmente tornou-se o paradigma da sua arquitectura: um corpo orgânico,

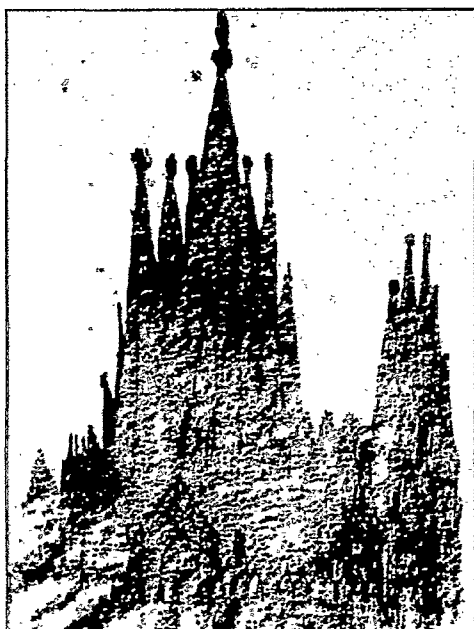
que parece ter vida, neste caso uma longa e interminável vida em “eterna” transformação.

As palavras do Japonês Kenji Imai aquando de uma visita à igreja em 1926, pouco depois da morte de Gaudí, reflectem bem a magia do “fragmento”:

“A fachada da nave lateral no lado nordeste e o muro da abside no lado noroeste estavam acabados, ao contrário do que se passava com as abobadas. Olhava-se directamente para o céu cinzento. Os campanários, em forma de parábola, de cem metros de altura, erguiam-se aos pares em cima das empenas, como numa gruta de estalactites e estalagmites. O andaime eleva-se até ao cimo das torres. As palavras «Hosanna» esculpidas nas pedras colossais cercavam as torres altas...Ao despedir-me do templo, sob a chuva, sentia uma grande tristeza no meu coração...”²²⁸

A própria forma de desenhar que mais transmite uma “impressão” indefinida do que um projecto de construção deixa liberdade à própria obra para se ir formatando como se pode verificar no esboço a carvão para a fachada da “Sagrada Família” (fig.).

Comparando este desenho com a obra construída, (ver fotografia, fig.), percebe-se como Gaudí se libertou do estirador - apenas desenhava manchas, esboços - para ir esculpindo no local as suas arquitecturas.



112 Antonio Gaudí
Esboço para a “Sagrada Família”. Antes de 1906.

²²⁸ ZERBST, Rainer, Gaudí, Obra arquitectónica Complecta, Taschen, 2005. p. 35.

Estes desenhos apenas transmitem uma atmosfera nada dizendo sobre a construção e nas entregas oficiais eram assumidos como “planos arquitectónicos” o que gerou enorme conflito com as autoridades.

Os seus edifícios iam ganhando forma no decurso dos trabalhos, através de maquetas moldadas ou esculpidas e sobretudo através da experimentação na própria obra, ao ponto de passar a viver nela, como aconteceu na Sagrada Família e que reflecte a forte relação corporal e emocional do autor com a obra.

As suas construções inscrevem-se na definição arquitectónica dos surrealistas: os edifícios deveriam ser construídos *escultoarquitectonicamente*.

A casa Batlló é um bom exemplo de uma “escultura-arquitectura” na ostentatória avenida da burguesia Catalã, o *Passeig de Gràcia*. Representa muitos dos ideais de Gaudí, tais como “o ornamento é a origem da arquitectura”,²²⁹ conceito proclamado por John Ruskin em 1835,²³⁰ com o qual Gaudí se terá identificado, como se nota em todas as suas obras, sem excepção, desde o início da sua actividade.

Tal como na fachada, o desenho da planta da casa Batlló, faz lembrar uma organização celular vegetal.



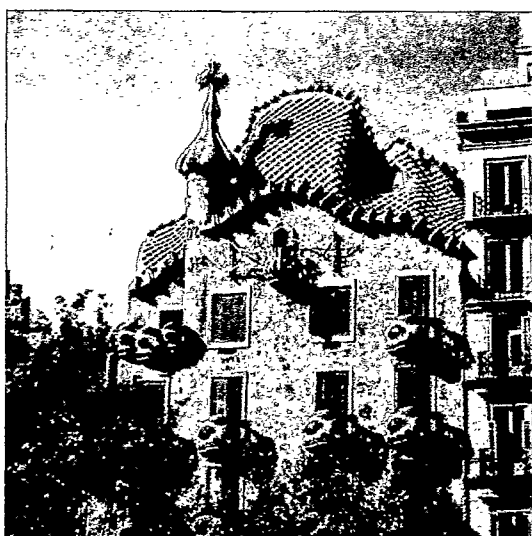
113 Antonio Gaudí e Cornet
Casa *Batlló*, projecto de alteração, 1904- 1906.
Fotografia da fachada.
Passeig de Gràcia, nº 43, Barcelona.

A primeira coisa que destaca ao passarmos pelo edifício é o conjunto de colunas maciças que fazem lembrança as patas de um gigantesco elefante e no piso de cima,

²²⁹ ZERBST, Rainer, Gaudí, *Obra arquitectónica Complecta*, Taschen, 2005. p. 12.

²³⁰ Adolfo Loos, em 1908, desenvolve o conceito oposto no ensaio “Ornamento é crime”. Opondo-se fortemente à *Art Nouveau* a sua obra e escritos vão exercer um papel importante na construção da arquitectura funcionalista e racionalista.

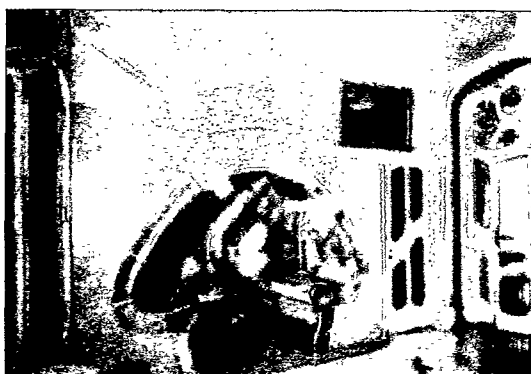
um pouco mais elegantes, túbias. As paredes onduladas assemelham-se à pele lisa de uma cobra de água e, segundo o “elogio” de Dalí, as “portas macias de pele de vitela”²³¹ contribuem para a imagem macia e sedosa das paredes exteriores (fig.113). A fachada a partir do segundo piso é revestida de troços cerâmicos que desenham formas florais e coloridas reluzentes ao sol. O telhado recorda o dorso escamoso de um dragão e as balaustradas das varandas parecem máscaras, ou olhos de caveira, que espiam o *Passeig de Gràcia* (fig. 114).



114 Antonio Gaudí e Cornet
Casa *Batlló*, projecto de alteração, 1904- 1906.
Fotografia da fachada.
Passeig de Gràcia, nº 43, Barcelona.

O serpenteado que arredonda os cantos e dá relevo às paredes prolonga-se nos puxadores das portas, nos candeeiros e mobiliário também desenhados por Gaudí que referindo-se a esta casa afirmou:

“As arestas e cantos vão desaparecer, e a matéria revelar-se-á nas suas formas redondas astrais: o sol entrará pelos quatro lados e será como uma representação do paraíso.”²³²



115 Antonio Gaudí e Cornet
Casa *Batlló*, projecto de alteração, 1904- 1906.
Fotografia do interior: lareira numa antecâmara.
Passeig de Gràcia, nº 43, Barcelona.

²³¹ ZERBST, Rainer, Gaudí, *Obra arquitectónica Complecta*, Taschen, 2005. p. 162

²³² ZERBST, Rainer, Gaudí, *Obra arquitectónica Complecta*, Taschen, 2005. p. 34

Estas palavras parecem uma profecia para a “arquitetura mágica” de Frederic Kiesler e para muitas formas do presente, em obras de Rem Koolhaas, Alison e Peter Smithson, Peter Cook, etc.

Deste último, e para dar apenas um exemplo, em colaboração com Colin Fournier, veja-se o projecto *Kunsthau Graz* (Casa da Arte de Graz), na Áustria, concluído em 2003 e que poderá ser considerado como a materialização contemporânea de uma arquitetura desenhada nos anos 60.

Peter Cook foi fundador dos Archigram²³³, cuja obra poderíamos considerar, salvaguardando todas as diferenças ideológicas e temporais, “surreal”.

(Veja-se a fig.86, cap. 2.2.1)

Por sua ironia e impossibilidade construtiva - são apenas propostas desenhadas, tal como os projectos de Superstudio ou Archizom, e mais tarde Koolhaas, etc. – estes projectos e grupos assumem o papel de últimos vitalistas de um meio já desvitalizado, caracterizando um tipo de arquitetura a que se chamou-se “Radical”²³⁴ e que propõe uma busca vertiginosa de novas formas:

O pensamento da arquitetura radical, o pensamento “desconstrutivista”, levou de novo a arquitetura a um grau zero, a partir do qual tudo volta a ser possível. Ou seja, o arquitecto reconquistou o seu lugar pessoal, a capacidade de autoria individual, a sua inserção qualitativa na sociedade e conseguiu ultrapassar a tecnicidade.²³⁵

O resultado ficou bem patente numa “iconografia” arquitectónica dos anos 60 e 70²³⁶, que agora, com as possibilidades maturadas das “altas tecnologias”, tem sido

²³³ Archigram é um grupo de arquitectos Ingleses, (D. Greene, W. Chalk, P. Cook, D. Crompton, R. Herron e M. Webb), que propõe uma “arquitetura utópica para o presente”, ou seja a realidade problemática pode ser afirmada através de processos irónicos que exorcizem os seus estigmas potenciando-os radicalmente. As suas propostas desenhadas exacerbam a lógica produtiva e tecnológica da sociedade de consumo e comunicação generalizada, assumindo a centralidade do individuo e a afirmação do domínio lúdico.

²³⁴ “Arquitetura Radical” é uma expressão que surge nos textos do crítico de arte Germano Celant para referir uma corrente de investigação mais preocupada em fazer crítica e reflexão às bases e fundamentos da arquitetura do que à prática do ofício. Parte de uma “moral de negação” procurando transformar essa mesma negação numa procura de novas bases, afirmando a realidade como uma nova matéria prima, reivindicando as suas formas, as suas cores, a sua tecnicidade, contradições violência e todas as suas partes “menores” e menos boas, o que a aproxima do universo da *Pop Art*. Esta nova vanguarda parece por fim à visão idealista do modernismo, brincando com o futuro e acentuando ao extremo as funções de uma cidade racionalista. É de salientar que esta “iconografia”, os projectos só podiam, em sua dimensão absurda, crítica e inconstruível, viver em papel, passou a influenciar e contagiar muitos arquitectos contemporâneos, que noutra contexto revitalizaram muitas das formas sugeridas: algo “futuristas” e fantásticas.

²³⁵ Ideia expressa no texto “De una utopía, la otra” de Jean Louis Maubant em *Arquitetura radical*, Centro Atlántico de Arte Moderno Las Palmas de Gran Canaria, del 5 de marzo al 5 de mayo de 2002. p.6-7

²³⁶ No livro, AA.VV., *Exit Utopia*, Architectural Provocation 1956-76, Prestel, 2005. (ISBN: 3-7913-2973-1), pode-se encontrar uma organizada explanação e análise dos projectos e principais grupos que integraram esta tendência.

revigorada como inspiração para muitas formas da arquitectura contemporânea construída, tal como o exemplo acima referido de Peter Cook.

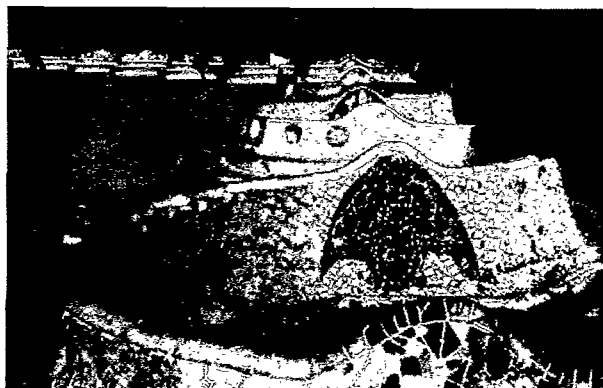
São obras como as de Gaudí que permitiram falar desta “reconquista” da “autoria individual” nos anos 60, geração desiludida com as soluções tipificadoras do racionalismo funcionalista.

Tal como Guy Debord analisou, a arquitectura e a arte deveriam ser precedidas de uma profunda investigação entre espaço e sentimento, entre forma e estado de ânimo.²³⁷ Só desta forma a arquitectura se poderia manifestar como uma espécie de libertação do indivíduo criador.

Estas preocupações já estavam subjacentes nas ideias de Ruskin pelo que sugeria que o arquitecto deveria ser ao mesmo tempo pintor e escultor. Ideia assumida por Gaudí, cujas obras representam, para além da “união entre espaço e sentimento”, uma síntese das artes:

O banco do parque Güell de comprimento interminável, decorado e desenhado com pedaços de azulejos multicolores e troços de vidro colorido parece uma pintura de Miró (fig. 116).

Como se fosse um quadro surrealista em três dimensões no meio da paisagem, o banco e os muros estruturam uma composição que nos transcende cheia de simbolismos.



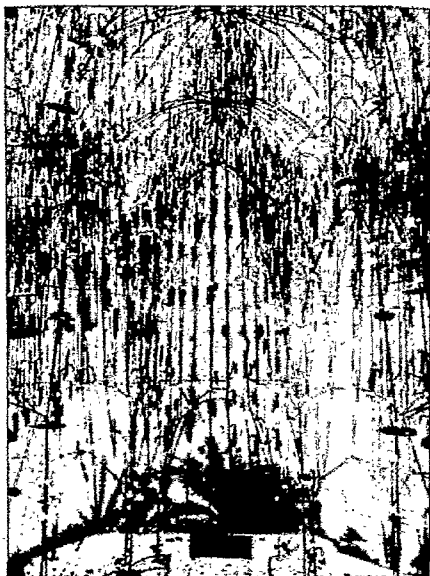
116 Antonio Gaudi
Parque Güell, 1900-1914.
Fotografia do banco.
Passeig de Gràcia, nº 43, Barcelona.

As ideias de Viollet-le-Duc, alertando para o perigo inerente à adopção indiscriminada dos modelos antigos, também terão influenciado o arquitecto-escultor que nunca copiava nada com exactidão, apenas se deixava inspirar pelos monumentos do passado.

²³⁷ Ideia expressa no texto “Arquitectura Radical” de Francisco Jarauta em AA.VV., *Arquitectura radical*, Centro Atlántico de Arte Moderno Las Palmas de Gran Canaria, del 5 de marzo al 5 de mayo de 2002. p.11-12.

Na Sagrada Família eliminou todas as formas supérfluas da arte gótica:

Transformou os “arcobotantes” numa estrutura única de pilares inclinados e arcos, calculados através de uma engenhosa maqueta de cordas, (ver fotografia, fig.), sistema descrito mais adiante e preconizado no projecto para a colónia Güell, e conservou as janelas góticas; aligeirou-as, estabelecendo o equilíbrio através de diferentes elementos circulares, etc.



117 Antonio Gaudi
Maqueta da estrutura da “Sagrada Família”, 1883-1926.
Fotografia.
Museu da “Sagrada Família”, Barcelona.

Para além da abordagem organicista e decoração “fantástico–naturalista”, as obras de Gaudí introduziram uma mudança radical na geometria arquitectónica:

Procurava na estrutura da natureza, árvores, esqueletos, etc., (por ser muito mais bela, perfeita e complexa que as estruturas criadas pelos arquitectos e engenheiros), a resolução estrutural de estabilidade para as suas construções, para o que revitalizou métodos medievais incluindo a construção pelo próprio, ou seja, para superar as limitações do desenho técnico a “duas dimensões”, recuperou a manualidade e o próprio contacto corporal com a obra:

Moldou muitas vezes à escala natural maquetas de gesso ou barro, construiu maquetas de massa de papel e cordas e modificou directamente na obra, no momento de sua realização, as próprias formas, como se estas, as já construídas, ou a própria matéria, (pedra, aglutinante, mosaicos, etc.), sugerissem, em sua pré-existência e colocação, a continuação, (a futura forma), do edifício, tal como sucede com a *frottage* ou técnicas surrealista aleatórias nas artes plásticas.

Um bom exemplo de como passava da estrutura da natureza para a estrutura dos edifícios encontra-se primeiramente na maqueta feita para a Cripta da Colónia Güell.

Nesta igreja, igualmente inacabada, testou muitos dos elementos e formas que posteriormente utilizou na Sagrada Família. De extrema importância terá sido esta espécie de “esqueleto” (muito à semelhança da fig.117):

Pendurava em cordéis saquinhos de distintos pesos, cheios de grãos de chumbo que correspondiam numa proporção de 1:10 000 à carga, que segundo os seus cálculos, os pilares e os arcos deveriam suportar. As formas, ângulos e curvas que adoptavam as cordas, estabeleciam os arcos e a posição das colunas, (muitas vezes inclinadas por absorverem os afastamentos das forças), e desta maneira, invertendo com um espelho a maqueta, obtinha a forma estrutural da sua complicada e orgânica arquitectura.

Na fotografia seguinte (fig.118) podemos visualizar os resultados deste método passado à construção: No pórtico e entrada da Cripta as colunas de suporte ramificam-se, assimetricamente, para cima, e tomam a forma dos ramos dos pinheiros que se encontram à volta da igreja incompleta.



118 Antonio Gaudí
Cripta da Colónia Güell, 1898- 1917.
Fotografia da entrada da Cripta.
Bairro Operário *Santa Coloma de Cervelló*.
Barcelona.

Apesar de uma “maqueta” não ser expressão gráfica propriamente dita, é um meio importante de ideação ou narração da arquitectura:

As de trabalho permitem uma tradução espontânea de ideias primárias, de modelação de volumes e experimentação ou alternativas formais o que as transforma num meio de evocação e estímulo de novas ideias que por sua vez poderão ser testadas e aperfeiçoadas através do desenho. Segundo Antonio Gámiz Gordo, a elas também se poderá relacionar uma certa frescura decorrente do próprio processo de fabricação:

*"(...) Frente a los rutinarios y reflexivos trabajos gráficos propios de nuestra profesión, su elaboración manual puede suponer un ameno cambio de actividad."*²³⁸

As maquetas de apresentação, pelo seu grau de conceptualização, superior a outros sistemas de representação, permite uma rápida e globalizante compreensão da proposta, e por isso, eram uma ferramenta muito utilizada na comunicação com o cliente.

Actualmente são cada vez mais substituídas, tal como o desenho técnico a duas dimensões, pela imagem digital que permite visualizar modelos tridimensionais muitas vezes inseridos numa chamada "realidade virtual"²³⁹. Esta nova realidade só foi possível com o surgimento de um novo instrumento que veio de igual forma ajudar a revolucionar a forma da arquitectura moderna: os computadores.²⁴⁰

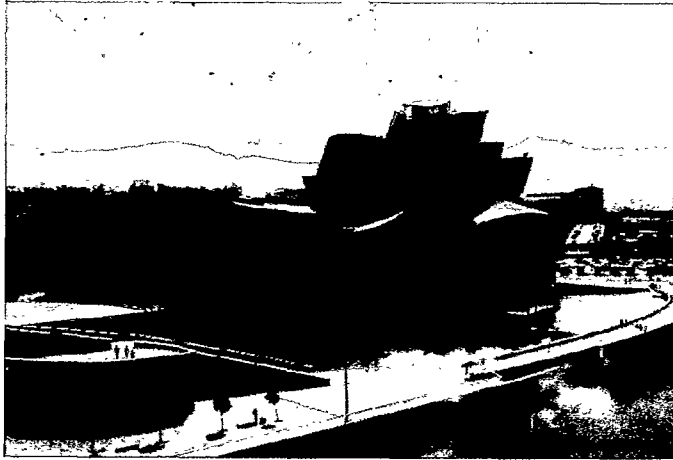
A imagem digital e os programas vectoriais e de imagem permitem hoje desenhar qualquer tipo de estrutura, experimentar, calcular e até visualizar ao ínfimo pormenor a "futura realidade" numa outra a que chamamos virtual e que tende, perigosamente ou não, a formatar a sociedade pós-industrial. O que desde logo nos levanta a questão: Como seria a arquitectura de Gaudí se tivesse ao seu alcance a possibilidade deste novo instrumento? A resposta torna-se obviamente impossível mas arriscando uma aproximação poderíamos imaginar algo que se assemelha-se à obra de Frank O. Gehry, (fig.119).²⁴¹

²³⁸ GORDO, Antonio Gámiz, *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Universidad de Sevilla, 2003. p. 160

²³⁹ "Realidade Virtual "pode ser definida muito resumidamente como sendo a forma mais avançada de interface do usuário de computador até agora disponível. Com aplicação em todas as áreas do conhecimento e com um grande investimento das indústrias na produção de hardware, software e dispositivos. A realidade virtual é uma forma das pessoas visualizarem, manipularem e interagirem com computadores e dados extremamente complexos, em tempo real, usando seus sentidos, particularmente os movimentos naturais tridimensionais do corpo num ambiente de "realismo artificial". Sobre o tema ver "Sistemas de realidade Virtual", Grupo de Pesquisa em Realidade Virtual, Prof. Dr. Claudio Kirner, Departamento de Computação, Universidade Federal de São Carlos, em www.dc.ufscar.br/ ; para mais informação ver WWW.pgie.br/

²⁴⁰ Acerca do desenho assistido por computador ver MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M., *O Desenho, Ordem e Pensamento Arquitectónico*, Editorial Estampa, Lisboa, 2000. p. 115-120 e a Dissertação de Mestrado de Paula Lopes "O Desenho por Recurso a aplicação da computação gráfica na criatividade de arquitectura e design ", Mestrado em Desenho da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2005.

²⁴¹ Frank O. Gehry, (n. 1929), arquitecto contemporâneo Norte Americano, cuja obra tão bem reflecte a "condição de objecto" através da exploração das suas qualidades perceptuais e que caracteriza a experiência da pós-modernidade. As sua obras, fortemente regidas pela dimensão estética da experiência artística, são comumente descritas como esculturas habitáveis que exigem a experiência do utilizador. Em 1989 foi-lhe atribuído o prémio Pritzker. Entre as suas obras destacam o "Museu de Design da Vitra" em Weil-am-Rein, (1987-89) o "Museu de Arte da Universidade do Minnesota", (1990), em Minneapolis, a



119 Frank O.Gehry,
Museu Guggenheim de Bilbao. 1993-1997.
Fotografia, vista geral.

Este arquitecto norte-americano projecta obras que normalmente são estranhas e enigmáticas, combinando habilmente “pragmatismo e experimentação, resolubilidade e geração”.²⁴² Para se completarem em significação as suas obras necessitam da experiência do utilizador. Gehry diz-nos: “penso que o papel do arquitecto é inspirar as pessoas, enriquecer as suas vidas e dar-lhes a esperança que as coisas podem ser melhores...envolve-las.”²⁴³

O seu método de trabalho assemelha-se muito ao de Gaudí; parte de maquetas de ideação que vão evoluindo até ter uma forma que lhe agrada. Com a ajuda de um programa de computação²⁴⁴, que faz uma leitura minuciosa da forma maquetada, o computador elabora um desenho digital que, à semelhança das maquetas de cordas de Gaudí, lhe dá a “estrutura” que permite construir a forma idealizada, (fig.120).

Esta questão põe em evidência duas ferramentas opostas no processo de concepção: As próprias mãos do artista, que vão procurando a forma, ou as coordenadas computacionais, que se vão associando; ambas em resposta e leitura de uma maqueta e ideia pré-concebida.

O que nos parece importante destacar é que, em ambas situações, o projectista não deixa de utilizar o desenho; quer antes, como registo que plasma a primeira ideia, quer depois, analisando e interferindo no processo de desenvolvimento do projecto,

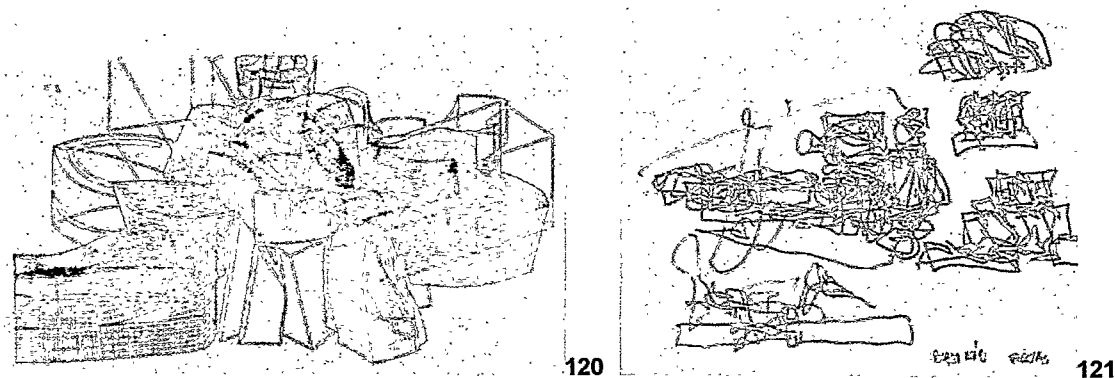
“Sala de Concertos Walt Disney”, (1989), em Los Angeles e o “Museu Guggenheim”, (1993-97), em Bilbao.

²⁴² BAPTISTA, Luís Santiago, “ As Heterotopias da Pós-Modernidade: entre a Construção e a Desconstrução”, textos dado no âmbito do Curso, *Arquitectura Utópica: Pensamentos por Edificar*, coordenação Bárbara Coutinho, CCB + MC, 2005.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ O “Museo Guggenheim de Bilbao” foi concebido com a ajuda de um programa de computador desenhado para a indústria de aviação, CATIA, sem o qual teria sido impossível calcular e simular a estrutura do museu.

(fig.121) o *croquis* rápido e ou correctivo torna-se essencial no decurso da concepção do projecto.



Frank O.Gehry, Museu Guggenheim de Bilbao. 1991.
120-Representação CATIA que mostra a entrada do Museu.
121-Planta alçado norte e anotações. Tinta sobre Papel.

Comparando os dois desenhos para o Museu Guggenheim de Bilbao, percebe-se como o “esboçado”, (fig.121) ajuda à resolução da “ideia” que se confronta com o “desenho digital” (fig.120), exemplarmente resolvido pelo programa de computador, estabelecendo desta forma *“el doble prestigio del proyecto, el que une la intuición genial com la precisión científico-tecnológica.”*²⁴⁵

O desenho pode expandir-se e intervir nas “práticas” de outros desenhos²⁴⁶, como elemento que não só é capaz de resolver os problemas que surgem na ideação do projecto, como, ele próprio, representa a autenticidade e o valor genial da proposta.

*“However, the possibility of imaginings spaces that go beyond the limits of the human imagination is, for Gehry, irrevocably based on the drawing hand. From the earliest planning stages to the digital CATIA, «disegno» is placed Within an extended continuum, and the «first move» of the hand remains the metaphor for the ur-line that determines all the processes to come.”*²⁴⁷

Apesar deste tema, (as relações entre o desenho analógico e digital daria por si só uma dissertação), extrapolar nosso objecto de estudo, não podemos deixar de

²⁴⁵ MOLINA, Juan José Gómez, Estratégias del Dibujo en el Arte Contemporáneo, Cátedra, 2002. p.96

²⁴⁶ Esboçar sobre esboços, esboçar sobre desenhos técnicos, ou resultantes de programas de computação como o CAD ou 3D Studio ou Catia, etc.

²⁴⁷ AA. VV., *Gehry Draws*, Rappolt and Violette Editors, London, 2004. p. 25

referenciar a poderosíssima ferramenta em que se tornou o computador. Para além de, tecnicamente associado a programas que permitem calcular estruturas, “radicalizar” formas, (muitas fantasias arquitectónicas referenciadas nos vários capítulos deste trabalho poderiam ser calculadas estruturalmente e construídas), também transformou irreversivelmente o processo e resultado gráfico do projecto de design ou projecto arquitectónico.

A partir dos meados do final do séc. XX qualquer proposta de um concurso de arquitectura faz uso do desenho e imagem digital, (Cad, Archicad, 3D Studio Max, Photoshop, etc.), permitindo recriar ambientes, construir perspectivas, colocar espectadores dentro dos modelos virtuais, fazer “colagens” de imagens de forma tão realista e imaginativa que nos faz lembrar as imagens “extravagantes”, “super finas”, “extraplásticas”, “hipernormais” e “doentias da irracionalidade concreta” dos surrealistas. Outras, optando por uma linguagem mais neutra e reivindicando uma certa tradição da representação arquitectónica, não prescindem igualmente da utilização do computador, tornando o traço, a linha, a perspectiva, etc., impressa correcta e infalivelmente, sem a emoção de quem carrega, se entusiasma ou “engana”, sobre o papel que sempre que possível é substituído por um CD ou disco rígido, poupando espaço e tempo.

Toda a “expressão” do desenho tem que ser “ordenada”, premeditada, o que nos introduz na questão, não obstante as vantagens cada vez maiores da utilização do computador,²⁴⁸ da problemática ainda não resolvida da utilização do desenho computacional na “concepção da ideia”. Neste sentido, Oriol Bohigas conclui:

“(…) Lo más evidente es que nunca se perderá la utilización del lápiz en las líneas básicas del proyecto e incluso en las correcciones posteriores. No se puede dictar al ordenador sin tener una idea previa, y eso es lo que no está resuelto con la informática, el dibujo manual es irremplazable, como acto de reflexión. No se puede obviar su importancia y ser tan ingenuos como para creer que si llenamos las escuelas de ordenadores habremos resuelto la problemática del dibujo.”²⁴⁹

²⁴⁸ Como qualquer outra ferramenta ou instrumento de desenho, o computador, à medida que se vai utilizando e dominando, vai permitindo uma cada vez maior e espontânea expressividade, salvaguardando obviamente as diferenças inerentes, (forma, matéria, peso, imediatez, etc.), a cada instrumento; um desenho a lápis nunca poderá ser o mesmo que um desenho de computador.

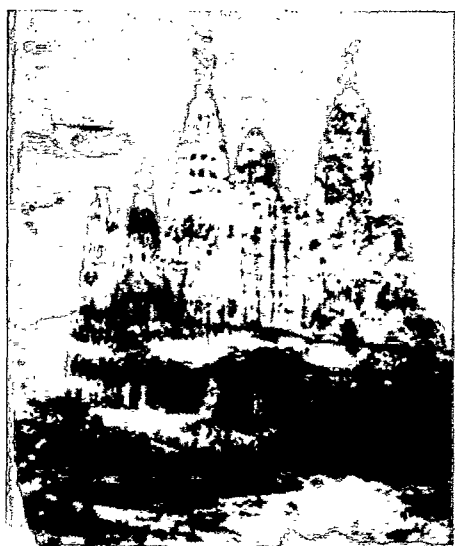
²⁴⁹ BOHIGAS, Oriol (17/06/97), VII Congresso E.G.A., em GORDO, Antonio Gámiz, *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Universidad de Sevilla, 2003. p. 156

Ou seja o computador parece ser mais eficaz como ferramenta de comunicação gráfica do que em processos de ideação de arquitectura onde o lápis surge mais imediato e difícil de substituir.

Da mesma forma as maquetas de trabalho mantêm-se como instrumento constante da prática arquitectónica como podemos verificar e muito singularmente, (para dar alguns exemplos paradigmáticos), desde Gaudí (1852-1926), (para idear estruturas), a Teo van Doesburg (1883-1931), (para testar espaços neoplasticistas) até Frank Gehry (n.1929), (para obter, tal como o arquitecto Catalão, a partir de sucessivas maquetas a diferentes escalas, os desenhos para a execução das obras), em que, em ambos casos, estes “modelos” tridimensionais impulsionam a concepção arquitectónica que se complementa na interacção com o desenho num processo de diálogo e experimentação.

Como exemplo serve o desenho que Gaudí executou sobre uma fotografia da maqueta estrutural (de cordas) para a igreja da Colónia Güell, (fig.122).

Este desenho é o único elemento que nos permite ter uma ideia da hipotética imagem geral que se assemelha em muito à igreja de Barcelona. (Comparar este desenho com o da Sagrada Família, fig.111)

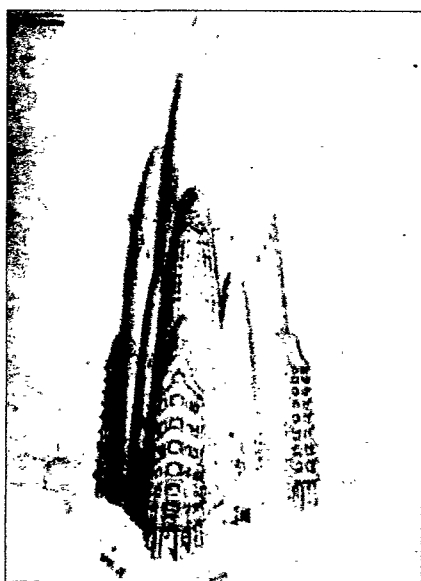


122 Antonio Gaudí
Estudo para fachada de Igreja da “Colónia Güell”, 1898-
1917.
Desenho sobre fotografia da maqueta estrutural de cordas
para a igreja da Colónia Güell.

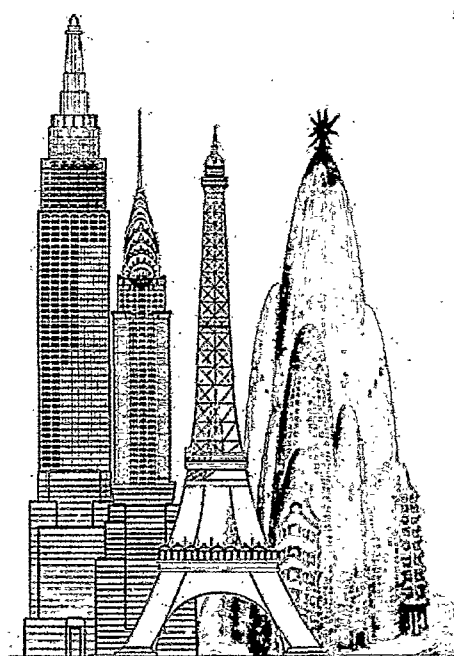
São estes desenhos imprecisos e algo místicos, que encontramos na “Sagrada Família” na Cripta da Colónia Güell, na casa Batlló ou no projecto para um “Hotel em Nova Iorque”, que em sua falta de pormenorização e impositiva sugestão de “forma” através da mancha, aproximam ambas as obras e nos dão a ideia exacta da “essência” dos seus projectos. Tal como nos descreve Alan Colquhoun:

“Las fachadas dan la impresión de haber sido erosionadas durante milenios o sumergidas en ácido, lo que habría dejado sólo los rastros incomprensibles de algún lenguaje olvidado.”²⁵⁰

Estas palavras usadas para definir a aparência dos projectos construídos, sobretudo os de carácter religioso, poder-se-iam aplicar aos desenhos deixados por Gaudí, mesmo que estes traíam as ideias religiosas dos anos em que o arquitecto se ocupava cada vez mais da “Sagrada Família” como acontece com o projecto para um “Hotel em Nova Iorque” que é uma evocação grandiosa da “fé” americana no desenvolvimento económico com vista ao gigantismo.



123 Antonio Gaudí
Projecto para um edifício de um hotel
em Nova Iorque. 1908.
Desenho a carvão sobre papel.



124 Esquema de comparação.
Tamanho relativo do “Hotel de Gaudí”
comparado com o *Empire State*, o
Chrysler e a torre *Eiffel*.

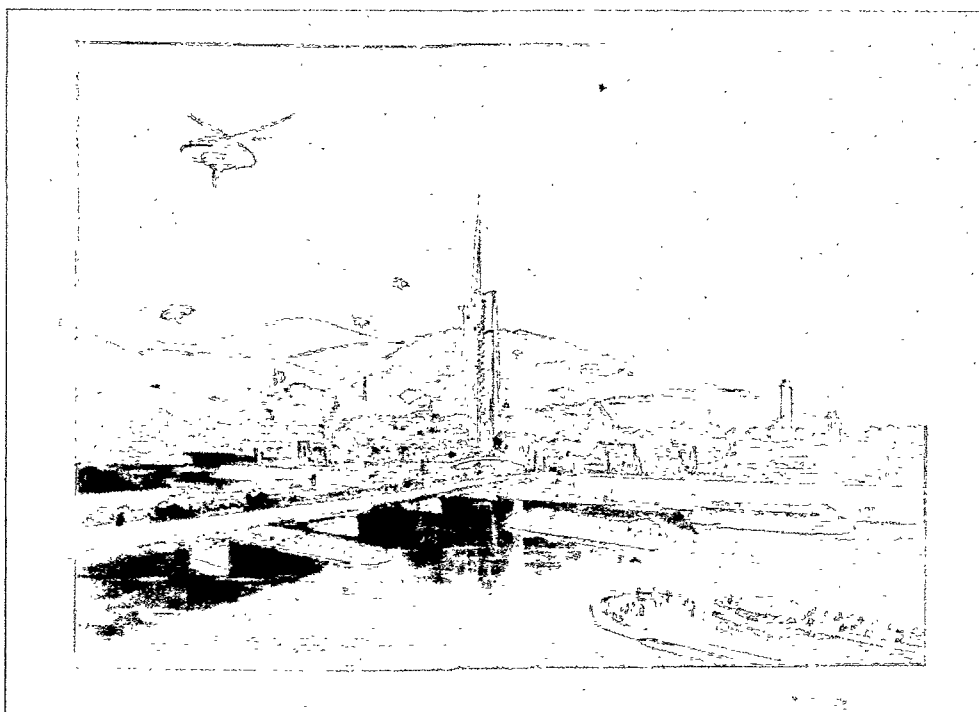
Este “edifício” de 1908 teria uma altura de 300 metros, (fig.124), mais do dobro previsto para a torre principal da Sagrada Família.

De forma circular uma torre central elevar-se-ia em forma parabólica à volta da qual se agrupariam outras construções com cúpulas.

Se tivesse sido construído, Nova Iorque possuiria uma espécie de “Templo-Hotel” que modificaria, tal como a torre de Jean Nouvel em Barcelona acabada de concluir, (2005),

²⁵⁰ COLQUHOUN, Alan, *La Arquitectura Moderna, Una Historia Desapasionada*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005. p. 25

o *sky-line* da cidade. Este, sobretudo a partir da *New York Zoning Law* de 1916²⁵¹ e das interpretações “atmosféricas” de Hugh Ferriss, (com cujos desenhos os de Gaudí guardam afinidade técnica, ver fig.89), desenvolveu-se sobre uma ideia de metrópole concentrada, que terá inspirado o manifesto retroactivo para Manhattan de Koolhaas,²⁵² em oposição à paisagem americana “desurbanizada” defendida por Frank Lloyd Wright²⁵³, (fig.125), em cujo contexto se integraria muito bem este hotel ao contrário de sua possível integração numa estrutura condensada e rectilínea característica dos quarteirões de Nova Iorque. Talvez por esta razão não tenha sido construído.



125 Frank Lloyd Wright

The Living City, 1958. Perspectiva. Lápis em papel vegetal, (42 x 34"). FLLW Foundation.

²⁵¹ A “New York Zoning Law” de 1916, foi uma lei de zonificação que determinava uma “envolvente imaginária” que definia os contornos da máxima edificação permitida para cada parcela, (normalmente, por uma questão de máximo benefício financeiro, arranha-céus), ou quarteirão.

²⁵² KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York*, 1978. Neste livro Koolhaas, arquitecto, faz uma apologia da cultura da congestão tendo como panorama Manhattan. Este ensaio é o resultado da investigação sobre a condição metropolitana, que ao ser interiorizada permite respostas arquitectónicas pragmáticas. Muitas das propostas urbanísticas e arquitectónicas que aparecem neste livro são especulações desenhadas, herdeiras de todo um processo crítico que se inicia no surrealismo, passando pela *pop art* e *conceptual art* e as arquitecturas radicais dos anos 60, como contraponto irónico ao racionalismo e funcionalismo arquitectónico, e vão servir de base à sua produção contemporânea. Actualmente é um dos arquitectos que mais constrói. Veja-se a sua obra “Casa da Música” no Porto. (O esquema de comparação do “Hotel de Gaudí foi extraído deste livro. p. 106.)

²⁵³ Frank Lloyd Wright, (1867-1959), um dos arquitectos mais influentes na arquitectura Norte Americana. Pode ser considerado como o criador da “arquitectura orgânica”, que pretende criar uma harmonia entre os habitantes e o ambiente que a rodeia. Ele é a figura que encarna a Utopia do Liberalismo através da potenciação das possibilidades emancipatórias, (livre competência, igualdade de oportunidades) da propriedade privada.

Frank Lloyd Wright, ao contrário da utopia moderna que defendia a tipificação do objecto e do homem, acreditava na individualidade do ser humano e do lugar onde habita. A função do arquitecto seria procurar funções universais mas únicas.

Deixou-nos um imenso espólio de projectos construídos e desenhados. Estes últimos atestam a mestria do arquitecto no que se refere ao domínio do desenho.

A sua obra gráfica atesta a autonomia do desenho e seu inequívoco valor como obra de arte. A confirmá-lo estão as palavras de Drexler a propósito da exposição *Frank Lloyd Wright Drawing* (1962), no MOMA:

"(...) Acredito que os desenhos deveriam ser apresentados como obras de arte e não como parte da documentação para um edifício construído ou apenas projectado. Por essa razão, parece-me preferível excluir as maquetas arquitectónicas.(...)".²⁵⁴

Torna-se evidente que os desenhos passam a ser julgados, (pelos especialistas, museus, etc.) não só pelas ideias que representam, mas também pela técnica e beleza da sua composição.

Neste sentido passa a haver uma liberdade e autonomia de cada imagem que nos permite fazer este tipo de associações; integrar, (de uma forma um pouco surreal e bem à maneira dos dadaístas) o "Hotel de Gaudí" na "*Living City*".

Fazendo uma leitura da esquerda para a direita seria o último volume, das "torres" ao fundo da paisagem. Esta fantasia também nos é permitida porque ambos os tipos são desenhos de sugestão; o de Gaudí usando mais a mancha e o de Wright com linhas simples marcando ritmos e texturas que nos deixam descobrir muitos edifícios seus, já projectados ou desenhados, recuperados para dar corpo à *Living City*. (À semelhança do exercício que acabámos de sugerir).

O desenho potencialisa este tipo de fantasias, aliás todas as cidades ideias, acabaram por ser descritas e desenhadas, raramente construídas (Brasília).

Este desenho como proposta de "cidade ideal" deixa transparecer bem a lógica do capitalismo que estava na base de um modelo anti-urbano americano de Wright. Acerca do tema (problemas da cidade e urbanismo) escreve três livros. Em 1932, *The Disappearing City*, em 1934 com a sua equipa de Taliesin a *Broadacre City*, da qual constroem a famosa maqueta que integra a cidade na natureza. Em 1945 revê *Disappearing City*, publicando outro livro, *Whom Democracy Builds*, ilustrado com

²⁵⁴ Drexler, carta a William Wesley Peters, 26 de Janeiro de 1961, ficheiros da exposição *Frank Lloyd Wright Drawings*, 14 de Março- 6 de Maio de 1962, Department of Architecture and Design, The Museum of Modern Art.

fotografias da *Broadacre City*. Em 1958, volta a rever o texto publicando *The Living City*. Foi na sequência deste último livro que surgiu o desenho, (fig.125) aqui apresentado e que pode ser considerado a génese da imagem da cidade fazendo parte integrante da paisagem natural, (*Broadacre*).

Para além de ilustrar uma atitude “orgânica” em contraponto ao racionalismo funcionalista ela propõe-nos um ambiente fantástico de acentuado carácter futurista enfatizado pelas notas, “*atomic barge*”, (na margem inferior, por baixo dos “navios”) e “*táxi-coper*”, (na margem esquerda ao lado dos “novos” veículos de transporte aéreo).

Mais uma vez o desenho permite ao arquitecto criar formas que se adiantam, (em relação às possibilidades concretas - técnica, materiais, sociedade, etc.) ao mesmo tempo que reflectem o potencial do espírito de uma época tornando-se visionários. Ou seja, estas realidades, pelo desenho, tornam-se presentes indicando o futuro.

Analisando muitas das construções actuais e confrontando-as com a obra de Gaudí poderíamos afirmar que o arquitecto Catalão também foi um visionário, pois, só agora com a ajuda das altas tecnologias, (ver o exemplo de Gehry), encontramos estruturas construídas igualmente arrojadas em sua liberdade formal.

Neste sentido haveria também que lembrar os arquitectos expressionistas, com cujas propostas, que nunca passaram à realidade, em sua exuberância formal e biomórfica, a obra de Gaudí guarda afinidades.

Desta comparação podemos concluir que, apesar de parecer improvável com a tecnologia e materiais daquela época - o betão armado e alta tecnologia ainda estavam por aperfeiçoar e surgir respectivamente - era possível construir arquitecturas “fantástico-orgânicas”:

Gaudí provou-nos que, com uma forte dose de loucura, fanatismo e sobretudo mecenato²⁵⁵, que faltou aos expressionistas, (as condicionantes foram bem diferentes), é possível construir fora dos “cânones” arquitectónicos e passar de desenhos meramente sugestivos da forma, (visto esta ser demasiadamente complicada e orgânica para desenhar segundo os códigos do desenho técnico), a uma obra concreta.

A este respeito um dos seus principais biógrafos, Juan Bassegoda Nohell, escreveu:

²⁵⁵ A nova burguesia industrial da Catalunha, onde se destacam personagens como Eusebi Güell ou o marquês de Comilhas, favoreceu o *modernisme*, (como se denominou a *Art Nouveau* nesta região), como um símbolo urbano de progresso nacional. Este movimento, ao contrário da *Art Nouveau* da Bélgica ou França ligada a um socialismo internacional anticatólico que proliferava em quase todas as vanguardas da Europa, o *modernisme*, estava filiado às estruturas católicas, nacionalistas e políticas conservadoras.

"...Se había apercibido de que los arquitectos sólo usan la formas que previamente pueden dibujar con dos instrumentos, que son la escuadra y el compás. A lo largo de toda la historia de la arquitectura las formas de los edificios han sido hijas de estos dos simples instrumentos, que permiten dibujar círculos, triángulos, cuadrados o rectángulos, que en el espacio se convierten en prismas, pirámides, cilindros y esferas que dan lugar a los pilares, las cubiertas, las columnas y las cúpulas."²⁵⁶

Este texto põe em evidência o papel do desenho no acto da criação arquitectónica, neste caso com o potencial de induzir determinadas formas, a que nós chamaríamos clássicas até ao séc. XIX, (mais os seus revivalismos), e puristas, funcionalistas ou minimalistas no séc. XX.

Para Bassegoda Novell o facto de Gaudí se ter libertado dos instrumentos que capacitam este tipo de desenho, (rigoroso, à escala, e baseado nas formas geométricas simples), e o ter substituído pela prática de maquetas e logo pela procura de escala, volume e forma através do esquisso, desenho livre de instrumentos, (régua, esquadro, etc.) e que permite um contacto mais sensível com a ideia e desejo, foi fundamental para o desenvolvimento e procura da sua arquitectura.

A estes desenhos poderíamos chamar *Croquis*, termo pictórico que pode ter duas acepções, ou se refere à tomada de dados com rapidez ou presta especial atenção à necessidade de análise do modelo. Acerca deste último, Guadet, nos seus *Elements et theories de l'architecture* dizia:

"No podéis hacer un croquis de una cosa sin haberla examinado atentamente, penetrando en todos los sentidos...ni compás, ni metro, sólo el ojo como único instrumento de medida, y de evaluación."²⁵⁷

Gaudí desenhava desta forma. Sobre modelos idealizados, construía maquetas e a partir destas, desenhos que procuravam, mantendo certa correspondência dimensional, (apoiando-se em códigos sujeitos aos princípios dos sistemas de projecção geométrica ou pelo menos concordância proporcional), a forma espacial desejada que conduzia à proposta final. Esta era traduzida, também ela, em desenhos deste tipo, o que se justifica pela incapacidade de desenhar formas tão orgânicas e sobretudo espontâneas que iam decorrendo com o evoluir da obra.

²⁵⁶ Juan Bassegoda Nohell, (Doutor Arquitecto e Catedrático da *Universitat Politècnica de Catalunya*), extraído de www.ctv.es/user/GAUDI.htm

²⁵⁷ GORDO, Antonio Gámiz, *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Universidad de Sevilla, 2003. p. 128-129.

Este processo tão “manual” explica a singularidade deste tipo de construção que acabou por ser possível retomando a tradição das catedrais góticas e a mestria de um arquitecto que voltou a ser construtor, tradição que desde a renascença gradualmente desapareceu e é sem duvida incompatível com as premissas de um mundo moderno, industrializado e não raras vezes em guerra. Só com as novas ditaduras nazi, russa, italiana e espanhola se voltou em termos de escala, imponência e “arquitectura de pedra” a uma monumentalidade revivalista mas muito menos ecléctica e fantástica, muito diferente da arquitectura que Lluís Domènech i Montaner, o arquitecto mais importante do início do *modernisme Catalão*, proclamava:

*“Apliquemos abiertamente las formas que las nuevas experiencias y necesidades nos imponen, enriqueciéndolas y dándoles expresión con los tesoros ornamentales que los monumentos de todas las épocas y la naturaleza nos ofrecen.”*²⁵⁸

Esta liberdade não se sentiu nos anos dos regimes totalitários e os novos monumentos eram inspirados sobretudo na tradição greco-romana e absolutamente contrários ao organicismo de Gaudí. No entanto essa arquitectura carregada de símbolos e evocações, (colunas arcos, avenidas, etc.) tende a um “irracionalismo” que, se esquecermos que está voltado para um controle do individuo por parte do estado militarista, e não à sua libertação como proclamavam os surrealistas, poderíamos comparar ou associar, em seu carácter mágico e espectral, à imagética surrealista, (os artistas adoptaram não raras vezes estas formas para as suas imagens arquitectónicas) bem como, e será este outro ponto onde se tocam os antagónicos mundos racional e irracional, a algumas propostas futuristas, que como vimos formalmente se aproximam e preconizam a arquitectura moderna emergente nos anos 20 que acabará por “contaminar” o regime de Mussolini.

A forma como Gaudí se afastou das ideias tradicionais de espaço exterior e interior, interpretando ambos com a introdução de um cálculo de estruturas extremamente engenhoso e inovador foi progressista, no entanto não podia de modo algum constituir uma orientação futura, num séc XX onde a principal tarefa da arquitectura era lutar contra a crise habitacional.

²⁵⁸ COLQUHOUN, Alan, *La Arquitectura Moderna, Una Historia Desapasionada*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005. p. 24.

A Bauhaus, com a sua construção funcional, começou a marcar um estilo arquitectónico, que na sua globalidade segue exactamente objectivos contrários aos de Gaudí:

“Fechados nas salas de aulas, evitando a relação mimética com a realidade, manipulando novos materiais, inventando formas, encaixando texturas, montando imagens, recortando rótulos e recriando máquinas, os artistas da Bauhaus, geram uma nova ilusão imaginária para a arte, a arquitectura e o design.”²⁵⁹

Tanto a Bauhaus, na Alemanha, o Construtivismo na Rússia e o de Stijl na Holanda procuram no abstraccionismo, nos materiais tecnológicos e nos métodos de produção industrial eliminar o contraste entre a estética e a vida e ambos se debruçam sobre a problemática arquitectónica contribuindo de forma inequívoca para o desenvolvimento do funcionalismo estético e do racionalismo na arquitectura.

Vai-se assistir por volta de 1920 a um “Retorno à ordem” com Corbusier em França, à New Sachlichkeit na Alemanha e ao Racionalismo em Itália.

Da mesma forma que estes círculos reagiram contra a anarquia e o experimentalismo incontrolado das vanguardas da pré-guerra, os surrealistas vão reagir à imagem tipificada e controlada que tenta, apoiada nas novas tecnologias, fascinada pela máquina e pela produção mecânica, resolver os problemas da sociedade e do pós-guerra.

Imbuído do mesmo espírito, estava ainda em 1974, Joseph Wiedemann ao elogiar, na Feira das Pequenas indústrias, em Munique, a obra de Gaudí:

“As suas construções são oásis agradáveis no deserto das construções funcionais, pedras preciosas no cinzento uniforme das linhas, criações com um ritmo melódico na massa morta do seu ambiente.”²⁶⁰

²⁵⁹ MONTANER, Josep Maria, A Modernidade Superada, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001. p.11

²⁶⁰ ZERBST, Rainer, Gaudí, Obra arquitectónica Complecta, Taschen, 2005. p. 34

3.2.3 Dalí versus Corbusier



126 "Mapa-mundo surrealista".
Publicado pela primeira vez em *Varietés*, 1929.

O "mapa do mundo" surrealista mostra o desejo de uma nova concepção de espaço: Alterando o tamanho de continentes, o Alasca e as ilhas do pacífico são colossalmente ampliadas como sinónimo da paixão pela arte e rituais primitivos, omitindo países e cidades, desaparecem os Estados Unidos e a Europa é reduzida ao mínimo, ao ponto de restarem apenas duas capitais - Paris e Constantinopla - os únicos centros urbanos com forte "densidade surreal",²⁶¹ evidência o descontentamento dos surrealistas face ao mundo reconhecido e sublinha a vontade de mudança, de reconfiguração, que deverá passar entre outras coisas por uma nova representação "euclidiana" que despreze por completo o mundo Cartesiano, insustentável e desinteressante.²⁶²

É precisamente nos anos da universalidade do racionalismo arquitectónico que Dalí contra-ataca e se refere aos "nossos contemporâneos, sistematicamente cretinizados pelo maquinismo e a arquitectura do auto castigo" e referindo-se ainda ao despojamento ornamental que, desde Loos, se tornou característica da arquitectura moderna: "Porque há uma coisa certa, o que eu odeio em qualquer circunstância, é a simplicidade".²⁶³

²⁶¹ RAMIREZ, Juan Antonio, *Edificios y Sueños, Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, 1991, Madrid.

²⁶² Ao surrealismo está subjacente uma filosofia que rejeita o racionalismo de Descartes e o equilíbrio do classicismo. Ao convencionalismo opõe-lhe a liberdade e ao positivismo a sobrerrealidade. Em termos espaciais apoiam-se na geometria de Euclides- matemático mais importante da Antiguidade greco-romana, ensinou em Alexandria durante o reinado de Ptolomeu I (século III a. C), autor de *Os Elementos de Geometria e Dados de Euclides*.

²⁶³ Salvador Dalí, traduzido de: *Noticias de ninguna parte*. Ed. Zero, Madrid, 1972, citado em RAMIREZ, Juan Antonio, *Edificios y Sueños, Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, 1991, Madrid.

Este sentimento vai absolutamente contra das ideias de Le Corbusier, (Charles Edouard Jeanneret, 1887-1965), arquitecto suíço, cuja obra conduz à mais elevada maturidade as ideias do funcionalismo estético, e é sem duvida a figura de proa da utopia moderna.²⁶⁴

A evidenciá-lo estão ambas reacções aquando das suas primeiras visitas a Nova Iorque, cerca de 1930:

Enquanto que Dali se apropria interpretativamente da cidade, (o método paranóico-crítico de Dali introduz-nos a paranóia como um delírio de interpretação, a paranóia transforma-se num trauma de reconhecimento que nunca acaba):

*"Nueva York, ¿por qué, por qué erigiste mi estatua tiempo atrás, antes de que yo naciera (...)?"*²⁶⁵ Corbusier propõe literalmente destruí-la: *"los rascacielos son demasiado pequeños"*.²⁶⁶

Dali "aborrece" o movimento moderno e Corbusier deprecia o surrealismo desenvolvendo uma versão muito pessoal do cubismo: o purismo.²⁶⁷

O manifesto deste movimento, publicado em 1918, com o título *Após o Cubismo*, de autoria de Amedée Ozenfant (1886-1966) e Le Corbusier, defende "a restauração de

²⁶⁴ A utopia moderna manifesta-se através da indissociação entre as ideias de cidade e sociedade, entre os modelos arquitectónicos e urbanísticos e a estrutura social e económica. A questão de Corbusier "Arquitectura ou Revolução" indica-nos que através do "modelo arquitectónico" se pode evitar a revolução, ou seja a arquitectura revolucionária, assim ele representa a par dos CIAM a via utópica, porque também existe uma via reformista integrada nas instituições públicas orientadas para a proposta concreta, desenvolvendo uma obra que representa transparentemente o processo metodológico do Movimento Moderno: começa pelo protótipo estrutural, *Maison Dominó*, 1914, desenvolve a célula habitacional, *Maison Citrohan*, 1920-22, passa à sua agregação, edifício, *Immubles- Villas*, 1922, concretizando uma mega estrutura arquitectónica, Pavilhão do *Esprit-Nouveau*, 1925, terminando num modelo conceptual de cidade, (*Ville Contemporaine*, 1922), radicalizando com o *Plan Voison*, 1925 que propõe a substituição total da cidade de Paris.

²⁶⁵ Dali, Salvador, "New York Salutes Me", em *Spain*, 23 mayo de 1941. Extraído de KOOLHAS, Rem, *Delírio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. p.235

²⁶⁶ *King's Views of New York*, Moses King Inc., Nueva York, 1912, p. 1. Extraído de KOOLHAS, Rem, *Delírio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. p.235

²⁶⁷ Corbusier também desenvolveu trabalhos pictóricos, chegou mesmo a afirmar: "Conhecem-me fundamentalmente como arquitecto e não me querem reconhecer como pintor e assim mesmo é através da pintura que chego à arquitectura" - Le Corbusier. Citado e traduzido para espanhol em: Molina, Juan J. Gomes, *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 610. (tradução do autor).

Corbusier tinha uma enorme sensibilidade e todos os seus esboços (desenhou mais de 32 000) revelam uma liberdade de gesto: o gosto físico de poder expressar em plena liberdade os movimentos da mão. No entanto os seus desenhos de arquitectura têm outra finalidade e em seu rigor de comunicação, construção e sobretudo ideológico - desenhá-los como máquinas - tornam-se bastante impositivos como modelos abstractos de arquitectura. Tal como os engenheiros utiliza a axonometria por seu rigor métrico, o rigor da máquina. Aos primeiros desenhos (os de mestria) corresponde-lhe o prazer sensível, aos outros, desenhos conceptuais (arquitectónicos) corresponde-lhe a racionalidade das ideias.

uma arte sadia, sem fantasias e preciosismos", ao mesmo tempo que se propõe a "restituir aos objectos sua simplicidade arquitectónica".²⁶⁸

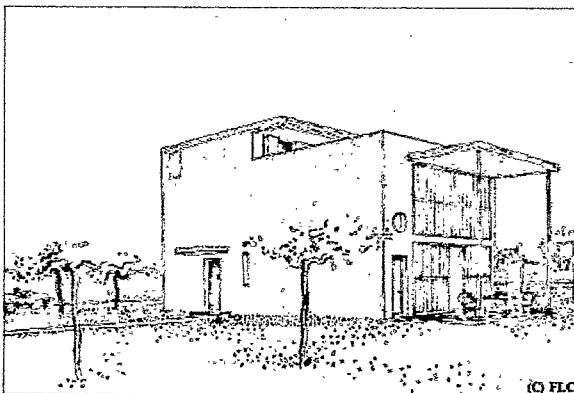
Defendia uma pintura totalmente desvinculada de valores emocionais, racionalista e rigorosa, destituída de subjectividade e de qualidades decorativas, (características que se encontravam no cubismo e que por isso era necessário abolir), e propunha uma temática de índole maquinista: fascinavam-lhe os navios, automóveis e aviões.

A arquitectura também procurava, em sua definição de uma estética maquinista e racionalista, volumes simples e formas depuradas que transmitissem de forma clara as funções para as quais foram criadas.

A sua expressão máxima pode-se encontrar nas casa unifamiliares de Le Corbusier da década de 20 e que representam o extremo oposto dos ideais surrealistas. (comparar fig.127 com fig.128)

A "*Maison Citrohan*", (1920-22), (alusão à perfeição mecânica e fabrico industrial do automóvel citroën) é disto um bom exemplo:

"Uma casa é uma máquina de habitar"²⁶⁹, e um protótipo que poderia ser construído em qualquer lugar, independentemente da topografia e do proprietário.



127 Corbusier
Maison Citrohan, 1922.
Caneta e tinta sobre papel.

É exactamente contra esta tipificação que se levantam os surrealistas, propondo modelos tão irreais como a arquitectura imaginada no inconsciente de cada um. Se compararmos o desenho de Corbusier com o de Dalí compreendemos que ambos se destinam a realidades opostas, a realidade construtiva e prefabricada versus a realidade imaterial do mundo sonhado.

²⁶⁸ MORAIS, Frederico, *Panorama das artes plástica séculos XIX e XX*, Itaú Cultural, São Paulo 1991.

²⁶⁹ KHAN, Hasan-Uddin, *Estilo Internacional, Arquitectura Moderna de 1925 a 1965*, Taschen, 1999. p.27.



128 Salvador Dalí
Skyscrapers- How Skyscrapers will look in 1987- Desenho
para "American Weekly", 1937.
Caneta e tinta sobre papel, 29,2 x 36,8 cm.
Perts Galery, Nova Iorque.

O que os surrealistas condenavam na vida e forma das cidades era precisamente a necessidade e procura de um racionalismo que anulava o extraordinário, o ritual, impossibilitando a verdadeira liberdade em prol da qual apelavam, um pouco à semelhança dos futuristas, à velocidade, que num sentido mais onírico provocará o desastre, e transposto para a natureza, a catástrofe, os vulcões, os terremotos, etc. Esta liberdade da arquitectura se transformar em natureza e vice-versa vai estar na base da proposta iconográfica surrealista. A ênfase não foi dada à tecnologia, à altura, aos elevadores mas sim à natureza, à liberdade e ao sonho o que explica terem considerado a *Art Nouveau* ou o *Modern Style*, (ver exemplo de Gaudí), o único estilo arquitectónico digno de elogio e que as suas propostas de arquitectura desenhada e pintada se aproximem mais do espírito da "cadeia de cristal" do que dos cenários de Sant'Elia. (Comparar o desenho "Skyscrapers" de Dalí com as propostas de Finsterlin).

Breton acabou por atribuiu a Dalí o mérito da reivindicação do "modernismo" no sentido em que, para o artista espanhol, a cidade deveria ser realizada *escultoarquitectónicamente*, de forma que a esfera do desejo triunfasse sobre o princípio da realidade e surgissem, desta forma, espaços orgânicos, naturais e primários. Neste sentido a grande crítica à cidade arquitectónica racionalista acaba com a sua reintegração e volta ao caos primordial o que justifica o desinteresse pelos projectos concretos e favorece o desejo de um mundo arquitecturado por um "Modernismo"²⁷⁰ que foi definido no *Dictionnaire abrégé du surréalisme* como "*Escultura de todo lo extraescultórico: el agua, la lluvia, las irisaciones de la pré-tuberculosis y de la polución nocturna, la mujer-flor-piel-peyote-joyas-nuble-llama-mariposa-espejo. Automatismo ornamental. Estereotopia. Realización de deseos solidificado*". Também no *Lexique de l'erotismo* "ese estilo corresponde: 1) al rechazo

²⁷⁰ Apropriando-se do Modernismo Catalão (*Art Nouveau*) os surrealistas inventaram

de las tradiciones grecolatinas de dominante masculina, sustituidas por la exaltación de la mujer; 2) al rechazo de la moral sexual burguesa a la que se opone el culto sistemático de la histeria. El criterio decisivo, el único que de verdad da la clave del fenómeno, consiste en examinarlo a la única luz del organismo.”²⁷¹

O edifício temporário de Dalí para a Feira Mundial de 1939 parece reunir todas as características de uma construção “modernista-surrealista”, (fig.129).



129 Salvador Dalí
“O sonho de Vénus”, Feira Mundial de 1939.
Fotografia.

Se tivéssemos que classificar num estilo as formalizações da arquitectura e da cidade surrealista seria sem dúvida o “Modernismo” (surrealista) que pelas características acima especificadas favorece o desinteresse pelos projectos concretos. Se exceptuarmos algumas construções extremamente figurativas, fruto de obsessões pessoais de algum milionário excêntrico, a possibilidade desta arquitectura só foi possível em stands, cenários para teatro ou feiras fantásticas e não necessariamente no período que corresponde ao movimento.

Numa análise conclusiva a este capítulo poderemos afirmar que:

Existiu uma interpretação surrealista da cidade (textos, fotografias), não uma cidade surrealista. Existiu uma reapropriação (Modernismo Catalão) e identificação (Gaudí) de um tipo de arquitectura, não uma arquitectura surrealista. Ou seja, a cidade e a arquitectura surrealista viverá somente num domínio projectivo que poderemos encontrar formalizado em pinturas e desenhos surrealistas.

²⁷¹ Durozoi, G. e Lecherbonier B., *El surrealismo*, Ed Guadarrama, Madrid, 1974, p.202.

3.3 Arquitecturas pintadas e desenhadas

Como acabamos de verificar, as “construções” arquitectónicas são mais “referências” que passam por alternativas literárias, (não visualização mas alusão de formas), fotográficas, (recolha de imagens e reinterpretação de espaços) e sugestivas (possibilidade de interpretações múltiplas) do que propostas originais. Estas irão materializar-se sobretudo na pintura e no desenho.

O processo que leva a tais construções baseia-se em duas “técnicas” intimamente ligadas e já explanadas, presentes nos textos programáticos da fundação do movimento, e que resumindo são a reprodução do sonho e a descontextualização da função usual do objecto transpostos para o universo pictórico.

A cidade surrealista pôde “inventar-se” e visualizar-se em obras de artistas - seleccionados pela permanência ou relevância da sugestão arquitectónica em suas obras - como Max Ernst, René Magritte, Victor Brauner, Salvador Dalí, Paul Delvaux, etc., cujas arquitecturas podem ser lidas como um “objecto surrealista”.²⁷²

No entanto é Giorgio de Chirico (1888-1979), que não sendo surrealista – nunca pintou sonhos nem pretendia exprimir o mundo do irreal nos seus quadros – ficou conhecido como o pintor de “cidades-fantasma”. Efectivamente ele foi o único a propor uma imagem urbana coerente e de certo modo acabada como sugeriu Louis Aragon ao considerar que, com a justaposição e conjunção de praças, arcadas e edifícios, “seria possível desenhar o plano de uma cidade inteira”.²⁷³

As suas obras de 1912 a 1919 reflectem um desapego face aos espaços e objectos o que nos dá a sensação de vazio ou distanciamento, como se os elementos habitassem noutra espaço; um espaço construído através das relações ambíguas entre as coisas, tornando-as aterradoras.

²⁷² Para Breton o objecto surrealista advém de duas formas: 1. a subjectividade apodera-se de objectos pré-existentes, projectando sobre eles o desejo ou 2. o individuo seguindo suas exigências interiores materializa uma visão onírica ou paranóica podendo e devendo inclusivamente superar estes dois modos conciliando dialecticamente percepção e representação.

O processo que leva à pregnancia de um objecto exterior é de especial importância para o fotógrafo, que trabalha seleccionando a realidade exterior ao mesmo tempo que nega essa mesma realidade, conferindo-lhe, numa atitude de rebeldia, novos sentidos. Parece-nos que este processo também está presente na pintura: muitas figuras são captadas da realidade concreta, como no caso de Dalí ao retratar paisagens de Figueras, no início da sua carreira, ou ideais no caso de reconstruções historicistas também presentes em Dalí numa fase posterior, ou nas propostas de Delvaux ou imagéticas provenientes da colagem de elementos dispares que habitam na memória visual como nalgumas obras de Magritte.

BRETON, André, “Situación surrealista del objecto. Situación del objecto surrealista”(1935), em *Manifestos del surrealismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 282-283

²⁷³ “Giorgio de Chirico”, Globos, Madrid, p. 4

Também existe uma forte carga metafórica simbolizando a incomunicabilidade humana, evidente em propostas de praças vazias com objectos, como as frutas, que nos remetem para uma natureza ancestral, as estátuas, que parecem iniciar a vida ao entardecer, ou os manequins, que parecem anunciar a “perca” humana.

O homem está em transformação e a sua relação com os espaços e arquitectura, como elemento que o liga ao mundo industrializado, é ambígua e, como já verificamos, uma das problemáticas subjacentes às vanguardas artísticas que nos parece tão subtilmente sentido no poema de Lorca:

“1910 (Intermédio)”

“(…)”

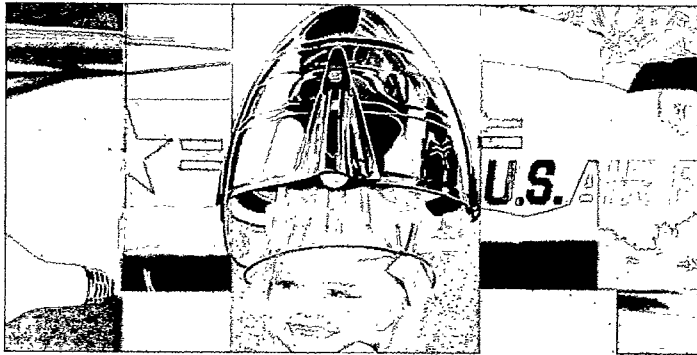
Não me perguntem nada. Já vi como as coisas
procuram a sua direcção e encontram o seu vazio.
No ar deserto há uma dor de ausências
e nos meus olhos pessoas vestidas, sem nudez!

Eu, só e errante, esgotado pelo ritmo dos imensos letreiros luminosos do Times Square, neste pequeno poema fugia do imenso exército de janelas onde não há uma só pessoa com tempo de olhar para uma nuvem ou dialogar com uma dessas delicadas brisas que o mar teimosamente envia sem ter nunca uma resposta.”—Lorca²⁷⁴

O texto põe em evidencia esta “incomunicabilidade” de que nos fala Chirico ao mesmo tempo que estabelece uma ponte entre a América e a Europa: o mesmo sentimento os une. Do surrealismo ao expressionismo abstracto passamos à *Pop Art*²⁷⁵. Esta, deixa considerar o individuo como produto psíquico de opções livres e autónomas eliminando-o das suas figurações ou, quando aparece, configurando-o sob forma de robot. A título de exemplo veja-se a obra do americano James Rosenquist, (1933,?) que preocupado com a sobreposição constante do artificial ao natural, cria paisagens de ficção científica extraídas da imagem publicitária e elaboradas a partir de fotografias pintadas.

²⁷⁴ LORCA, Nova Iorque Num Poeta, Hiena, Lisboa, 1995, p.40-41.

²⁷⁵ Francis Bacon (1909-1992), artista irlandês, cuja obra evidencia este sentimento de perca humana. Persegue um ideal de arte como instrumento de denúncia social e reflexão filosófica existencialista. A sua obra de tendência gestual aplicada à imagem figurativa, pode servir de exemplo medianeiro entre o expressionismo e a *pop art*.



130 James Rosenquist
"F-111", 1964-65 (detalhe).
Instalação de multipainéis:
Óleo sobre tela e painéis de alumínio
(10 x 85 feet no total)
Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Também sobre esta temática seria interessante fazer um cruzamento entre as propostas de ficção científica e a metafísica de Chirico, pois ambos propõem espaços arquitectónicos impossíveis ao homem do tempo do "agora", ora projectando espaços altamente tecnológicos para o futuro, como as cúpulas, cápsulas, etc., para o salvaguardar e permitir a sua existência, ou melhor, resistência a uma realidade hostil²⁷⁶ que é necessário transformar ora revendo a própria realidade para além das aparências, transformando o mundo do homem²⁷⁷ e o próprio homem:

*"Todas las cosas tienen dos aspectos: el aspecto corriente, que vemos casi siempre y que ven los hombres ordinarios, y el aspecto fantasmal y metafísico, que sólo unos pocos individuos pueden ver en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica."*²⁷⁸

Como se o mundo pudesse ser vivido noutra dimensão, os espaços de Chirico, com praças que se relacionam mas não dão acesso aos edifícios; estes, ambíguos em sua falta de detalhe, sugerem uma possibilidade arquitectónica que não pode servir o homem comum; as aberturas estão fechadas, não configuram os espaços interiores ou não deixam passar a luz e projectam sombra...como se fossem palácios para os "Grandes Transparentes" anunciados por Breton em 1942:

²⁷⁶ Referente aos problemas da sociedade industrial: aumento da população, falta de espaço e habitação, inadaptabilidade das cidades existentes, guerras, conflitos sócio-económicos, propriedade privada e especulação, poluição e problemas ambientais, etc....

²⁷⁷ Por sua universalidade o "mundo do homem" compreende-se ser representado aludindo ao classicismo, a modelos renascentistas, à geometria das praças e perfeição dos arcos.

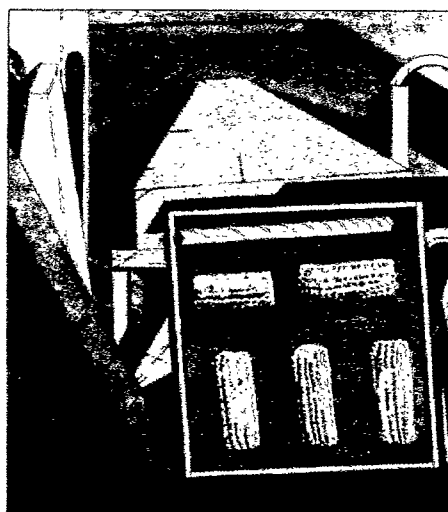
²⁷⁸ Giorgio de Chirico, "El arte metafísico" em, AA. VV., Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999, p.161

"Por encima del hombre, en la escala animal, existan unos seres cuyos comportamientos parecen al hombre tan ajeno al suyo como este pueda serlo con respecto al de la efímera o al de la ballena"²⁷⁹

Estes seres superiores (ou inferiores?) habitam a mesma cidade que os homens crêem possuir, o que enfatiza mais uma vez a sobreposição de duas cidades que diferem em significação e contribui para uma leitura de "jogo de espelhos" valorizada pelos surrealistas.

Particularmente nos primeiros anos da Guerra de 1914-18 Chirico valoriza estes "reflexos": generalizam-se os manequins e as máscaras na sua iconografia. Sobrepõe aos espaços e praças inspirados em Ferrara, onde esteve internado por distúrbios nervosos, objectos estranhos e planos de cor que acentuam ainda mais essa quebra da cadeia de sentido que vincula as coisas e é a base da poética metafísica.

A exemplificá-lo estão quadros como "A tarde delicada", (1916) e "Cumprimentos de um amigo afastado", (1916), que mostram também a capacidade de assimilação das correntes de vanguarda das primeiras décadas do séc. XX e relação com os movimentos vindouros nomeadamente a *pop art*.



131 Giorgio de Chirico
"A tarde delicada", 1916.
Óleo sobre tela, 65 x 58 cm.
Peggy Guggenheim Foundation, Veneza.

Desta forma Breton e seus amigos elevam a obra de Chirico a "objecto de culto" divulgando-a em quase todos os números da *Revolução Surrealista* até meados de 1925, ano que regista uma mudança de "estilo". Num tom mais classicista, passará a pintar quadros à maneira de Rafael, Watteau ou Delacroix, o que guarda relações com a "volta à ordem" protagonizada nos anos 20 por pintores como Derain ou Picasso.

²⁷⁹ André Breton, "Los grandes transparentes", em *Prolegómenos a un tercer manifesto surrealista o no*, 1942, em *Manifestos del Surrealismo*, ed. Guadarrama, Madrid, 1969, p.324-325

Apesar dos surrealistas não entenderem esta viragem, a pintura de Chirico, tanto a “mitológica”, de influencia tardo-romântica de um Alfred Kubin ou Arnold Böcklin, do início de sua carreira, a “metafísica”, que propõe inquietantes cadeias de recordações, a “classicista” e a fase que desenvolveu posteriormente, entrando e saindo com liberdade de diferentes registos, são sempre desvinculadas da lógica da representação o que torna toda a sua obra metafísica.

Em suas próprias palavras:

*“(...) Una obra de arte debe narrar algo que no aparece dentro de su contorno. Los objetos y figuras representados en ellas deben de la misma manera hablarnos poéticamente de algo que está muy lejos de ellos y también de lo que sus formas materialmente nos esconden.”*²⁸⁰

No entanto o que nos interessa ressaltar é o contributo insubstituível para a construção de uma nova visão das “arquitectura pintadas”:

*“Entre los muchos sentidos que los pintores han perdido, debemos contar el sentido de la arquitectura. El edificio acompañando la figura humana, sea solitaria o en grupo, sea en una escena de la vida o en un drama histórico, era para los antiguos algo de mucha importancia. Se aplicaban a ello con un espíritu amoroso y severo, estudiando y perfeccionando las leyes de la perspectiva. Un paisaje enmarcado en el arco de un pórtico o en el cuadrado o rectángulo de una ventana adquiere un gran valor metafísico, porque cobra solidez y queda aislado del espacio que le rodea. La arquitectura completa la naturaleza. Señala un avance del intelecto humano en el campo de los descubrimientos metafísicos.”*²⁸¹

Esta valorização poderá estar relacionada com o interesse manifestado, durante os seus estudos em Munique (1906-1910), pela arquitectura e arte do Renascimento Italiano. Como já referimos a arquitectura pintada passa a ser “obrigatória” nos quadros do Renascimento, a própria tratadística assim o sugere por ser fundamental a aplicação da perspectiva geométrica, (ver p.). E posteriormente pelo fascínio

²⁸⁰ Giorgio de Chirico, “El Arte Metafísico” em, AA. VV., Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999, p.161

²⁸¹ Giorgio de Chirico, “El sentido de la arquitectura” em, AA. VV., Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999, p.161-162

relativamente às praças e arcadas solenes da Turim do séc. XIX e os ambientes urbanos de Ferrara.



132 Giorgio de Chirico
"O enigma da chegada e a tarde", 1912.
Óleo sobre tela, 70 x 86 cm.
Colecção Particular, Nova Iorque.

Na sua primeira fase Giorgio de Chirico pode ser considerado um pintor de arquitecturas de "sugestão metafísica" e atendendo às considerações de um dos nossos melhores artistas da Renascença, Francisco de Holanda, que define o desenho como:

"(...) toda a substancia e ossos da pintura, antes é a mesma pintura porque nele está ajuntado a ideia ou invenção, a proporção ou a simetria, o decoro ou a decência, a graça, e a venustidade, a compartição e a formosura, das quais é formada esta ciência." ²⁸²

Pode ser considerado um artista que propôs "arquitecturas desenhadas".

As suas cidades quase desertas, misteriosamente abandonadas à hora de entardecer com personagens que são tanto figurinos, sombras, elementos ou edifícios e construções escultóricas, assumem um papel objectual e imóvel.

Nestas paisagens arquitectónicas destacam-se os arcos no piso térreo que suportam um piso "arquitravado" tal como nas *lógias* italianas e sobressaem elementos tais como, frontões clássicos, muros que ocultam a linha do horizonte, relógios, estátuas de mármore ou bronze equestres, chaminés, torreões quase sem janelas, etc., como se o "tempo" pairasse nestes locais projectando-nos para outra realidade. Os ingredientes que evidenciam esta "viagem" são quase sempre a silhueta de um comboio, a vela de um barco, os relógios e as sombras estendidas que nos

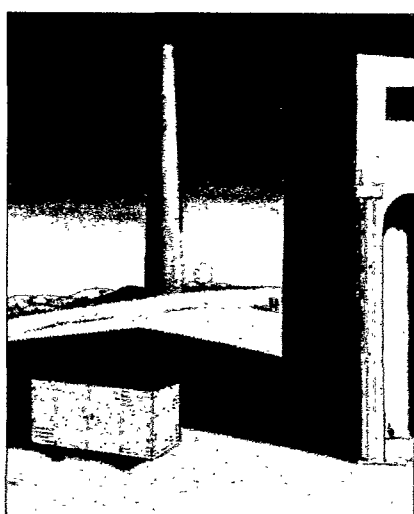
²⁸² Francisco de Holanda, extraído da "Introdução Histórico- artística" de Ayres de Carvalho do "Catalogo da Colecção de Desenhos da Biblioteca Nacional de Lisboa", p.IX.

introduzem elementos que não vemos e desta forma, ampliam a realidade que contemplamos.



133 Giorgio de Chirico
"A recompensa do adivinho", 1913.
Óleo sobre tela, 136 x 181 cm.
Philadelphia Art Museum, Louise and Walter
Arensberg Collection, Filadélfia.

As suas arquitecturas vão evoluindo, em "O enigma de uma tarde de Outono", 1910, ou em "O enigma da chegada e a tarde" (fig.132) aparecem colunas estilizadas com o capitel fundido ao fuste, elementos que tendem a desaparecer, deixando as articulações "clássicas" como no exemplo em que os arcos perfuram um muro continuo em " A recompensa do adivinho" ou em "A angústia da partida", (1913-14) cuja chaminé se levanta como símbolo de uma cidade que converteu o emblema da indústria moderna num fuste antigo, "misterioso totem da modernidade".²⁸³



134 Giorgio de Chirico
"A angustia da partida", 1913- 1914.
Óleo sobre tela, 85 x 69 cm.
Albriant-Knox Art Gallerv. Bufallo.

Na série que pinta em Paris de 1911 a 1915, inspirada na estação de *Montparnasse*, os espaços tornam-se ainda mais neutros e os ângulos mais violentos sugerindo, com a perspectiva impossível da rampa amarela ou o contraste entre as bandeiras agitadas

²⁸³ RAMIREZ, J. Antonio, *Edifícios y Sueños*. Nerea, 1991, Madrid, p.276

no topo da torre e o movimento congelado do comboio, um cenário espectral de cidade transfigurada.



135 Giorgio de Chirico
"Estação de *Montparnasse*", 1914.
Óleo sobre tela, 140 x 184,5 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Depois de seu encontro com Carlo Carrá em Ferrara, fundou a "*Escola Metafísica*", e os seus quadros, talvez por influência das "perspectivas inacabadas" da cidade ou a planura da paisagem reflectem mais que nunca a estranheza do ser humano em confronto com o seu ambiente. Surgem quadros como "O profeta" (fig.136) em que o terreno é substituído por tábuas de madeira paralelas, (como nos interiores dos salões), de convergência perspéctica infinita, (a perspectiva assume-se como protagonista) e a figura torna-se um manequim.



136 Giorgio de Chirico
"O profeta", 1915.
Óleo sobre tela, 86,6 x 70 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

O que sugere que nos encontramos num "cenário" que se vai agudizando cada vez mais (ver "A tarde delicada", fig. 131) em suas obras.

Esta noção de cenário, de espaço onde acontece algo ou se representa algo, por muito ambíguo ou fantástico que seja, vai influenciar os surrealistas que recorreram a um espaço ou “palco” que estruture ou suporte suas delirantes propostas.

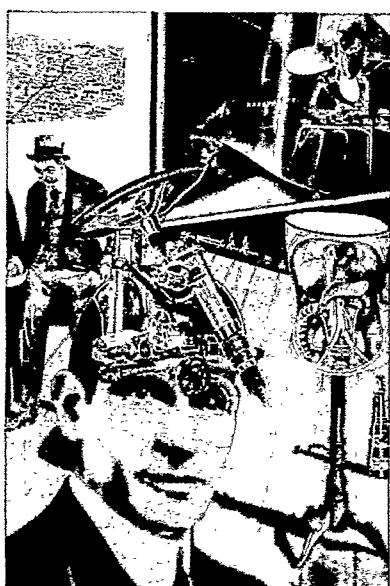
A forte iconografia do “soalho” e a transposição do ser humano para outra matéria também vai ser muito desenvolvida nas propostas do grupo.

A partir de 1918 torna-se figura chave do grupo *Valori Plastici*, e a sua pintura vai evoluindo num sentido que se aproxima cada vez mais da pintura antiga e o afasta progressivamente dos surrealistas, no entanto continua a escrever textos que nos revelam “sonhos” arquitectónicos.

*“Y luego hay un Chirico escritor que nos proporciona, en la segunda mitad de los años veinte, una imagen literaria de la arquitectura y la ciudad conectada con su pintura anterior y que se inscribe, cronológicamente, en la dinámica general del Surrealismo”*²⁸⁴

Esta fase da sua obra, entre 1914 e meados de 20, também vai ter ecos no “Dadaísmo” alemão e na *New Sachlichkeit* (Nova Objectividade).

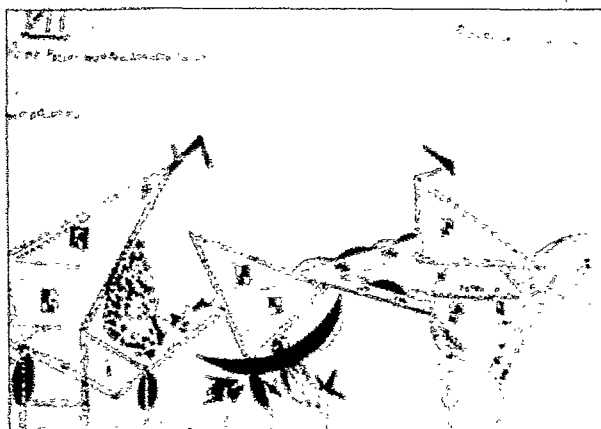
Sugerimos também a comparação desta proposta iconográfica com as propostas do expressionismo alemão da “Cadeia de Cristal”.



137 Raoul Hausmann
“Tatlin vive em casa”, 1920.
Colagem e guache, 40,9 x 27,9 cm.
Moderna Museet, Estocolmo.

²⁸⁴ RAMIREZ, J. Antonio, *Edificios y Sueños*. Nerea, 1991, Madrid, p.276. Ramirez refere-se sobretudo à novela *Hebdómeros*, 1927-28, publicada em 1929, um ano antes de *El gran Masturbador* e *L'âne pourri* de Dalí.

Apesar de uma intenção crítica completamente diferente da italiana, a “Nova Objectividade” vincula a visão da cidade em termos iconográficos, ao Surrealismo como se pode verificar em obras como “ O atelier sobre o telhado”, (1920), de Rudolph Schlichter ou “Tatlin em sua casa”, (1920), (fig.137) de Raoul Hausmann. Este último estava bastante vinculado ao movimento dada berlinense e tal como Jefim Golyschef,²⁸⁵ (1897-1970) produziu algumas fantasias pictóricas de carácter “antinaturalista” abordando temas arquitectónicos. Estas obras (fig.138) transformam imagens arquitectónicas estereotipadas em formas pictóricas festivas e fantásticas quase sempre bidimensionais de tal forma que evocam a arte primitiva e infantil, donde se depreende que eram propositadamente fantásticas e não raras vezes absurdas. Na sua composição espacial e uso de “signos” podemos encontrar proximidades com a obra de Miró, Kandinsky e Paul Klee.



138 Jefim Golyscheff
“Pequenas casas com coberturas iluminadas”,
1920.
Grafite sobre papel.

Curiosamente este tipo de desenho foi apresentado ao público na “Exposição dos architectos desconhecidos”, (1919), proposta por Bruno Taut mas sob a direcção de Gropius. Este evento pretendia mostrar propostas visionárias não limitadas a condicionantes programáticas ou estéticas e era dirigido a qualquer tipo de artistas. O resultado foi a coexistência de desenhos que representavam edifícios “possíveis”, (por serem representados em perspectiva tornam-se mais plausíveis), como os de tipo “cristalino-geométrico” de um Wenzel Hablik ou “amorfo-curvilíneo” de um Hermann Finsterlin com os do tipo “antinaturalista” acima referenciado. Apesar das diferenças ideológicas, as de carácter formal coexistem de forma mais pacífica acabando por se referenciar e influenciar como o demonstra também a dívida desde tipo de desenho para com Marinetti e os futuristas.

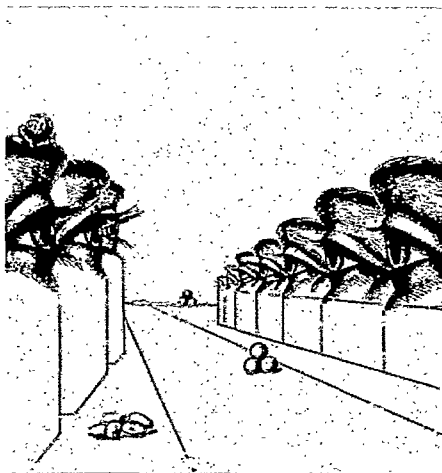
²⁸⁵ Jefim Golyscheff (1897-1970), foi artista, escritor e compositor, membro do November Gruppe, associou-se ao movimento Dada de Berlim, e mesmo depois de o abandonar, em 1922, nunca deixou de pintar e de se proclamar Dada. A maioria das suas obras, consideradas degeneradas, foram destruídas pelo regime Nazi.

Em Max Ernst, a influência de Chirico encontra-se nos “espaços infinitos”, nas sombras alargadas e no “verismo” fotográfico, no entanto introduz-nos o “mundo do inesperado”, surgindo a “animalização” de objectos ou a “arquitecturização” de personagens como se pode ver na obra *Ubu imperator*, 1923, (fig.139): um arranha-céus é transformado em peão, negando as leis da gravidade e sugerindo a confusão da cidade moderna.



139 Max Ernst
Ubu Imperator, 1923.
Óleo sobre Tela, 100 x 81 cm.
Colecção Particular.

É também Ernst que parece sugerir pela primeira vez a “petrificação” dos seres humanos tão frequente na pintura surrealista. Este tema acompanha-o em várias fases e parece influenciar variadíssimos artistas. A gravura “urbanística” publicada em 1934 na revista *Une semaine de bonté* poderá ter sido referência directa a obras de Dali ou de Madelon Vriesendorp e Rem Koolhaas como veremos mais adiante.



140 Max Ernst
Gravura publicada em *Une semaine de bonté*, 1934.

Este tema encontra em Dalí, com suas “ruínas arquitectónicas” de forma humana, uma especial relevância pois serve de variante para formalizar algumas das suas maiores obsessões; para além de Gala, o quadro “Angelus” de Millet²⁸⁶ foi uma das mais duradouras.

O quadro “*despertaba en mí una vaga ansiedad (...) tan intensa que el recuerdo de estas dos siluetas inmóviles nunca me ha abandonado*”, (do seu lugar na escola podia ver através do vidro da porta uma reprodução do quadro), “*el ángelus es un lienzo ambiguo*”²⁸⁷ dizia o próprio Dalí que acabou por lhe “descubrir” significados ocultos:

O casal está petrificado num momento de desejo sexual que se animará um instante depois, o chapéu dele esconde uma erecção, os sacos anunciam a eminente intimidade do casal ainda separado, a forquilha é sinal da atracção e assim sucessivamente. Mediante a interpretação, Dalí proporciona uma nova vida ao *Angellus* que mediante o Método Paranóico Crítico (MPC) converte em inúmeras obras que contêm explícita ou escondida (fig.142), como as duas bolas no desenho *The red Tower*, esta forte referência.



141 Jean F. Millet
Angelus, 1858-59
Óleo sobre tela, 55 x 66 cm.
Musée d'Orsay, Paris



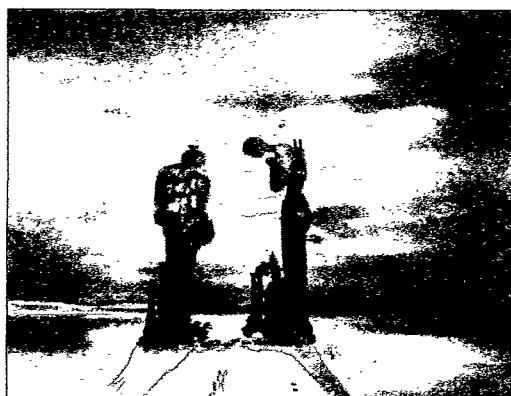
142 Salvador Dalí-
The red tower, 1930.
Pastel sobre papel, 64 x 50 cm.
Mrs. Edwing A. Bergman Collection, Chicago.

O *Angelus* também tomou forma arquitectónica: “O Angelus Arquitectónico de Millet” (fig.144) e chegou mesmo a vê-lo nos rochedos da Catalunha: “Reminiscência arqueológica do Angelus de Millet”, 1933, (fig.142) que explica da seguinte maneira:

²⁸⁶ Jean François Millet (1814- 1875), pintor francês, é juntamente com Gustave Coubert um dos principais representantes do Realismo, movimento cultural que predominou em França entre 1850 e 1880, que repudiava a “artificialidade” do Neoclassicismo e do Romantismo, que se caracterizou pela necessidade de representar a vida real, os problemas e costumes das classes desfavorecidas sem recorrer a modelos do passado.

²⁸⁷ Dalí citado em KOOLHAS, Rem, *Delirio de Nueva York*, GG, 2004. p.242.

“Numa breve fantasia, a que me entreguei por altura de uma excursão ao cabo Creus, cuja paisagem de cabeços constitui um verdadeiro delírio geológico, imaginei, talhadas nos rochedos mais altos, as esculturas das duas personagens... Mas elas estavam completamente cheias de fendas...A forma humana era a que tinha sido mais deformada pela acção do tempo; dela pouco mais restava do que o bloco vago e grosseiro da silhueta, que se tornava assim terrível e particularmente assustadora.”²⁸⁸(fig.145).



143



144



145

Salvador Dalí

143-*Rémiscence archéologique de L'Angelus de Millet*, 1933. Óleo sobre madeira, 32 x 39 cm. *The Salvador Dalí Museum*, Sampetersburgo. Coleção Morse.

144-*L'Angélus architectonique de Millet*.1933. Óleo sobre tela, 73 x 61 cm. *M. Nacional Reina Sofia*, Madrid.

145-*Hommage à Millet*. Pena. 19 x 12 cm. *The Salvador Dalí Museum*. Sampetersburgo.

Esta transformação do ser humano, em Dalí, que assume muitas vezes formas arquitectónicas e escultóricas, inverte-se, nalgumas obras, no seu contrário:

“ Cada anochecer, los rascacielos de Nueva York adoptan las figuras antropomórficas de múltiples y gigantescos *Ángelus de Millet*(...) inmóviles, y listos para realizar el acto sexual y devorar-se unos a otros”²⁸⁹(fig.146).

Esta interpretação de Manhattan transforma toda a metrópole num espectáculo, apresentado só para seu prazer, deixando em suspenso todas as demais funções da cidade que, em sua mutabilidade e espectacularidade, se torna num monumento a si mesmo.

²⁸⁸ Dalí, citado e traduzido em DESHARNES, Robert e NÉRET, Pilles, *Dalí*, I, 1904-1945, Taschen, 2004, p. 193.

²⁸⁹ Dalí citado em KOOLHAS, Rem, *Delírio de Nueva York*, GG, 2004. p.263.



146 Salvador Dalí
Nueva York?, 1930 (?)
Desenho a tinta.

Esta fascinação de Dalí pela “cidade” acaba por atrair o olhar atento de arquitectos, que encontram nas relações simbólicas e pictóricas dos seus trabalhos e textos motivo de análise e até inspiração.

Mais exactamente, é a forma de reciclar “*contenidos usados del planeta*”²⁹⁰ que Rem Koolhaas vai resgatar como método que justifica a sua “análise” de Manhattan no seu ensaio *Delirious New York*, 1978, e lhe permite uns anos antes reflectir sobre a cidade contemporânea, interpretando e ficcionando de uma forma inspirada no Método Paranóico-Crítico, novos cenários para a Metrópole. A título de exemplo serve o projecto “*Êxodo ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitectura*”, (1972).

Esta proposta desenvolve dezoito momentos críticos e reflexivos em relação à cidade e sociedade “actual” dos quais “Os Lotes” (fig.147) faz colagem directa das figuras de Millet e referencia escrita, nos subtextos que acompanham o desenho, ao Método Paranóico-Crítico de Dalí.



147 Rem Koolhas e Elia Zenghelis com Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis
“Projecto Êxodo ou os Prisioneiros voluntários da Arquitectura: Os Lotes.” 1972.
Papel Recortado, papel marmoreado e fotolitografias com tinta e aguarela sobre papel, 29,2 x 41,9 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

²⁹⁰ KOOLHAS, Rem, *Delírio de Nueva York*, GG, 2004. p.243.

Esta obra, (fig.147) contém uma forte carga simbólica: as diferentes imagens estabelecem complexas relações entre elas e são colocadas em contextos bem diferentes, como as figuras de Millet “recortadas” do campo e colocadas num Plínio que ladeia um bunker em mármore “tiniano”, tão usado pelo modernista Mies Van der Rohe, delimitado por um muro coroadado de arame farpado por traz do qual se ergue-se uma torre de vigia.

O próprio título se refere a Berlim Ocidental durante a guerra-fria, em que a cidade e o muro ameaçador configuravam uma prisão onde as pessoas procuravam refúgio voluntariamente. Esta abordagem poderá ter sido enfatizada pelo reflexo da formação de Koolhaas como jornalista e argumentista que tenta desmascarar a realidade.

Tanto na sua complexidade simbólica, crítica e analítica como na sua componente analógica e pictórica - referencia ao surrealismo (Dali e imagem fotográfica), ao modernismo (Mies), ao Dada (colagem e ironia), etc. – estas obras reflectem uma herança dos movimentos de vanguarda e ao mesmo tempo uma descrença, uma proximidade à “atopia” iniciada nos anos 60 próxima da *pop art*, que vai ser percursora da arquitectura contemporânea nomeadamente a desenvolvida pelo Grupo O.M.A (Office for Metropolitan Architecture) liderada por Rem Koolhaas e fundada, na sequência deste projecto em 1975.

A densificar ainda mais o simbolismo da complexa colagem, as figuras “surgem como fonte reconstituída da sua apresentação alucinatória na pintura de Dalí, *Reminiscência arqueológica del Angelus de Millet*”²⁹¹, (ver p.) pondo desta forma em evidência, segundo nossa interpretação, a descoberta do pintor de que os camponeses de Millet se recolhiam diante da campa de uma criança morta enterrada a seus pés.²⁹² O que se pode entender como uma metáfora que referencia uma liberdade perdida e até a, ainda não resolvida, problemática entre o campo e cidade ao mesmo tempo que ilustra juntamente com as outras 17 propostas as relações entre um “universo metropolitano mutante e a arquitectura que se pode neste contexto produzir, afirmando também que com frequência a arquitectura gera cultura.”²⁹³

Desta forma surgem projectos desenhados que ilustram a vertente teórica e mais propagandista do seu grupo constituído inicialmente para além de Koolhaas por Elia e

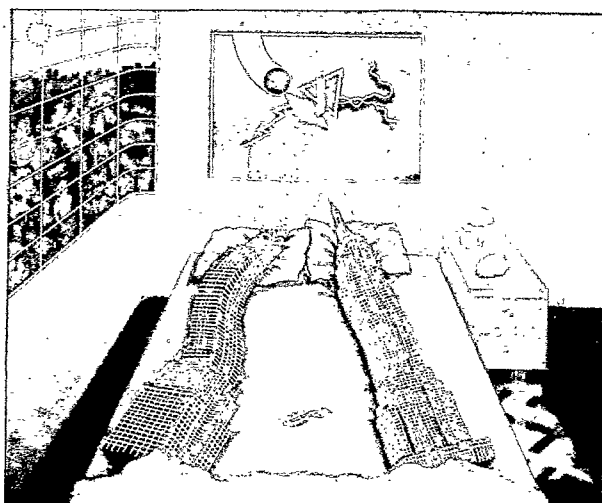
²⁹¹ Terense Riley, “Rem Koolhaas e Elia Zenghelis” em *Visões e Utopias, Desenhos de Arquitectura do Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, Separata*, traduzido por Graça Margarida, Fundação Serralves, 2003, p. 51.

²⁹² DESHARNES, Robert e NÉRET, Pilles, *Dalí, I, 1904-1945*, Taschen, 2004, p. 190.

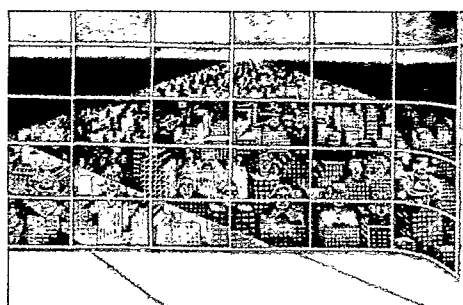
²⁹³ KOOLHAS, Rem, *Delirio de Nueva York*, GG, 2004.

Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendorp. Este último contribui com algumas imagens para ilustrar *Delirious New York* que nos parecem especialmente interessantes no contexto deste trabalho. Tal como em Dalí os edifícios ganham forma e sentimentos humanos, entre eles existem relações de amor, conflitos e confronto (fig.148). À semelhança de Ernst (fig.140) os edifícios são rematados por olhos, neste caso cabeças que rematam os arranha-céus alinhados, (fig.149), como que formalizando ironicamente a interpretação do excerto do texto da Associação do plano regional de Nova Iorque, *The Building of the City*, integrado na Lei de Zonificação de 1916:

“Nuestro papel no es retroceder a las catacumbas, sino hacernos más humanos en los rascacielos”.²⁹⁴



148



149

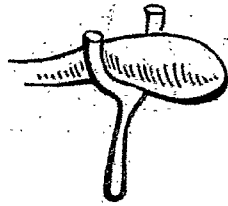
Madelon Vriesendorp
149-Detalhe da ilustração da capa do livro *Delirious New York*, 1978, Rem Koolhaas.
148- Ilustração para o capítulo “A dupla vida da utopia: o arranha -céus” em *Delirious New York*, 1978, Rem Koolhaas.

Os arranha -céus apesar de racionalmente pensados fazem parte de um imaginário fantástico colectivo e estimulam muitas visões do futuro assentes na possibilidade das novas tecnologias. Esta ambiguidade, entre racional/irracional, funcional e fantástico, presente no método paranóico-crítico encontra segundo Koolhaas uma possibilidade na construção em betão armado e por isso o diagrama para o dito método (fig.150)²⁹⁵ também pode ser aplicado à construção: um líquido de cor cinza, (“*gris rata con la consistencia del vómito*”),²⁹⁶ é introduzido em armaduras de aço calculadas segundo a mais estrita física de Newton passando de muito maleável a muito duro em pouco tempo.

²⁹⁴ KOOLHAS, Rem, *Delírio de Nueva York*, GG, 2004, p. 110.

²⁹⁵ Extraído de KOOLHAS, ob. cit, p. 248.

²⁹⁶ Ibidem.



150 Diagrama do Método Paranóico - Crítico de

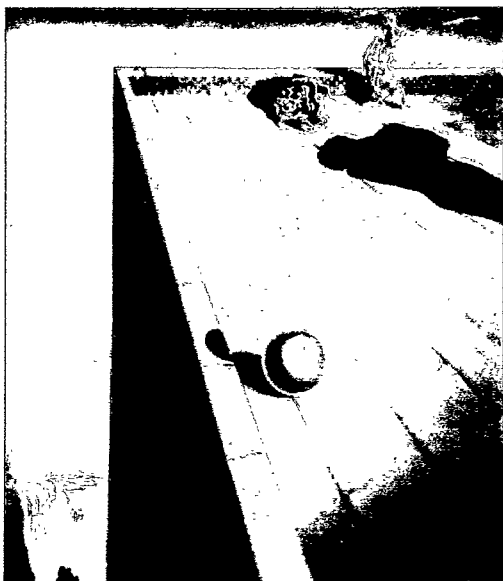
De igual forma as conjecturas irracionais e indemonstráveis, geradas a partir da deliberada simulação dos processos de pensamento paranóico são suportadas (“tornadas críticas”) pela “muleta” da racionalidade cartesiana. O que de certa forma também pode ser interpretado como uma metáfora para o processo arquitectónico, desde o esquiço, (maleável), à construção, (permanente, mesmo que seja temporariamente).

É exactamente este método que permite a Dalí a objectivação do desejo que por sua vez permite invenções arquitectónicas que só podem existir num âmbito espacial euclidiano onde o delírio se possa manifestar. Ou seja, apesar do tratamento desfigurado, petrificado, etc. dos elementos “móveis”, Dalí parece ter tido a necessidade de os situar numa base que sirva como ponto de referência às figuras fantásticas, um pouco à semelhança dos pintores italianos do Renascimento que se serviram muitas vezes de um pavimento em perspectiva para tornar verosímil e científica a colocação das figuras no espaço representado.

No desenho “*Nueva York?*” (fig.146) nota-se a necessidade de marcar linhas perspectivadas no terreno sobre o qual assentam as figuras-edifício curvadas, o que se torna muito mais evidente em “*Vertigem*”, 1930, (fig.151) ou a “*Ossificação prematura de uma estação*”, 1930, acerca dos quais Juan Antonio Ramirez nos diz:

*“Forzando un poco las cosas casi podríamos decir que lo “paranoico” pertenece a los personajes y a los objetos, y lo “crítico” a la arquitectura.”*²⁹⁷

²⁹⁷ RAMIREZ, J. Antonio, *Edificios y Sueños*. Nerea, 1991, Madrid, p.285.



151 Salvador Dalí-
Vertige (Tour du plaisir), 1930.
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm.
Colecção Particular.

Dando um salto em direcção à América Dalí sintetiza o mundo surrealista com o metropolitano num desenho para a revista *American Weekly*:

Em *La ciudad*, (1936), dá-nos a visão dos arranha -céus americanos que adquirem formas extravagantes: um violino, um falo e mais uma vez as duas figuras de Millet, etc. O turbilhão e movimento da nova metrópole é-nos sugerida através da torção, inclinação e organicidade dos edifícios, e sublinhada pela introdução de automóveis que circulam por rampas helicoidais e aviões que se assemelham a insectos. Era como se Dalí tivesse tido presente as considerações de Leiris em 1930, que via conexões entre os arranha -céus, a torre de Babel e o complexo de Édipo.²⁹⁸

Quando a arquitectura se humaniza ou erotiza Dalí recorre a outros elementos construtivos para criar um ambiente espacial euclideano.



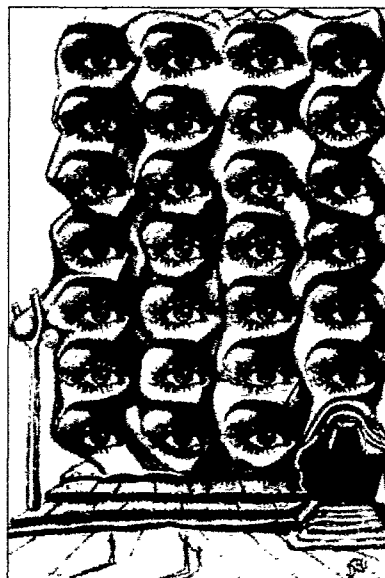
152 Salvador Dalí
"La ciudad", 1936.
Desenho para ilustrar a revista
American Weekly.

²⁹⁸ RAMIREZ, J. Antonio, *Edificios y Sueños*. Nerea, 1991, Madrid, p.286

Um pouco mais plausíveis, no que à arquitectura se refere são os seus desenhos para um “Apartamento con el rostro de Mae West”, 1934-1935, (fig.), ou o “Edifício de sete pisos” desenhado em 1976 com o anúncio “ *Eyecatching Economy*”, (fig.). Estas experiências estão próximas do *modern style*, evidentemente em seu formalismo de sonhos solidificados mas carecem do “rigor paranóico” dos desenhos e pinturas acima referidos que marcam uma época que vai desde os anos vinte até aos quarenta.



153



154

Salvador Dalí

153-*Visage de Mae West pouvant être utilisée comme appartement surréaliste*, 1934- 1935.

Guache sobre papel de jornal, 31 x 17 cm. *The Art Institute of Chicago*, Chicago.

154-*Project d'architecture (Eye Catching Economy)*, 1976.

Guache e tinta sobre papel de jornal, 29,5 x 18,5 cm. Coleção Particular.

Outras visualizações da cidade surrealista podem ser vistas nas pinturas de Victor Brauner que durante os anos trinta está muito próximo do método paranóico-crítico de Dalí, ou em obras do belga René Magritte que utiliza muito a visualização de arquitecturas na criação de uma mensagem paradoxal. O seu quadro “*El libertador*”, 1947, (fig.155) apesar de mais afastado do núcleo parisiense as suas obras, no que se refere às representações arquitectónicas evidenciam uma herança de Chirico, o pavimento tabuado, perspectiva central, arco, etc. Seria interessante também fazer uma comparação com o *Palacio de la civilización italiana* e a arquitectura classicisante dos estados fascistas.



155 René Magritte
Le Libérateur, 1947.
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm
Country Museum of Art. Los Angeles.

Neste sentido também Paul Delvaux herda algo da pintura metafísica, sobretudo em seu particular interesse pelo mundo antigo, no entanto à objectividade asexual de Chirico opõe um mundo de erotismo sonhador, evidenciando o papel feminino à boa maneira do surrealismo que seguia a ambígua caracterização feminina anunciada por Baudelaire:

*“La mujer es ser que proyecta la sombra mas grande o lá luz más grande en nuestros sueños”*²⁹⁹ e que segundo Ramirez *“ella es en buena medida responsable de que en la ciudad surrealista las acciones estén marcadas por el único imperativo trascendental del movimiento: la primacia del deseo. Sólo merced a él es fácil pasar del mero reconocimiento a la construcción de la ciudad.”*³⁰⁰



156 Paul Delvaux
Les noeuds roses, 1937.
Óleo sobre tela, 35 x 50 cm
Schone Kunsten. Amberes, Antuérpia.

²⁹⁹ Citado em *La Révolution Surréaliste*, n. 1 (1-diciembre, 1924), p.17.

³⁰⁰ RAMIREZ, J. Antonio, *Edificios y Sueños*. Nerea, 1991, Madrid, p.272.

Este erotismo está bastante plasmado no seu quadro *Les noeuds roses*, (1937), que nos dá também uma visão eclética com templos greco-romanos, palácios renascentistas e ruas geometricamente empedradas, assemelhando-se à imagética dos projectos arquitectónicos do neoclassicismo dos anos trinta mostrando mais uma vez como pode haver correspondência directa entre estas duas disciplinas (pintura e arquitectura).

Terminando este capítulo poderíamos afirmar que movimento surrealista não teve uma arquitectura construída, a ela só nos poderemos referir considerando-a no nível dos “mitos colectivos” como um desejo de expressão dos aspirações e emoções reprimidas de um povo:

“(..) El artista, a su vez, comienza a abdicar la personalidad de la que asta entonces había estado tan celoso. Repentinamente entra en posesión de la llave de un tesoro pero ese tesoro no le pertenece y se hace imposible, incluso por sorpresa, atribuírselo: ese tesoro no es otro que el tesoro colectivo.

Por eso en estas condiciones, no se trata ya de crear en arte un mito personal sino, con el surrealismo, de la creación de un mito colectivo.”³⁰¹

Foi uma arquitectura que viveu de reflexos que se percebem nas acções, textos, poemas, etc., e se visualiza em fotografias, colagens, desenhos e pinturas.

Pareceu-nos importante dar este exemplo porque, para além do tema das arquitecturas pintadas que inevitavelmente passam pelo desenho, as suas inovações tanto a nível gráfico, técnico e metodológico como a nível filosófico contribuíram para um pensar arquitectónico que, e apesar de entre as vanguardas artísticas aqui analisadas ser a que menos relação estabeleceu com a prática da disciplina, (não existiram arquitectos surrealistas), serviu de contraponto à realidade arquitectónica e permitiu sonhar com outras formas de habitar, contribuindo assim com igual intensidade para a formatação da sociedade em que vivemos.

³⁰¹ Em RAMIREZ, J. Antonio, *Edificios y Sueños*. Nerea, 1991, Madrid, p.272 citando André Breton, *Position politique du surréalisme*(1935), Denoël/Gonthier Editeur, París, 1972, p. 57 e 58

Conclusão

Para este trabalho foram feitas inúmeras leituras sobre arquitecturas utópicas e visionárias.

Como se depreende da introdução, desde as sete maravilhas do mundo, passando por interpretações da Jerusalém celeste e terrestre, por ilustração de textos antigos que descrevem cidades imaginárias, aos tratados, às pinturas do renascimento, aos socialistas utópicos e por ai fora até ao séc. XX, com a cidade industrial de Garnier, encontrámos pensamentos utópicos que produziram modelos desenhados que nos permitem entender, muitas vezes melhor do que as obras construídas, a história e os conceitos sociais e artísticos subjacentes a cada época, ou pelo menos, para não criar controvérsia com tal afirmação, estes desenhos são um instrumento precioso na comunicação de modelos que puderam desta forma influenciar, em sua magia “da não realização” e por sua beleza e sugestão criativa, muitos arquitectos doutras épocas.

O desenho das arquitecturas fantásticas e ideais tem o poder da fascinação, porque projectam uma realidade sem ser realidade. Fazemos nota deste breve estudo na conclusão, porque foi fundamental para a compreensão e análise dos modelos aqui apresentados, pelo que, ao longo do trabalho foi sendo feita referência a alguns deste arquitectos e desenhos visionários.

Mas foi sobre o séc. XX que decidimos investigar. Encontrar modelos de arquitectura utópicos ou ideais não foi difícil, este século deparou-se com o advento da industrialização, com duas guerras mundiais e consecutivos problemas sociais e económicos, e como as imagens ideais surgem sempre em períodos de transformação social, o séc. XX desenvolveu várias utopias e inúmeros modelos de arquitectura imaginária. Se o dividirmos em duas metades, encontramos a primeira época caracterizada pela modernização e pela mecanização e a segunda caracterizada pela tecnologia, pela publicidade e pela comunicação.

A primeira época ficou marcada pela explosão da indústria, o aparecimento da locomotiva e do automóvel, a descoberta da relatividade e a fundação da psicanálise. Foi um período caracterizado pela procura de uma nova ordem social, económica e política e a arquitectura e arte modernas desempenharam um papel importante na procura dessa ordem.

A dissolução disciplinar a que se assiste entre a pintura e arquitectura nas vanguardas do princípio do século, numa tentativa de juntar arte e vida, vai contribuir para a tendência, em ambas as áreas, de criar modelos de arquitectura imaginária.

Os dois movimentos que se destacaram na produção de modelos utópicos de cidade e arquitectura revolucionária, foram inicialmente movimentos artísticos: o expressionismo e o futurismo.

Ambos os movimentos apesar das influências cubistas e orfistas, e das suas próprias inovações artísticas a caminho da abstracção, (note-se as composições de Kandinsky no expressionismo ou as axonometrias transparentes e dinâmicas de Boccioni no Futurismo) acabaram por desenvolver modelos arquitectónicos que revelam influências do *Jugendstil* e da *Sezession* (relacionados à "Arte Nova"), caso único nas vanguardas coetâneas. Se comparar-mos os desenhos destes dois momentos com, por exemplo, as pesquisas de Theo van Doesburg, concluímos que existe uma tensão não resolvida entre os domínios emocionais e analíticos, ou seja, entre uma atitude pró-moderna em que os sentimentos valorizam a tecnologia e outra atitude se compromete com a próprios termos da tecnologia.

O expressionismo valorizou os novos materiais e sobretudo o vidro como símbolo tecnológico, emocional e purificador, mas os seus desenhos não revelam uma interpretação do próprio material. Tanto as perspectivas amorfas como as facetadas clarificam, nos seus títulos, que são construções de vidro, no entanto poderiam ser de qualquer outra substância. A ênfase é dada à expressão e liberdade formal, os desenhos dos expressionistas revelam muito mais influências do romantismo alemão do que da nova mentalidade científica e matemática em concordância com a nova sociedade tecnológica. Neste sentido os seus desenhos ficarão como referência a uma arquitectura orgânica e escultórica estabelecendo um contraponto e uma alternativa às formas simples e planas de uma arquitectura racionalista-funcionalista.

Ao expressionismo ficará sempre associado o traço expressivo, vigoroso e emotivo e até, por vezes, misterioso ou bizarro se o relacionarmos ao cinema e espectáculos teatrais. Os seus desenhos e pinturas transmitem uma força criadora individual, (não obstante a crença no trabalho colectivo que erguerá a catedral do futuro), que marcou a cultura artística-arquitectónica, e a que poderemos associar arquitectos como Mendelsohn ou Hans Scharoun que, passados os anos do expressionismo, continuaram a conceber arquitecturas que evidenciam as influência do período da *Gläserne Kette* (Cadeia de Vidro). Estas referências ainda se podem encontrar no neo-expressionismo desconstrutivista da década de 90.

De forma análoga, o futurismo apesar de toda a "excitação" face à tecnologia, exaltando a máquina, a velocidade e simultaneidade, sobretudo em seus desenhos arquitectónicos, não desenvolve uma linguagem estética que reflecta estes valores, mais bem, a visão do futuro de Sant`Elia, corresponde a um romântico tardio, daí a sua influência nas gerações seguintes ter sido limitada e só valorizada no regime totalitarista de Mussoline. No entanto há que evidenciar que a influência do futurismo nos outros géneros, escultura, pintura e música foi muito mais importante para as gerações seguintes do que a cidade de Sant`Elia. Inclusivamente há que notar que alguns desenhos, pinturas e esculturas de Boccioni terão sugerido melhor, apesar de não se considerarem propostas arquitectónicas, um pensar moderno que vai mais ao encontro das concepções espaciais e soluções formais que se estavam a pesquisar na Holanda e Rússia, (neoplasticismo e suprematismo), e que terão ajudado a definir o racionalismo arquitectónico dos anos 20. A génese destas experiências reside na procura de formas puras e na concepção de uma nova unidade espaço-tempo. O valor matemático e absoluto das formulas propostas, introduzindo uma quarta dimensão e colocando o espectador dentro da obra, concretiza muito melhor, (em termos e inovação técnica e formal), a aspiração de unir arte e vida do que, as soluções obtidas pelos arquitectos expressionistas e futuristas. Esta nova dimensão e perfeição só é possível transmitir, segundo Van Doesburg, através da representação axonométrica. Neste sentido os desenhos perspectivados das arquitecturas aqui analisadas não foram o melhor contributo para o desenvolvimento da arquitectura moderna que se generalizou a partir dos anos 20.

O surrealismo que foi o terceiro momento estudado, tem em comum com estes dois, em termos ideológicos, a denúncia do racionalismo. Este movimento não produziu modelos arquitectónicos desenhados, mas pensou a cidade libertando-a, encontrando nela motivo de inspiração e metamorfose. Os artistas do surrealismo fotografaram e pintaram arquitecturas, de forma onírica e reinterpretativa, de forma livre e imaginativa, por vezes obsessiva, deixando um contributo, ironicamente muito mais relevante do que o futurismo, para as gerações de arquitectos que lhe sucederam. O método paranóico-crítico, com a sua possibilidade interpretativa, crítica e liberadora, bem como as técnicas aleatórias e de produção automática, revelaram-se muito significativas no desenvolvimento de movimentos artísticos vários como o expressionismo abstracto, a pop art, a conceptual art, etc.

Neste contexto poderíamos considerar a "arquitectura mágica" de Frederick Kiesler, arquitecto, cenógrafo, artista e filósofo, que desenvolveu ao longo da sua vida a

exploração de uma nova forma arquitectónica "sem fim". O seu projecto "Casa sem fim" propõe uma construção biomórfica de forma livre e contínua, um espaço habitacional centrado no homem e que sintetizava pintura, escultura, arquitectura e meio ambiente. Esta casa poderia comparar-se na sua "forma" ao desenho de Dali para "How Skyscrapers will look in 1937", (fig.128), ano em Kiesler já desenvolvia estes conceitos.

Premonitores ou não, os surrealistas também interessaram à geração de arquitectos dos anos 50 e 60, cuja actuação se voltava para o interesse público, muitas vezes abandonando a prática tradicional para se dedicarem à acção social ou à produção de arquitectura como forma de arte que segundo Kennet Frampton representou a volta a uma criatividade reprimida, manifestando-se como a implosão da utopia sobre si mesma. Estes grupos desenvolveram-se em Inglaterra, Áustria e Itália, foram chamados "grupos radicais" e propuseram, tal como os expressionistas e futuristas, propostas arquitectónicas somente em papel. No entanto desde Boullée e Ledoux - para começar nas utopias que romperam com a tradição da "arqueologia do sonho" voltada para o passado - passando por Sant'Elia e Bruno Taut que evidenciam uma arquitectura para o futuro, estas utopias "radicais" extrapolam qualquer possibilidade construtiva, propõem colagens surreais, de influências dadaístas, altamente irónicas e ficcionais, e por isso seriam a continuidade lógica deste trabalho, o que ficará para outra oportunidade.

Em relação ao surrealismo ainda poderíamos notar a influência de Miró sobre António Cordech ou os desenhos paisagísticos de Robert Burle Marx e também as influências de Hans Arp e Alexander Calder sobre Óscar Niemeyer ou André Bloc no que se refere ao uso de formas livres e arredondadas nos anos 50.

A relação de influências entre arquitecturas de papel, visionárias, utópicas ou fantásticas com as arquitecturas construídas seria infinita, o importante é ressaltar a mais valia do estudo de ambas em paralelo, porque dificilmente poderíamos abordar um tema sem tocar no outro.

Sempre que possível os desenhos apresentados foram sendo referenciados no que respeitam a técnicas, suportes e dimensões.

O que ressalta para além dos aspectos contextuais e formais explanados no desenvolvimento do trabalho e para além do uso generalizado da perspectiva é o material utilizado; os surrealistas utilizaram sobretudo a aguarela, os futuristas lápis e caneta e os surrealistas a pintura.

Outra conclusão, seria a de que os desenhos fantásticos, não disciplinares, como algumas construções de Taut para *Alpine Architecture*, ou os desenhos de ficção científica para as revistas de banda desenhada, ou as casas biomórficas de um Finsterlin, ou os edifícios de forma humana de alguns surrealistas etc., serão muito diferentes em suas características, técnicas, formais e compositivas, etc, do que os desenhos ou pinturas plausíveis, ainda que ideais ou utópicos, que podem ser imaginadas ou "executadas", pelo menos como parte de um projecto, como por exemplo todos os desenhos para a "Cidade Nova" de Sant'Elia.

Para terminar, pensamos que um desenho de arquitectura como um fim em si mesmo pode funcionar de três formas:

Como objecto inovador de design, como articulação para uma nova direcção, ou como consumação de mérito artístico. Concluindo, parece-nos que a simultaneidade dos três assume a perfeição do acto arquitectónico.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Envisioning Architecture, Drawings from the Museum of Modern Art*, (cat.) The Museum of Modern Art, New York, 2002. ISBN 0-87070-011-1
- AA.VV., *Desenho Projecto de Desenho*, (cat.), M.C., Instituto de Arte Contemporânea, 2002. ISBN: 9728560249
- AA.VV., *Arquitectura Radical*, (cat.), Centro Atlântico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- AA.VV., *Teoria da Arquitectura do Renascimento aos nossos Dias*, Taschen, 2003. ISBN: 3-8228-2693-6
- AA.VV., *História da Arquitectura, da antiguidade aos nossos dias*, edição portuguesa, Könemann, 2001. ISBN: 3-8290-4392-9
- AA. VV., *Cinema e Arquitectura*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1999.
- AA. VV., *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Ediciones Istmo, S:A, Madrid, 1999. ISBN: 84-7090-357-8
- AA.VV., *Explosante- fixe, photographie et Surréalisme*, C. George Pompidou/Hazan, Paris, 1985.
- AA.VV., *Arte do século XX, Pintura, Escultura, Novos Media, Fotografia*, Taschen, 2005. ISBN: 3-8228-4228-1
- AA.VV., *Guia de História da Arte, Os artistas, as obras, os movimentos do século XIV aos nossos dias*, 5ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 2002. ISBN: 972- 23- 1788-1
- AA.VV., *Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994. ISBN: 972- 8137-02-8
- AA.VV., *Desenho, A colecção do MNAA*, Electra, Lisboa, 1994.
- AA.VV., *Science Fiction, Poster Art*, ed. Tony Nourmand e Graham Marsh, Aurum Press, 2003. ISBN: 1-85410-946-4

- AA.VV., *Man Ray, 1890-1976, cat.*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2003.
ISBN: 0-7347-6348-4
- AA.VV., *A Arte da Renascença Italiana*, edição portuguesa, Könemann, 2000.
ISBN: 3-8290-4395-3
- AA.VV., *anArquitectura*, Colecção de Arte Contemporânea, Público, Serralves, 2005.
ISBN: 989-619-006-2
- AA.VV., *Bruno Taut 1880-1938*, Electra, Milano, 2001.
- AA.VV., *Casas Refúgio*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002.
ISBN 84-252-1899-3
- AA.VV., *Arquitectura Radical*, Centro Atlântico de Arte Moderno, Galbido de Gran Canaria, 2002. ISBN: 84-89152-66-7
- AA.VV., ENCICLOPÉDIA EINAUDI, *Criatividade - Visão*, edição portuguesa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1992.
- AA.VV., "Grandes Pintores do Século XX", *De Chirico*, Globus, Madrid, 1994.
ISBN: 84-8223-070-0
- AA.VV., "Grandes Pintores do Século XX", *Joan Miró*, Globus, Madrid, 1994.
ISBN: 84-8223-076-4
- AA.VV., "Grandes Pintores do Século XX", *Kandinsky*, Globus, Madrid, 1994.
ISBN: 84-8223-009-3
- AA.VV., *Bauhaus Utopien, Arbeiten auf Papier*, EditionCantz, Stuttgart, 1988.
ISBN: 3-922608-97-3
- ALMEIDA, Fialho de, *Lisboa Monumental*, Frenesi, Lisboa 2001.
ISBN: 972-8351-52-6
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992. ISBN: 85-7164-2516
- BATCHELOR, David, *Minimalismo*, col. Movimentos de Arte Contemporânea, Editorial Presença, Lisboa, 1999. ISBN: 972-23-2479-9

- BAPTISTA, Luís Santiago, "A condição do objecto – A Questão do Modelo no Movimento Moderno", Revista *Arq./a*, nº 7, 2001.
- BAPTISTA, Luís Santiago, "A condição do objecto – O Questionamento do Conformidade Instrumental do Sujeito ao Objecto", Revista *Arq./a*, nº 8, 2001.
- BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, 8ª edición revisada y ampliada, Gustavo Gili, Espanha, 1999.
- BRASSAÏ, *Conversas com Picasso*, Cosac & Naify, São Paulo, 2000. ISBN: 85-86374-72-5
- BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, col. Movimentos de Arte Contemporânea, Editorial Presença, Lisboa, 2000. ISBN: 972-23-2408-2
- BOGNER, D., *Frederick Kiesler. En el interior del Endless House*, (cat.) IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia, 1997.
- BOEKL, M., "Frederick Kiesler 1890 - 1965: architettura visionaria", in: *Domus*, May 1988.
- BOTTERO, M., *Frederick Kiesler, Art Architettura Ambiente*, Electra, Milano, 1996
- CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo milénio*, Teorema, Lisboa, 1990.
- CALVINO, Italo, *As cidades Invisíveis*, Teorema, Lisboa, 1990.
- CAROL, Màrius; JOSEP, Playà, *El enigma Dalí*, Plaza Janés, Barcelona, 2004.
ISBN: 84-01-53067-9
- CARVALHO, Aires de, *Catalogo da Coleção de desenhos, Biblioteca Nacional de Lisboa*, INCN, Lisboa, 1977.
- CHOAY, Françoise, *El urbanismo, Utopias y Realidades*, Lumen, Barcelona, 1976.
- CONBRICH, E. H., "O Método de Leonardo", em *Norma e Forma*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1990.
- CÔRTE-REAL, Eduardo, *O Triunfo da Virtude, As origens do Desenho Arquitectónico*, Livros Horizonte, Lisboa, 2001. ISBN: 972-24-1140-3
- COPLESTONE, Trewin, *Leonardo*, Grange Books, 2000. ISBN 1840131632.

- DESWARTE, Sylvie, *As imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Coleção Presenças da Imagem, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- ELGER, Dietmar, *Expressionismo*, Taschen, 2003. ISBN: 3- 8228-2045-8
- ELGER, Dietmar, *Dadaísmo*, Taschen, 2003. ISBN: 3- 8228-4209-5
- ERBEN, Walter, *Miró*, Taschen, 2004. ISBN: 3- 8228-2358-9
- FERRER, Linda e LAHR, Jane, *Eros*, Evergreen, New York, 1996. ISBN: 3- 8228-8493-9
- FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1997. ISBN: 85-336-0750-4
- FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal, O Modernismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2004. ISBN: 972-23-3244-9
- FREUND, Gisele, *La fotografia como documento social*, Gustavo Gili, 1976.
- FERRIS, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, Princeton Architectural Press, New York, 1986. ISBN: 0-910413-11-8
- GABLIK, Suzi, *Conversations Before the End of Time*, Thames and Hudson, London, 1995.
- GORDO, António Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*, Universidade de Sevilha, Secretariado de Publicaciones, I. U. de Ciencias de la Construcción, Sevilla, 2003. ISBN: 84-472-0809-5
- GAUTRAND, Jean-Claud, *Brassaï*, Taschen, 2004. ISBN: 3- 8228-3542-0
- HUMPHREYS, Richard, *Futurismo*, col. Movimentos de Arte Contemporânea, Editorial Presença, Lisboa, 2001. ISBN: 84-01-53067-9
- HUGHES, Robert (intr.), *The portable Magritte*, Universe, New York, 2002.
ISBN: 0-7893-0665-4
- JORDAN, R. Furneaux, *A Concise History of Western Architecture*, Thames And Hudson Ltd, 1969.

- LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura*, São Paulo, Perspectiva, 1998.
- LORCA, Frederico Garcia, *Nova lorque Num Poeta*, Hiena, Lisboa, 1995.
- MASSIRONI, Manfredo, *Ver Pelo Desenho*, edições 70, Lisboa, 1982. ISBN: 972-44-0716-0
- MORUS, Tomas, *A Utopia*, Guimarães Editores, Lisboa, 1990.
- MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada, arquitectura, arte e pensamento do séc. XX*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001. ISBN: 84-252-1895-0
- MOLINA, Juan J. Gomes (cord), *Estratégias del Dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid 2002. ISBN: 84-376-1694-8
- MOLINA, Juan J. Gomes (cord.), *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995.
- NAVARRO, Vicente, *Enciclopedia del dibujo*, Editorial de Gassó, Barcelona, 1968.
- NÉRET, Gilles; DESCHARNES, Robert, *Dali, Obra pintada*, Taschen, 2004.
ISBN: 972-23-2613-9
- KHAN, Hasan-Uddin, *Estilo Internacional, Arquitectura Moderna de 1925 a 1965*, Taschen, 1999. ISBN: 3-8228-7250-4
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathnin, *Surrealismo*, Taschen, Ed. Uta Grosenick, 2003.
- KOOLHAS, Rem, *Delírio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. ISBN: 84-252-1966-3
- PANOFSKY, Erwin, *Ideia: A evolução do Conceito de Belo*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1994.
- PEHNT, Wolfgang, *Expressionist Architecture in Drawings*, Thames and Hudson, London, 1985.
- RAMIREZ, Juan Antonio, *Edificios y Sueños, Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991. ISBN: 84-86763-58-4
- RAMIREZ, Juan Antonio, *Construcciones Ilusorias, Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Alianza Forma, Madrid, 1983. ISBN: 84-206-7036-7

RUBIN, William, *Dada and Surrealist Art*, Londres, 1980.

RODRIGUES, Ana L. Madeira, *O Desenho, Ordem do pensamento arquitectónico*, Editorial Estampa, Lisboa, 2000. ISBN: 972-33-1608-0

SILVA, Barbara, *Design & Ideologia, Prova Final de Licenciatura do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra da autoria de Bárbara Silva e orientada pelo Arq.º Jorge Figueira*. 2003.

SCHWANITZ, Dietrich, *Cultura, Dom Quixote*, Lisboa, 2004. ISBN: 972-20-2595-3

SEGUÍ DE LA RIVA, Javier, *Dibujar, Proyectar (II)*, Cuadernos del instituto Juan de Herrera, de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2003. ISBN: 84-95365-19-7 (obra completa)

SERRA, João Bonifácio, "A cidade imaginária" em: *J.A, À la Recherche du Temps Perdu*, nº 213, 2003.

SPEER, Albert, *Incide the Third Reich*, Touchstone, New York, 1997.

TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia*, Editorial Presença, Lisboa, 2001.

VELASCO, Sara, "As formas informes" em: *III Idade da Imagem*, nº3, Lisboa, Centro Editorial do Iade.

ZERBST, Rainer, *Gaudí, Obra arquitectónica Completa*, Taschen, 2005. ISBN: 3-8228-4225-7

Páginas e textos na Internet

www.wenzel-hablik.de

www.hablik.wz.cz

www.aricie.fr/facteur-cheval/

www.france-random.com

www.feremyjosephs.com

www.kiesler.org

www.luxflux.net/carla/kiesler.htm

www.grovearte.com

www.geocities.com

www.infopedia.pt

www.us.es ("El telar de Ulises" - revista electrónica de creación y pensamiento, nº2, febrero 2002) ISSN: 1577-7391

Filmografia – Material audiovisual

BUÑUEL, Luís, "Um cão Andaluz", 1929

BECKER, Wolfgang, "Good Bye Lenine!", 2003

EISENSTEIN, Sergei, "Couraçado Potemki", 1925

HITCHCOCK, Alfred, "Spellboud", 1945

LANG, Fritz, "Metropolis", 1926-27

LANG, Fritz, "M. Alemanha", 1931

LANG, Fritz, "O Testamento do Dr. Mabuse", Alemanha, 1932

RUSSOLO, Luigi, "O Acordar da Cidade", 1913, 3.45 min.

RIEFENSTAHL, Leni, "Triumph of the Will", 1934

SCOTT, Ridley, "Blade Runner", 1986

TATI, Jacques, "Vida Moderna", 1967

VERTOV, Dziga, "O Homem da câmara de Filmar", 1929

WEGER, Paul, BOESE, Carl, "Der Golen", 1920

Iconografia

Todas as imagens apresentadas neste trabalho foram extraídas da bibliografia apresentada e da Internet.