



REDESCOBRINDO O

DESCONSTRUTIVISMO

## Agradecimentos

Para a concretização da presente dissertação existiram vários intervenientes que contribuíram directa e indirectamente, os quais merecem o meu reconhecimento e agradecimento. Ao meu orientador, Professor Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes, pela dedicação, empenho e receptividade com que direccionou e assistiu esta dissertação, assim como pelas observações e recomendações realizadas.

Por fim, de modo especial, quero agradecer aos meus pais, amigos, e à Joana pela paciência, compreensão, incansável ajuda e confiança, indispensáveis para a concretização deste trabalho.

É a eles que dedico este trabalho.

## I Índice

## Parte I

I Introdução .....	1
I Capítulo	
I A Crónica Desconstrutivista .....	6
I A Erudição da arte contemporânea .....	13
I A Doutrina Desconstrutivista.....	14
I Capítulo II	
I Desconstrutivismo vs. Pós-modernismo vs. Modernismo.....	18
I Exibição “Arquitectura Desconstrutivista” no MoMA .....	21
I Maquinismos de Arquitectura (dissertação Arq. <sup>a</sup> Maria Fernandes) .....	27
I Capítulo III	
I O precursor desconstrutivista do “evento” .....	31
I A Vanguarda de Tschumi .....	34
I O modelo <i>Avant-Garde</i> .....	38
I Ponto, Linha e Superfície.....	39
I Ponto .....	40
I Linha.....	41
I Superfície.....	42
I Capítulo IV	
I A sobrevivência do Desconstrutivismo no séc.XXI .....	43

## Parte II

I Capítulo V	
I Memória Descritiva e Justificativa.....	47
I Objectivos .....	47
I Programa .....	47
I Orientações Estratégicas .....	47
I Enquadramento Geral.....	48
I Estratégia: <i>Masterplan</i> .....	49
I Estratégia: Proposta - Casa da Música .....	50

Estratégia: Proposta - ponte pedonal .....	52
Estratégia: hierarquização do sistema viário urbano .....	53
Aspectos técnicos e construtivos .....	57
Casa da Música .....	57
Ponte Pedonal .....	58
Análise SWOT .....	58
Conclusões .....	61
Bibliografia .....	63
Anexos .....	66

## I Índice de Figuras

Fig. 1. Maqueta Jasmac <i>Bar Building</i> , <i>Sapporo</i> , Japão, 1989.....	6
“Architecture in Transition” – Between Deconstruction and New Modernism Transition, (editado por Peter Noever, Prestel, 1994, p. 16)	
Fig. 2. Filósofo Jacques Derrida .....	7
<a href="http://www.listal.com/viewimage/1056973h">http://www.listal.com/viewimage/1056973h</a>	
Fig. 3. <i>Parc La Villete</i> (esboços).....	8
“Deconstruction in Architecture”, editado por Dr. Andreas C Papadakis, <i>Architectural Design</i> , 1988, p.8)	
Fig. 4. <b>Maqueta</b> Construtivismo Russo Wladimir Tatlin, Monumento da 3ª Internacional (esquerda).....	9
<a href="http://multiplosdearte.wordpress.com/2011/04/01/monumento-contemporaneo-a-tatlin/">http://multiplosdearte.wordpress.com/2011/04/01/monumento-contemporaneo-a-tatlin/</a>	
Fig. 5. Cartaz Publicitário, Monumento da 3ª Internacional (direita) .....	9
<a href="http://multiplosdearte.wordpress.com/2011/04/01/monumento-contemporaneo-a-tatlin/">http://multiplosdearte.wordpress.com/2011/04/01/monumento-contemporaneo-a-tatlin/</a>	
Fig. 6. <i>Front Cover of the Special Issue of ART news Devoted to MoMA. In “The Museum of Modern Art At 50,” October 1979, ARTnews, Vol.78 (8). (esquerda)</i> .....	10
Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction “Modern Architecture: International Exhibition”	
Por Baharak Tabibi, 2005, p.6	
Fig. 7. <i>A Portrait of Henry Russell Hitchcock, 1935. In Schulze, 1996, “MoMA, Russell, and the New Style,” p. 63. (direita)</i> .....	10
“Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction “Modern Architecture: International Exhibition”	
Por Baharak Tabibi, 2005, p.6	
Fig. 8. <i>Museum of Modern Art in New York City (MoMA)</i> .....	11
Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction “Modern Architecture: International Exhibition”	
Por Baharak Tabibi, 2005, p.8	
Fig. 9. “ <i>La battaglia de Ponte Milvio</i> “ 1520-24, por Giulio Romano (esquerda).....	12
<a href="http://www.sancostantinopozzomaggiore.it/prova/tra-storia-e-leggenda/battaglia-ponte-milvio__sala-di-costantino-raffaello/">http://www.sancostantinopozzomaggiore.it/prova/tra-storia-e-leggenda/battaglia-ponte-milvio__sala-di-costantino-raffaello/</a>	
Fig. 10. “ <i>Nature morte aux nombreux objets</i> ” (1923-1953), de Le Corbusier (direita).....	12
<a href="http://blogskaia.net/archives/2005_04_01_archive.htm">http://blogskaia.net/archives/2005_04_01_archive.htm</a>	
Fig. 11. Malevich, <i>Suprematist Composition White on White</i> 1917 (esquerda) .....	13
<a href="http://radicalart.info/nothing/monochrome/MalevichRodchenko/index.html">http://radicalart.info/nothing/monochrome/MalevichRodchenko/index.html</a>	
Fig. 12. Malevich, <i>Black Square</i> , 1915, <i>Oil on Canvas</i> , <i>The State Tretyakov Gallery, Moscow</i> (direita)...	13
<a href="http://radicalart.info/nothing/monochrome/MalevichRodchenko/index.html">http://radicalart.info/nothing/monochrome/MalevichRodchenko/index.html</a>	
Fig. 13. <i>Vista Interior, Attic conversion Falkestrasse 6, conference room</i> , 1984-1989, do grupo Coop Himmelblau (esquerda).....	14
“Architecture in Transition” – Between Deconstruction and New Modernism Transition, (editado por Peter Noever, Prestel, 1994, p. 25)	

- Fig. 14. Vista exterior, *Attic conversion Falkestrasse 6, conference room*, 1984-1989, do grupo Coop Himmelblau (direita)..... 14
- “Architecture in Transition” – Between Deconstruction and New Modernism Transition, (editado por Peter Noever, Prestel, 1994, p. 25)
- Fig. 15. Maya Lin's *original competition submission for the Vietnam Veterans Memorial in Washington, D.C.* ..... 14
- <http://www.war-memorial.net/Vietnam-War-Veterans-Memorial-1.21>
- Fig. 16. Maqueta, Frank Gehry, residência “*The Familian House*”, em Santa Mónica, California, (1978), (esquerda) ..... 15
- “Deconstructivist Architecture”, (editado por James Leggin, 1988, p.30)
- Fig. 17. Planta II, Piso Frank Gehry, residência “*The Familian House*”, em Santa Mónica, California, (1978), (direita) ..... 15
- “Deconstructivist Architecture”, (editado por James Leggin, 1988, p.30)
- Fig. 18. *Signature Matrix* ..... 16
- “Architecture in Transition” – Between Deconstruction and New Modernism Transition, (editado por Peter Noever, Prestel, 1994, p. 64)
- Fig. 19. Maqueta do interior, Peter Eisenman, projecto vencedor para o memorial dos judeus assassinados da europa (esquerda) ..... 16
- <Http://chgs.umn.edu/museum/memorials/berlinDenkmal/>
- Fig. 20. Maqueta do exterior, Peter Eisenman, projecto vencedor para o memorial dos judeus assassinados da europa (direita) ..... 16
- <Http://chgs.umn.edu/museum/memorials/berlinDenkmal/>
- Fig. 21. Analogia sismo em Taiwan, 1999 (esquerda) com *Nunotani HQ Building* Peter Eisenman 1988 Tokyo (direita) ..... 17
- “*AV Monografias*”, 11-12-2003, pág. 104
- Fig. 22 Fig. 9. Analogia terremoto em Taiwan, 1999 (à esquerda) com *Nunotani HQ Building* Peter Eisenman 1988 Tokyo (à direita) ..... 17
- “*AV Monografias*”, 11-12-2003, pág. 104
- Fig. 23. Fachada Sudeste Frank Gehry - *Vitra Design Museum and Furniture Factory, Weil am Rhein, Alemanha* (1989) (esquerda). ..... 19
- <http://leonardofinotti.blogspot.pt/2009/08/frank-gehry-vitra.html>
- Fig. 24. Pormenor do interior Vitra Design Museum da exposição com trabalhos de Fernando & Humberto Campana (direita) ..... 19
- <Http://leonardofinotti.blogspot.pt/2009/08/frank-gehry-vitra.html>
- Fig. 25. Maqueta *Wexner Center for the visual Arts*, Peter Einseman Foto de *Wofgang Hoyt*, ( esquerda) ..... 20
- “Deconstruction in Architecture”, editado por Dr. Andreas C Papadakis, Architectural Design, 1988, p.63)
- Fig. 26. *Wexner Center, Center for the visual Arts, Ohio State University Columbus, 1982 - 89)* ..... 20
- “Architecture in Transition” – Between Deconstruction and New Modernism Transition, (editado por Peter Noever, Prestel, 1994, p. 33)
- Fig. 27. Peter Eisenman, Philip Johnson and Frank Gehry, 1991. *In Schulze*, 1996, “Decon,”p. 340. .... 21
- Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction “Modern Architecture : International Exhibition”

Por Baharak Tabibi, 2005, p.15

Fig. 28. “*Deconstructivist Architecture*,” 1988. In Blake, 1996, “*Introduction: The Museum of Modern Art*,” p. 63. .... 22  
Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction “Modern Architecture: International Exhibition”

Por Baharak Tabibi, 2005, p.16

Fig. 29. - *Philip Johnson’s 90th Birthday*, 1996. In Blake, 1996, “*Introduction: The Museum of Modern Art*,” p. 68..... 23  
Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction “Modern Architecture : International Exhibition”

Por Baharak Tabibi, 2005, p.17

Fig. 30. - “*Deconstructivist Architecture*,” 1988. In Blake, p. 63. .... 23  
Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction “Modern Architecture: International Exhibition”

Por Baharak Tabibi, 2005, p.16

Fig. 31. - *View from above – site* (esquerda) ..... 24  
“Architecture in Transition” – Between Deconstruction and New Modernism Transition, (editado por Peter Noever, Prestel, 1994, p. 65)

Fig. 32. - *View from east* ( direita) ..... 24  
“Architecture in Transition” – Between Deconstruction and New Modernism Transition, (editado por Peter Noever, Prestel, 1994, p. 67)

Fig. 33. - *Major staircase* (esquerda) ..... 25  
(<http://www.daniel-libeskind.com/typo3temp/pics/71bc66cd33.jpg>)

Fig. 34. -- *Fallen Leaves installation inside the void* (direita) ..... 25  
(<http://www.wayfaring.info/wp-content/uploads/2007/05/the-jewish-museum-berlin-2.jpg>)

Fig. 35. - *Inner structure* ..... 26  
“Architecture in Transition” – Between Deconstruction and New Modernism Transition, (editado por Peter Noever, Prestel, 1994, p. 70)

Fig. 36. - *Inner structure* ..... 26  
“Architecture in Transition” – Between Deconstruction and New Modernism Transition, (editado por Peter Noever, Prestel, 1994, p. 71)

Fig. 37. - *Aerial View of the Kollegienhaus (right) and Libeskind’s Jewish Extension (left)* ..... 27  
(<http://www.daniel-libeskind.com/typo3temp/pics/a4f77522b0.jpg>)

Fig. 38. - *Detail of zinc-clad façade* ..... 27  
(<http://www.daniel-libeskind.com/typo3temp/pics/0e8463e958.jpg>)

Fig. 39. - *Libeskind’s MICROMEGAS drawings, made in 1979* ..... 28  
<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/11/24/libeskinds-machines/>

Fig. 40. - Daniel Libeskind, máquina de memória, (esquerda) ..... 29  
<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/11/24/libeskinds-machines/>

Fig. 41. - Daniel Libeskind, detalhe da máquina de memória, (direita) ..... 29  
<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/11/24/libeskinds-machines/>

Fig. 42. - A máquina de Escrita (esquerda) ..... 30  
<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/11/24/libeskinds-machines/>

Fig. 43. - Detalhe da máquina de escrita vista de cima (direita) ..... 30  
<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/11/24/libeskinds-machines/>

Fig. 44. - Logo cartaz publicitário, <i>International symposium on Deconstruction</i> ..... 31 "Deconstruction in Architecture", editado por Dr. Andreas C Papadakis, Architectural Design, 1988, p.6)	31
Fig. 45. - Esquisso para o <i>Parc la Villette</i> ..... 32 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 49	32
Fig. 46. - <i>Follie L4 Program: bandstand, support for loudspeakers, raised stage, storage, public listening area</i> (esquerda) ..... 32 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p.150	32
Fig. 47. - Registo fotográfico de um desfile adjacente a uma das " <i>Follies</i> " do <i>Parc la Villette</i> ..... 32 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 207 2 208	32
Fig. 48. - <i>Follie P7 Program : outdoor café</i> (esquerda) ..... 33 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 158	33
Fig. 49. - <i>Follie N4 Program: belvedere and technical spaces for the park, storage, public bathrooms</i> (centro e direita) ..... 33 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p.138 e 139	33
Fig. 50. - Planta implantação do <i>Parc la Villette</i> inserida na malha urbana da cidade Paris ..... 34 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p.34 e 35	34
Fig. 51. - <i>Vectors Generate Space</i> baseado no filme cinematográfico " <i>Frankenstein</i> " ..... 34 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p.54	34
Fig. 52. - Peter Eisenman, <i>La Villette</i> , Maqueta vista de cima (esquerda) ..... 35 "Deconstruction in Architecture", editado por Dr. Andreas C Papadakis, Architectural Design, 1988, p.30)	35
Fig. 53. - Peter Eisenman, <i>La Villette, Site Plan (Detail)</i> (direita) ..... 35 "Deconstruction in Architecture", editado por Dr. Andreas C Papadakis, Architectural Design, 1988, p.30)	35
Fig. 54. - <i>Programmatic Deconstruction</i> , 1983 ..... 35 "Deconstruction in Architecture", editado por Dr. Andreas C Papadakis, Architectural Design, 1988, p.38)	35
Fig. 55. - Esquissos esquemáticos, <i>Parc la Villette</i> ..... 36 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p.51	36
Fig. 56. - <i>Superimposition</i> ..... 37 "Deconstruction in Architecture", editado por Dr. Andreas C Papadakis, Architectural Design, 1988, p.33)	37
Fig. 57. - Maquetas de estudo das " <i>Follies</i> " (esquerda) ..... 38 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 64	38
Fig. 58. - <i>The Normative</i> (direita) ..... 38 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p.65	38
Fig. 59. - Bernard Tschumi <i>La Villette "Follies"</i> , Paris, France, 1982-85 (esquerda) ..... 39 <a href="http://transform-mag.com/ps/folies-%E2%80%93-parc-de-la-villette-paris#id=2392">http://transform-mag.com/ps/folies-%E2%80%93-parc-de-la-villette-paris#id=2392</a>	39
Fig. 60. - Bernard Tschumi <i>La Villette "Follies"</i> , Paris, France, 1982-85 (direita) ..... 39 <a href="http://transform-mag.com/ps/folies-%E2%80%93-parc-de-la-villette-paris#id=2392">http://transform-mag.com/ps/folies-%E2%80%93-parc-de-la-villette-paris#id=2392</a>	39
Fig. 61. - <i>Aerial View</i> , 1985, <i>Parc la Villette</i> ..... 39 "Deconstruction in Architecture", editado por Dr. Andreas C Papadakis, Architectural Design, 1988, p.34)	39
Fig. 62. - <i>Superimposition of Lines, Points and Surfaces</i> , 1982 ..... 41 "Deconstruction in Architecture", editado por Dr. Andreas C Papadakis, Architectural Design, 1988, p.35)	41
Fig. 63. - <i>System of Line Vectors</i> ..... 41 "Event-Cities 2", Bernard Tschumi, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 80	41
Fig. 64. - <i>Landscape Superimposition of Surfaces</i> , 1984 ..... 42	42

“Deconstruction in Architecture”, editado por Dr. Andreas C Papadakis, Architectural Design, 1988, p.35)

Fig. 65. - Analogia *train collision*, India, 1999 (esquerda) com o projecto Daniel Libeskind, *Tiergarten Project*, Berlin (direita) ..... 43  
 “AV Monografias”, 11-12-2003, p. 105

Fig. 66. - Capa frontal “*Deconstruction for Beginners*”, por Jim Powell, Ilustrado por Joe Lee, Agosto 2007 ..... 44  
[Http://www.forbeginnersbooks.com/deconstructionfb.html](http://www.forbeginnersbooks.com/deconstructionfb.html)

Fig. 67. - Registo Fotográfico, Frank O. Gehry & Associates, Museu Guggenheim Bilbao, Bilbao, Espanha, 1991-1997 ..... 45  
 “*Suoermodernism*”, Gustavo Gili, s.a., 1988, p.81

Fig. 68. - Planta Localização do local de intervenção em Bern, Suíça ..... 48

Autoria de Pedro Ruas

Fig. 69. - Esquemas realizados para o estudo do local a intervir, (da esquerda para a direita), topografia, o rio Aare e zonas verdes, vias rodoviárias e pedonais, edifícios que coadunam na zona de intervenção) . 49

Autoria de Pedro Ruas

Fig. 70. -Proposta Urbana, Planta de implantação ..... 50  
 Autoria de Pedro Ruas

Fig. 71. - Modelo 3d da vista sudeste Casa da Musica ..... 50  
 Autoria de Pedro Ruas

Fig. 72. - Modelo 3d da Proposta geral da Casa da Música, vista sul - poente ..... 51  
 Autoria de Pedro Ruas

Fig. 73. - Modelo 3d da Proposta geral da Casa da Música, vista sul ..... 51  
 Autoria de Pedro Ruas

Fig. 74. - Diagramas das plantas apresentadas na proposta ..... 51

Autoria de Pedro Ruas

Fig. 75. - Modelo 3d da sala de espectáculo “*Gelbe Room*”, vista do palco ..... 52  
 Autoria de Pedro Ruas

Fig. 76. - Modelo 3d da ponte pedonal proposta ..... 53

Autoria de Pedro Ruas

Fig. 77. - Planta (em cima) e alçado vista sul (em baixo) da proposta para a ponte pedonal ..... 53

Autoria de Pedro Ruas

Fig. 78. - Planta de implantação (documento fornecido pelo programa do concurso) ..... 54

*Schindler Award 2012* programa do concurso, (lançado a 11 Sep. 2011) p. 8

Fig. 79. - Sistema rodociário actual de Bern, (documento fornecido pelo programa do concurso) ..... 54  
*Schindler Award 2012* programa do concurso, (lançado a 11 Sep. 2011) p. 15

Fig. 80. - Proposta de uma ciclovía circunscrita no perímetro de intervenção ..... 56

Autoria de Pedro Ruas

Fig. 81. - Perfil tipo de rua proposto par a solução do programa ..... 56

Autoria de Pedro Ruas

Fig. 82. - Fachada Sul para a proposta da Casa da Música .....	57
Autoria de Pedro Ruas	
Fig. 83. - Corte Transversal para a proposta da Casa da Música (pormenorizado) .....	57
Autoria de Pedro Ruas	
Fig. 84. - Corte Longitudinal para a proposta da Casa da Música (pormenorizado) .....	58
Autoria de Pedro Ruas	

## I Índice de Tabelas

Tabela 1. Tabela Pontos Fortes.....	58
-------------------------------------	----

Autoria de Pedro Ruas

Tabela 2. Tabela Pontos Fracos.....	59
-------------------------------------	----

Autoria de Pedro Ruas

Tabela 3. Tabela Pontos Oportunidades .....	59
---	----

Autoria de Pedro Ruas

Tabela 4. Tabela Pontos Ameaças.....	60
--------------------------------------	----

Autoria de Pedro Ruas

## I Índice de Gráficos

Gráfico 1. Estimativa Percentual da área da cidade de Berna.....	49
--	----

Autoria de Pedro Ruas

## | Resumo

A presente dissertação propõe o estudo do movimento arquitectónico (parte 1), Desconstrutivismo, sob um enquadramento teórico-prático e conseqüente solução para um programa de um concurso internacional para uma Casa da Música (parte 2), *Schindler Award* 2012, numa área consolidada na cidade de Berna, Suíça. Foi realizado um estudo exploratório-qualitativo, que tornou possível uma investigação real dos objectivos pré-estabelecidos para uma base teórica. Numa primeira instância, com uma análise bibliográfica do programa de plano de estudo, sob uma orientação apontada para uma vertente teórico-filosófica. Posteriormente, e perante propostas apresentadas pelo discente, dinamizar os conceitos chave do planeamento estratégico, assim como as estruturas organizacionais expostas dentro dos quadrantes da zona a intervir no concurso. Continuamente propor uma análise aos objectivos do programa, investigar as tipologias dos edifícios envolventes, as questões formais e técnicas que se coadunam com as exigências apresentadas, contribuindo assim, para o desenvolvimento e realização do caso-de-estudo. Por fim algumas considerações finais.

Palavras-chave: Desconstrutivismo, Casa da Música, *Schindler Award* 2012, Berna, planeamento estratégico, caso-de-estudo.

**| Abstract**

This present thesis proposes the study of an architectural movement (part 1), deconstruction, in a theoretical-practical and consistent solution for a program of an international contest for a House of Music (part 2), Schindler Award 2012, consolidated in Bern, Switzerland. A following qualitative exploratory study was conducted, which made a real investigation of pre-established objectives for a theoretical basis. In the first instance, with a literature review of the program of study plan, a policy aimed at a theoretical and philosophical aspect. Subsequently, and before proposals submitted by the student, boosting the key concepts of strategic planning, as well as organizational structures exposed within the quadrants of the area to intervene in the contest. Continuously, to propose an analysis of the objectives of the program, to investigate the types of surrounding buildings, formal and technical issues that fit the demands made, thus contributing to the development and implementation of case-study. Finally some concluding remarks.

Keywords: deconstruction, House of Music, Schindler Award 2012, Bern, strategic planning, case-study.

Parte I

## | Introdução

Com base na presente dissertação de mestrado pretende-se envolver a questão do progresso da produção arquitectónica pós-moderna, numa realidade mais inclusiva, abordando algumas concepções e reflexões confinadas em planos da perspectiva filosófica (embora invocando somente referências, subscrevendo pontos de entendimento, não se pretende uma profunda abordagem, nem disputa filosófica) teórica, histórica e estética numa corrente arquitectónica própria, o Desconstrutivismo. O método adoptado para melhor demonstrar e apoiar os alicerces de fundamento e os princípios pré estabelecidos e vigentes ao longo da dissertação, numa primeira instância, seria imprescindível assinalar uma variedade específica de autores e obras de forma a garantir a salvaguarda das visões díspares sobre este modelo arquitectónico em particular, assim como outros autores pertencentes a outros movimentos chave, para melhor resolver o enquadramento global vivido à volta do mesmo. Esta selecção não se baseou portanto, por haver nenhuma eleição ecléctica de autores ou obras, mas porque os autores repartem e detêm uma visão desobscurecida de cada realidade experienciada ao longo das décadas passadas para melhor testemunhar o parecer das premissas desconstrutivistas. Sob a tutela dos modelos que os próprios autores defendem, segundo o qual procuram estes retrair as mais-valias presentes, para adquirir um corpo teórico indúctil, como constatamos no dia-a-dia nas magníficas obras espalhadas pelo vários cantos dos continentes, destacadas na presente dissertação, tornando as suas teses de eleição originárias, mais consistentes e operantes numa prática actual arquitectónica cada vez mais exposta e sujeita à crítica pública.

O movimento emerge oficialmente no final dos anos 1980 embora a pesquisa efectuada incida igualmente sobre as duas décadas anteriores e à respectiva década posterior, dado o panorama da actualidade que o plano exigia e de melhor forma a entrosar todas as influências e consequências do modelo estudado, não ofuscando a inclusão de ponderações racionais de grandes filósofos, já que, com pontualidade, presenciámos o uso de simetrias entre idealizações filosóficas e arquitectónicas, podendo até afirmar que são uma constante no discurso coetâneo, já que tratam as duas de soluções e interjeições sociais a uma larga escala; independentes uma da outra, mas testemunhando os seus traços mutuamente. Esta analogia entre o avanço intelectual contemporâneo e o ensaio da arquitectura enquanto documento histórico da humanidade é fruto de uma congregação entre declives filosóficos, históricos e inevitavelmente tectónicos, que irão ser alvo de estudo, de cada uma das partes respectivamente. Por um lado, o filósofo Jacques Derrida e por outro a dupla de arquitectos, Peter Eisenman e Bernard Tschumi, entre outros grandes nomes das duas áreas profissionais; recordando que os três citados são os precursores assinalados do movimento, tanto pelas suas afirmações como pelos embates pessoais desencadeados que impulsionaram o modelo arquitectónico. A análise das suas meditações e condutas arquitectónicas, trilhadas com percursos semelhantes, recaem sobre um modelo específico, o *Parc de La Villette*, em Paris.

Em resposta a um concurso internacional, do qual os três intervenientes “gozaram” a oportunidade de abordar e deliberar matérias relacionadas com a corrente Desconstrutivista, a uma escala urbana, muito aliciante de forma a divulgar o seu trabalho numa capital europeia, um local público, de fácil acesso, como ponto estratégico da cidade Parisiense. Este iria atingir um largo número de utilizadores, nacionais como internacionais, resultando assim na emancipação da corrente arquitectónica e no contágio do acto de opinar sobre os efeitos do projecto elaborado. Numa tentativa de aliciar um embate social para dar a conhecer o resultado das suas pesquisas sobre o projecto em causa, fundamentar os cânones verisímeis mantendo a sua autonomia e especificidade dos seus conteúdos era um ponto importante a atingir assim como o factor “choque” que a arquitectura desconstrutivista emprega sobre os observadores.

Foi ainda alvo de procura, investigar assuntos circundantes ao tema da desconstrução, como é o caso do evento internacional no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque, que funcionou como ponto de encontro da colectânea de obras desenvolvidas no período em causa, reunindo inúmeras personalidades com ideologias semelhantes e obras vanguardistas, todas elas partilhando parâmetros comuns.

Nesta dissertação destaca-se a vida e obra de Daniel Libeskind, pela sua originalidade, que pode ser consultada pelas imagens em foque, excertos de entrevistas realizadas ao mesmo e uma colecção de escritos adicionais à parte teórica do estudo efectuado; a fim de confrontar o leitor com uma realidade constatada ao longo do estudo, de forma a desencadear um processo de pesquisa no panorama do período em evidência, o momento em que a corrente arquitectónica é lançada.

A dissertação reparte-se em cinco capítulos, cinco ponderações, quatro dedicados a uma reflexão teórica (Parte I), e um último capítulo (Parte II), este sugerindo uma resposta para um trabalho prático desenvolvido pelo discente, de forma a transpor a parte teórica até então realizada. Antepostos estes capítulos de uma introdução ao tema em causa e ao caso de estudo apresentado até chegarmos a uma conclusão, uma reflexão final sobre a dissertação.

A introdução não se limita a dar ao leitor uma visão geral do trabalho, pretende sim envolver o tema e as ideias chave, com o intuito de situar periodicamente o mesmo, num clima de grande criatividade e crítica intelectual, o que obriga a uma interacção e conseqüente reflexão narrativa do próprio leitor, já que a literatura começa como ponto de partida do Desconstrutivismo, em que se põe em causa a maneira como se aborda um determinado texto e como os autores impõem as suas “crenças” sobre um estudo subsequente, mas acima de tudo, o que se debate são as conseqüências inerentes sobre o espaço e as topologias tectónicas estereotipadas, que são fortemente combatidas.

Procura-se com esta reflexão apelar à sensibilidade e racionalidade do leitor de forma a também indirectamente participar num ensaio social, ao questionar-se a razão pelo qual temos as certezas das coisas, o que nos leva a uma rede interminável de questões pertinentes sobre a própria maneira das consciências absolutistas do *habitat* como fórmula matemática.

No primeiro capítulo assume-se uma atitude de recapitular e situar metodologicamente o leitor. Numa primeira fase dar a conhecer o “mentor da desconstrução” Jacques Derrida, observar como o autor delibera sobre assuntos de natureza social e o que o leva a suscitar deficiências nítidas em detrimento de conceitos como o logocentrismo, privilegiando acima de tudo o emprego de palavras como o “descentralismo”, “Pós-estruturalismo” e a sua mais marcante “desconstrução”, que irá ser patenteado com mais cuidado no início do capítulo. Sugere-se então que este capítulo dê a conhecer um pouco da vida e obra de Jacques Derrida, circunscritas em várias partes, como é o caso das obras literárias acima mencionadas, as obras e participações com Peter Eisenman, proveniente desse mesmo ideal, as correntes arquitectónicas que daí surgiriam, as obras plásticas que serviram de grande influência entre outros. A obra de Derrida reflecte a produção escrita e a influência directa sobre as obras mencionadas na dissertação, do qual sugere uma capacidade comprometedora incrível do autor, em arquitectar um conceito revolucionador e impulsionador da riqueza cultural a uma escala mundial, colocando este sobre uma linguagem universal rebatível, questionável mas acima de tudo, adoptada pelo homem.

O segundo capítulo é dedicado maioritariamente a Daniel Libeskind, já que como se referenciou anteriormente, é um autor pertinente e revolucionador do seu tempo, pelas suas articulações desconstrutivistas e o sentido categórico com que executa as obras, sendo estes valores universalmente aceites pela corrente, na realidade, essenciais para o entendimento da sua natureza, pois é directa consequência da corrente desconstrutivista, com o qual este inicia o seu legado, na apresentação do Museu Judaico, na cidade germânica de Berlim, alvo de grande promoção e revelação por parte do evento residente realizado no MoMA, em 1988.

Os desenhos de Libeskind imprimem a mobilidade principal da sua estratégia construtiva. Facto de que a comprovação das obras orquestradas exige ser interpretada num plano para além do conhecimento familiar, embora a tradução nem sempre seja a mais coerente ou propositada para este estudo em causa. Na reprodução destas soluções arquitectónicas, partindo de testemunhos dos agentes intervenientes da obra, segundo os quais se sente a comparência perseverante de uma inspiração melódica na obra de Libeskind, que como Nietzsche solicitou que sem a música, a vida seria um erro.

No capítulo terceiro, é realizada uma investigação apurada à obra de Bernard Tschumi, a obra que iria desencadear a inauguração da arquitectura de evento, de espectáculo, de choque, do próprio acto de aparecer e causar uma sensação nos estímulos do interveniente em questão. O observador é levado sempre a um determinado juízo de valor sobre a obra, o que não revela a sua indiferença perante a mesma, um pouco como uma efemeridade social de evento sobre a obra, em que a sensação produzida é divergente, sem na realidade levar a entender a sua mecânica, como é o caso de *La Villette*, em que os intervenientes, se vêem confrontados com

as famosas “*Follies*” de Tschumi e, tentam, de alguma forma decifrar o seu funcionamento com o propósito de satisfazer a sua própria curiosidade.

A vida e a obra de Tschumi são também relatadas neste capítulo, assim como a convergência de ideias entre o próprio e Derrida, tal como Eisenman, do qual serviu de testemunho a obra “*Chora L Works*”, em que estamos perante o que parecia um interminável diálogo entre os arquitectos, o filósofo, entrevistadores e alguns convidados da matéria. E onde também é possível testemunhar cartas direccionadas entre os vários autores, de forma que o leitor perceba como o rescaldo do projecto de Tschumi foi conduzido. Entre outras questões, salienta-se aspectos técnicos para a solução de *La Villette*, que era do interesse sublinhar nesta dissertação.

No quarto e último capítulo da conceptualização do movimento arquitectónico da dissertação, cabe a este fazer uma reflexão pessoal, uma previsão intimista do futuro desconstrutivista no séc. XXI, para melhor dar a conhecer a ideia do discente perante a contextualização actual, sempre baseada em conceitos pré estabelecidos do movimento como ferramenta no âmbito da prática arquitectónica contemporânea. Uma opinião crítica perante a atitude do movimento em relação a temas sensíveis como a inserção social, o novo estímulo do modelo desconstrutivista, em oposição a uma versão estereotipada modernista e o papel destes na sociedade das cidades capitais, num estado actual.

Debatem-se também neste capítulo, estratégias como a superimposição do Desconstrutivismo perante a sociedade e que tipos de consequências derivam desta atitude perante um ensaio social.

No capítulo cinco procura-se a propagação da base teórica, trasladada para um caso de estudo prático particular, através de uma memória descritiva e justificativa que clarifica todos os pontos de união da dissertação e que culmina neste caso concreto com a reflexão exercida na parte teórica, do *Parc de La Villette*, funcionando esta parte prática como resposta a um concurso internacional actual, a uma escala urbana, na cidade de Berna, Suíça, ao cuidado da *Schindler Award*. Foi uma oportunidade para efectuar assim um ensaio social, num local propício, que manifesta trâmites e condições, já que remete para uma abrangência similar ao concurso da parte teórica, dado o número de intervenientes afectos ao local, originando questões de ordem da reabilitação e inclusão social, assim como, a origem do “choque” a que é sujeita a execução do projecto. Dada a generalidade do tema em questão, e das vertentes tratadas, deixa em aberto todo um enredo de conexões, que só com estudos parciais e mais profundos seria possível esquematizar e mecanizar.

O modo como o discurso é inserido na escrita da dissertação é abrangido por duas vertentes auxiliares e convergentes, o texto e as suas citações. Para o bom entendimento do corpo de texto e respectivas citações adicionais que completam o sentido do discurso e patenteiam a veracidade do conteúdo em avaliação, era desejado que a tipologia da escrita seguisse uma

retrospectiva clara e sucinta de concepção. O mais viável possível, já que ao abordar questões da ordem do conhecimento num plano filosófico, como matérias de interacção social, fosse então possível não desencaminhar o sentido da escrita e conduzi-las a outras perspectivas não pretendidas por parte do discente. A razão pela escolha de solicitar autores dos mais variados campos da área profissional, resume-se à sustentação do trabalho no seu todo como conduta intelectual, baseados na autenticidade das questões a debater.

As citações empregues remetem exclusivamente ao discurso directo dos autores traduzidos das mesmas obras seleccionadas, apresentadas em itálico, inalteradas do seu estado original, com o mesmo sentido contextual e indicadas para assim garantir o bom uso delas, sem comprometer a fonte ou a dialéctica desejada. A sua utilização, estrategicamente dispostas, não surgem sempre no final do capítulo, como alvo de mais uma reflexão exterior ao mesmo, mas sim, a meio ou no final de um juízo importante, de forma a dirigir o leitor num sentido que é pretendido pela dissertação, para melhor compreender a sua origem e papel a desempenhar. Por fim, podemos clarificar, que as palavras com aspas pretendem reforçar uma opinião pessoal para o bem da boa conduta da dissertação, ou porque aparece numa língua estrangeira do qual não traduzida, propositadamente, conservando a singularidade da fonte.

## I Capítulo I - A Crónica Desconstrutivista



Fig. 1. - Maqueta Jasmac Bar Building, Sapporo, Japão, 1989.

O Desconstrutivismo, no plano da doutrina filosófica, tem origem epistemológica em França nos finais dos anos 1960. Creditada à filosofia de Jacques Derrida, o Desconstrutivismo ameaça a metafísica tradicional ocidental, o ramo da filosofia que examina a natureza da realidade e a relação entre a capacidade cognoscitiva e a matéria.

O Pós-estruturalismo, assim conhecido, por acentuar uma tendência à radicalização e à superação da perspectiva estruturalista, deprecia cabalmente a concepção da razão, e a ideia do ser humano como uma entidade independente. O agente é visto como um composto de forças meramente sociais e linguísticas. O Desconstrutivismo representa uma resposta complexa para uma variedade de movimentos ideológicos e filosóficos do séc.XX, mais notavelmente, a fenomenologia da génese Husserliana (foco do trabalho prévio de Derrida), a dicotomia do estruturalismo Saussuriano e Francês, a psicanálise Freudiana, a singularidade filosófica de Nietzsche em *“Spurs: Nietzsche’s Styles and the Ear of the Other”* e por fim o papel desempenhado por Leroi-Gourhan na formulação da desconstrução e na especialidade do conceito da diferenciação.

O termo Desconstrutivismo por si só provém directamente do filósofo alemão Martin Heidegger, em *“Destruktion und Abbau”*, onde é manifesto uma valorização ontológica da linguagem à ductilidade dos prismas anti-dogmáticas e anti-positivistas. A fundação que Heidegger desenvolveu, revelou grandes suposições de pensadores pós-estruturalistas, como foi o caso de Derrida. Nas palavras deste último, é literalmente uma tradução desses mesmos cânones, que está inevitavelmente correlacionado na arquitectura. Para Derrida, *“Destruktion”* não está de todo relacionado com a palavra destruição, mas sim com a desestruturação do dismantelar das camadas estruturais da matéria e *“und Abbau”*, que solicita retirar uma parte da matéria

por forma a perceber como é constituída ou desconstitucionalizada, a desfragmentação da matéria.

Em “*Of Grammatology*”, 1967, Derrida introduz o termo “desconstrução” para descodificar a língua, pois a escrita mimetiza uma abordagem teórico-semântica imperceptível. Todavia a desconstrução visa uma metodologia com futuro ruinoso à partida, pois este activamente critica a própria língua indispensável para a explicar. O decurso da teoria da desconstrução surge inicialmente introduzida na literatura e nos métodos de criticismo, como modelo analítico sociopolítico. De acordo com Jacques Derrida, uma leitura desconstrutivista:

*(...)and the systems of writing which were therefore more and other than "means of communication" or vehicles of the signified, remains indestructible; that the very sense of power and effectiveness in general, which could appear as such, as meaning and mastery (by idealization), only with so-called "symbolic" power, was always linked with the disposition of writing;(...)*

(Jacques Derrida, “*Of Grammatology*”, 1967, p.93)

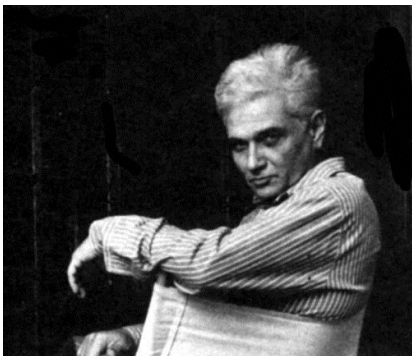


Fig. 2. - Filósofo Jacques Derrida

Derrida esclarece na sua obra, que o juízo externo à linguagem dos escritores reitera que nada faz sentido se não pode existir fora da linguagem, então assume-se que nada pode sobrevir fora do texto, impugnando qualquer juízo exterior que suporte o percurso de um qualquer texto para além do mesmo. Contra a falácia do logocentrismo, isto é, a centralidade da palavra “logos”, termo empregado pelo filósofo alemão Ludwig Klages nos anos 1920, e posteriormente cunhado por Derrida, que regista a palavra como centro de qualquer texto ou meio de comunicação. Derrida apodera-se do termo “logos” para desmistificar uma boa parte do pensamento ocidental remetida até à filosofia de Platão. Contra a falácia do logocentrismo e do fonocentrismo (apreciação da fala sobre a escrita), Derrida defende que a entidade da escrita, não está subjugada nem ao juízo do próprio autor, emancipando totalmente a dialéctica semântica.

Um desconstrutivista demonstra que o que parece ser indefinido e incoerente, na verdade contém contradições e conflitos, pelo qual os textos não conseguem estabilizar-se e conter-se.

O que Derrida chama de “desconstrução” não é uma teoria complacente, nem um metódico fabrico de ideias. A desconstrução é uma equação, um processo para decifrar textos literários e filosóficos por via a viabilizar a natureza idealista do subconsciente pessoal.

O ponto de partida do Pós-estruturalismo é discutido na palestra de Derrida em 1966, “*Structure, Sign and Play in the discourse of the Human Sciences*”. Nesta peça, Derrida começa por clarificar que prevê nos tempos modernos um evento intelectual particular que constitui uma quebra na forma de pensamentos passados, associando este à filosofia de Nietzsche e de Heidegger à psicanálise de Freud.

Sendo que neste caso, Derrida desassocia-se completamente de um discurso relacionado a pensamentos passados, com uma noção de descentralismo do universo. Derrida argumenta que o séc. XX destruiu o centralismo, resultando em conceitos anti absolutistas traduzido num universo em que os *habitats* são descentralizados e inerentemente subjectivistas, em oposição ao logocentrismo, ou a presença transcendental trilhado pelo pensamento da metafísica tradicional ocidental.

Aqui, a relação implícita entre o pensamento filosófico e a arquitectura torna-se prevalectente. A arquitectura e a filosofia são produtos da mesma transacção, efeitos inseparáveis, sendo que o facto de poderem a ser separadas resulta numa inconsumível verdade, na relação mais intrínseca do seu discurso homogéneo. Esta relação da arquitectura com a filosofia é evidente na colaboração com arquitectos como, Peter Eisenman e Bernard Tschumi, em *Parc La Villette*, Paris (1983-98), onde verificamos uma sobreposição de tramas, uma variedade de regras construtivistas, dispostas sem nenhuma regra aparente. Este facto constitui a primeira premissa, ou seja, que os ideais desconstrutivistas de Jacques Derrida podem prontamente ser aplicadas na arquitectura.



BERNARD TSCHUMI, PARC DE LA VILLETTE, PARIS

Fig. 3. - *Parc La Villete (esboços)*

O Desconstrutivismo passa assim a ser a mais recente linha de pensamento na arquitectura da época, que se traduz numa base filosófica do movimento literário pós-estruturalista, um estilo contemporâneo que primariamente refuta a racionalidade da arquitectura modernista. O movimento desconstrutivista está associado ao Construtivismo Russo, movimento dos anos

1920 sob o qual retirou inspiração formal, elaborando um novo entendimento das estruturas puras de forma e espaço. Um movimento arquitectónico que nos aparece fragmentada, não linear, com formas dobradas, desiguais e agregado a uma matéria inacabada. A aparência final dos edifícios neste movimento é composta por uma estimulante imprevisibilidade e um caos desbravado. Os edifícios concebidos dos anos 1980 e 1990 são inconcebivelmente sem influência dos modernistas dos anos 1920 e da arte dos construtivistas russos.

A raiz do Desconstrutivismo é traçada à semântica formal do Construtivismo Russo. Os construtivistas ingressaram segundo um modelo de duas dimensões, estabelecendo formas desequilibradas, com composições anti hierárquicas, evitando assim um eixo independente. Só quando estas composições fossem redireccionadas para 3 dimensões, este se auto-intitularia de arquitectura. Os desconstrutivistas desviaram-se assim deste rumo quando, se verificaram as investigações de formas desestabilizadoras, quando a geometria irregular viera de dentro da matéria, contrariamente à justaposição de formas. Contudo, dormente no movimento modernista foi no potencial para subverter a tradição arquitectónica que o Desconstrutivismo se debruçou.

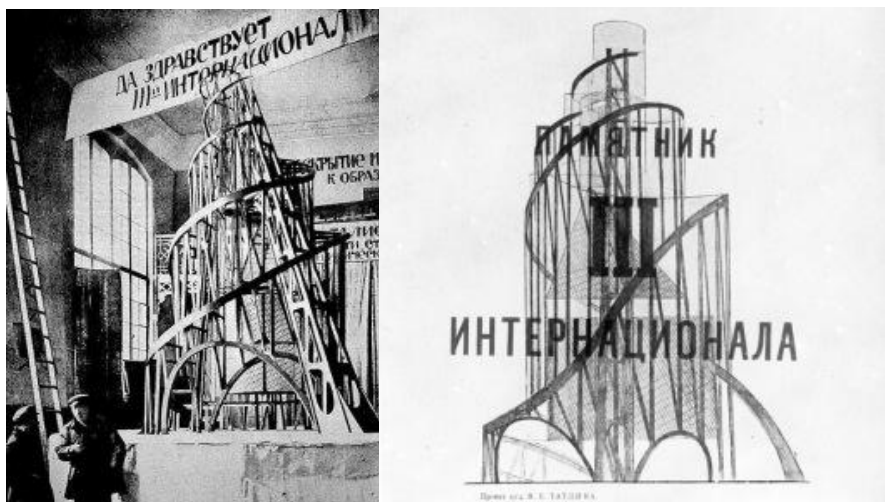


Fig. 4. - Maqueta Construtivismo Russo Wladimir Tatlin, Monumento da 3ª Internacional (esquerda)

Fig. 5. - Cartaz Publicitário, Monumento da 3ª Internacional (direita)

Liberta das rigorosas linhas constringidas do modernismo, a geometria dos anos 1966, data de seminário de Robert Venturi, “*Complexity and Contradiction in Architecture*”, vários arquitectos haviam procurado pelos anos 1980 uma equação viável entre as exigências de uma sociedade na passagem da modernidade para a hipermodernidade no culminar da história. A resposta foi encontrada no Desconstrutivismo, com as suas referências superficiais ao passado, conseguiu atingir e derrubar o paradigma intelectual que existia entre o contemporâneo e o pré-modernismo. Essencialmente, o Pós-estruturalismo levou claramente, a uma análise pluridisciplinar das ligações que poderiam ser estabelecidas na história.

Os desconstrutivistas primeiramente receberam reconhecimento internacional, após um evento de calamidade económica em Outubro de 1987, o colapso do mercado da bolsa, através da exibição “*Deconstructivist Architecture*”. Esta Exibição tomou lugar no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque, em 1988, realizada pelos arquitectos Philip Johnson, co-autor com Henry-Russel Hitchcock do clássico Estilo Internacional de 1932 e Mark Wigley.



Fig. 6. - Front Cover of the Special Issue of ARTnews Devoted to MoMA. In “The Museum of Modern Art At 50,” October 1979, ARTnews, Vol.78 (8). (esquerda)

Fig. 7. - A Portrait of Henry Russell Hitchcock, 1935. In Schulze, 1996, “MoMA, Russell, and the New Style,” p. 63. (direita)

Na exposição MoMA, a arquitectura desconstrutivista, esteticamente identificável pela sua matéria desfragmentada, pode de facto estar mais relacionada com a obra de Derrida do que com a estreia da exposição em Wall Street, pois os indicadores socioeconómicos em decadência levantaram dúvidas da ascensão do movimento, sendo que esta arquitectura desafiou os seus próprios princípios base. Mark Wigley, assessor da exposição MoMA, salienta que a inquietude que a arquitectura desconstrutivista produz, não é meramente perceptiva e não dá uma resposta pessoal a um estado psicofísico. O que realmente este transmite é uma sequência de culturas assumidamente intercaladas entre si, que veiculam uma certa visão processual arquitectónica, onde são relatadas suposições de ordem harmónica, estrutural e unitária. O movimento não é constituído por Wigley como uma visão *avant-garde*, mas sim uma proliferação que traduz uma verdade ocultada no tradicionalismo. Uma forma de chocar directamente com o antigo.

*(...) the architect merely countermands traditional formal inhibitions in order to release the suppressed alien. Each Architect releases different inhibitions in order to subvert form in a radically different ways. Each makes thematic a different dilemma of pure form. (...)*

(Mark Wigley, “Deconstructivist Architecture”, 1988, p.20)



Fig. 8 - *Museum of Modern Art in New York City (MoMA)*

O Pós-estruturalismo intervém sobre, como referido: a solidariedade, uniformidade e coesão. De forma a poder desconstruir a arquitectura, um indivíduo necessita questionar-se no seu todo, sobre a retórica do seu fundamento, construção e arquitectónica. Numa primeira instância, questionando a ideia de edifício, e perante esta atitude, reinvocar inevitavelmente a sua origem, a sua tradição. Ao constatar este facto, é perceptível que esta ideia está aliada com a questão de uma autoridade institucional. Esta relação plausível remete à noção do centralismo de Derrida. Este aclamado “centro” ou “autoridade institucional” tem vindo a ser a base de sustentação da metafísica tradicional ocidental, a episteme. O processo de descentrar o agente e a arquitectura de um sistema retroactivo é o princípio pioneiro do Desconstrutivismo. A dissociação ou emancipação da episteme, que consome o agente é de facto tentadora, sob uma premissa passiva de libertar a arquitectura de um pensamento político tradicionalista. Quebrando-se este vínculo, os elementos básicos arquitectónicos são desmantelados, desprovidos de arquétipos, revitalizando-se assim o estado puro da matéria.

Os edifícios de carácter desconstrutivista aparentam negar uma percepção lógica ou coerente. Estes podem ser neologismos com a imaginação criadora da estética Hegeliana, elementos sem relação aparente, um abstractivismo da matéria harmoniosa. Porém, esta conduta não demonstra uma coesão encadeada dos cânones desconstrutivistas. Derrida questiona este facto, ousadamente sublinhando o que efectivamente distingue, o interior do exterior, o inteligível do físico, a fala da escrita? Esta arquitectura aponta para o desfragmentar ou o rearranjar da noção tipificada de edifício, explorando o seu interiorismo a prévios aspectos da sua exteriorização, reconstruindo diferentes acomodações espaciais, forçando a integração de novas sensações espaciais, novas captações intelectuais emergentes, e novas formas de acesso, redescobrimdo os potenciais contidos na alienação aparente.

Da fragmentação somos remetidos a um plano informe, um universo sem matéria, mas com movimento, uma fluidez aparente, sem restrições estruturais, onde a matéria uniforme surge

como categoria ausente. Para tal, a universalidade não depende de uma forma para ser compreendida, nem de ser construída para ser arquitectura. Já não é unitário, mas sim heterogéneo e quebrado, o indagar das formas puras, da fluidez material e a intemporalidade, mediante formas partidas, instáveis, dinâmicas, onde existe actividade por parte da forma. Assim, a geometria ao contrário do Modernismo, não representa uma generalidade de assimilação desta forma, mas sim os elementos, como os efeitos, a textura, a fluidez dos limites e os reflexos, que melhor o transmitem. Não sabendo bem quais os limites, pois não se discrimina as paredes, do tecto, do próprio chão. Sendo como um líquido que flui dentro do espaço como na obra, “*La battaglia de Ponte Milvio* “ 1520-24, por Giulio Romano, onde este retracta a visão fragmentada do Mundo. No mesmo quadro, são simbolizadas duas realidades diferentes, dois momentos diferentes, o mundo divino e terreno. O caos aparente, onde existe um momento, a unidade da composição está na fragmentação dos vários momentos, dispostos em pedaços. É numa outra obra, “*Nature morte aux nombreux objets*” (1923-1953), de Le Corbusier, que verificamos a abstracção do ponto de vista da procura da essência, da fragmentação pela sobreposição de elementos que formam uma nova realidade.



Fig. 9. “*La battaglia de Ponte Milvio* “ 1520-24, por Giulio Romano (esquerda)

Fig. 10. “*Nature morte aux nombreux objets*” (1923-1953), de Le Corbusier (direita)

Uma colagem, com pedaços de realidades figurativas que cria uma composição abstracta, onde são sobrepostos distintos elementos temporais e onde a fragmentação surge como manipulação do conceito de tempo. A fragmentação surge então, como motor do Desconstrutivismo, uma desconstrução de formas pela agregação de outras, perceptível na obra de Enric Miralles e Benedetta Tagliabue, “*Casita de Juegos*”, onde a geometria é aplicada de forma obsessiva e integra a eliminação de fragmentos da forma resultante, que traduz a fragmentação complexa da forma.

## I A Erudição da arte contemporânea

Foram duas, as correntes artísticas estruturantes para impulsionar o Desconstrutivismo, o Cubismo e o Minimalismo, que alicerçaram a afiguração evolutiva da matéria. O Cubismo Analítico teve um efeito proeminente na captação das formas puras e conteúdos das mesmas, pois a matéria dissecada oferecia uma estimulante diversidade de vistas e perspectivas, simultaneamente exploradas em redor do mesmo objecto, O estado sincrónico da disjunção dos espaços é evidente em variados projectos de Bernard Tschumi. O Cubismo Sintético no entanto, em contraste na sua aplicação na arte, não foi uma grande vertente explorada pelos desconstrutivistas como foi adoptado o Cubismo Analítico, todavia é presente no reportório de Gehry.

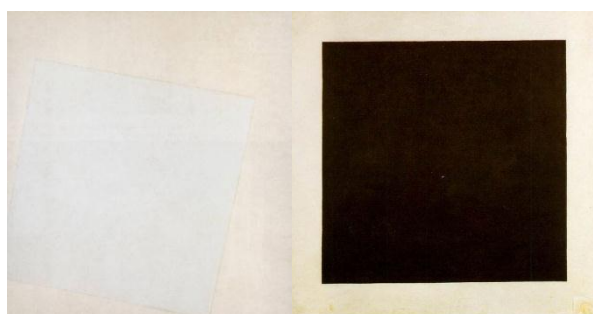


Fig. 11. - Malevich, Suprematist Composition White on White 1917 (esquerda)

Fig. 12. - Malevich , Black Square, 1915, Oil on Canvas, The State Tretyakov Gallery, Moscow (direita)

O Desconstrutivismo também partilha com o movimento minimalista e pontualmente com o *Happening* uma desconexão das referências culturais contrastantes na intemporalidade afigurada da metamorfose desconstrutivista. Com uma tendência parcial destinada ao amorfismo e a deslocação parcelária, há também uma personalidade expressionista coligada ao Desconstrutivismo. O Pós-estruturalismo espelha as variedades do Expressionismo, Neo-Expressionismo e o Expressionismo Abstracto. As formas angulares do *Attic conversion Falkestrasse 6, conference room, 1984-1989*, do grupo Coop Himmelblau, fundado em Viena por Wolf D. Prix e Helmut Swiczinsky, relembram uma geometria abstracta das pinturas de Franz Kline, na sua massificação de obras sem adornos. A obra de Wassily Kandinsky também carreteia semelhanças à arquitectura Desconstrutivista. O seu movimento no Expressionismo Abstracto contém a mesma atitude que os Desconstrutivistas, contraditando o ornamento da geometria.



Fig. 13. - Vista Interior, *Attic conversion Falkestrasse 6, conference room*, 1984-1989, do grupo Coop Himmelblau (esquerda)

Fig. 14. – Vista exterior, *Attic conversion Falkestrasse 6, conference room*, 1984-1989, do grupo Coop Himmelblau (direita)

Uma artista em particular, Maya Lin, nos anos 1980 e 90 doou trabalhos que fizeram parte integral do Desconstrutivismo, tendo realizado obras patentes ao mesmo. O projecto do memorial tributada aos veteranos Vietnamitas, onde Lin dispôs arditosamente as lajetas em granito cobrindo o plano térreo, pragmatizando um percurso transitório. A sua forma em bruto e a redução do conteúdo num carácter minimalista influenciou o Desconstrutivismo, com a sua habilidade fragmentária, enfatizando a leitura do próprio monumento e do *Locus* em destaque.

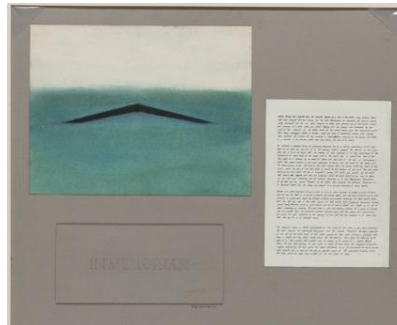


Fig. 15. - *Maya Lin's original competition submission for the Vietnam Veterans Memorial in Washington, D.C.*

### | A Doutrina Desconstrutivista

A principal conduta filosófica desconstrutivista adjacente à teórica arquitectónica resultou da parceria Derrida/Eisenman. Eisenman traçou bases filosóficas do movimento literário, da desconstrução literária e acutilou directamente com Derrida em projectos arquitectónicos, incluindo uma entrada do concurso para o *Parc de la Villette*, de Bernard Tschumi, trasladado em “*Chora L Works*”, de Jacques Derrida. Tanto Derrida e Eisenman, assim como Daniel Libeskind estavam preocupados com a “metafísica da presença”, sendo este o tema principal da filosofia desconstrutivista na teoria da arquitectura. O pressuposto desta atitude transcendental seria elevar a arquitectura a uma linguagem capaz de comunicar um sentido e

de receber tratamentos por métodos da filosofia linguística. A dialéctica da presença e ausência, ou a dicotomia do sólido e do vazio ocorre em grande parte das obras de Eisenman, tanto nas executadas como nas *unbuilt*. Tanto Derrida como Eisenman acreditam que o *Locus*, ou o lugar de presença, é efectivamente o reflexo da arquitectura, onde este serve como elo de ligação, ecoando a mesma dialéctica da presença e ausência que é perceptível e concretizável na bifurcação da construção e da desconstrução.

De acordo com Derrida, as leituras dos textos são melhor realizadas quando estamos perante estruturas narrativas clássicas. Paulatinamente constatou-se uma tendência para liberar a irracionalidade e atacar a racionalidade instrumental nos ensaios surrealistas, na arquitectura expressionista, já que não foi por acaso, que Derrida usou escritores surrealistas, nomeadamente Antonin Artaud e George Bataille como referência crítica à modernidade. Adversamente é indiscutível, que qualquer desconstrução arquitectónica requer a existência de uma construção, de um arquétipo particular, uma expectativa convencional fortemente estabelecida, para se jogar de forma flexível contraditória. Este exemplo é dominante na ocupação do próprio Frank Gehry, na residência “*The Familian House*”, em Santa Mónica, Califórnia, (1978), que aparece como um prédio protótipo desconstrutivista. O ponto de partida deste foi um protótipo de moradia suburbana, consubstanciado com um conjunto típico de significados sociais pretendidos. Gehry alterou os seus cânones concentrados e outras expectativas, num acto de subversão lúdica, um acto claro de “de” construção.

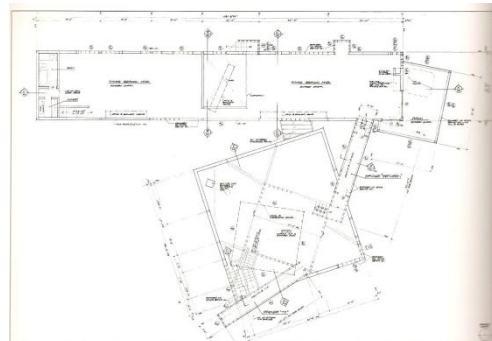
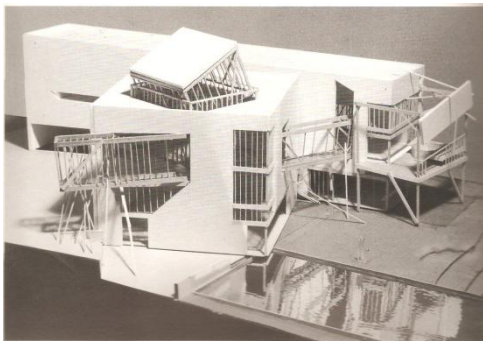


Fig. 16. - Maqueta, Frank Gehry, residência “*The Familian House*”, em Santa Mónica, Califórnia, (1978), (esquerda)

Fig. 17. - Planta II, Piso Frank Gehry, residência “*The Familian House*”, em Santa Mónica, Califórnia, (1978), (direita)

*(...)The Familian house (pls.13-21) is composed of a cube and a bar. Within the cube, a smaller cube twists and turns.(...)*

(Frank O. Gehry, “*Deconstructivist Architecture*”, 1988, p. 22)

Proporcionalmente, para além dos conceitos de Derrida sobre a metafísica da presença (*Locus*) e da desconstrução, as suas noções de “trilho e de supressão”, incorporadas na filosofia da escrita e arque escrita, encontraram nesta direcção as memórias desconstrutivistas. Daniel Libeskind imaginou muitos dos seus primeiros projectos como uma forma de escrita ou discurso sobre a escrita, sob o qual este trabalha muitas vezes com uma materialidade de

poesia concreta. Libeskind fez esculturas arquitectónicas com livros e muitas vezes através de modelos revestidos em textos, friccionando a sua arquitectura, obsessivamente referenciada à escrita. As noções de “trilho e supressão” foram tomadas por Libeskind em ensaios e no seu próprio projecto para o Museu Judaico de Berlim. O museu é concebido como um traço de supressão do Holocausto, destinado a fazer o seu tema legível e comovente.

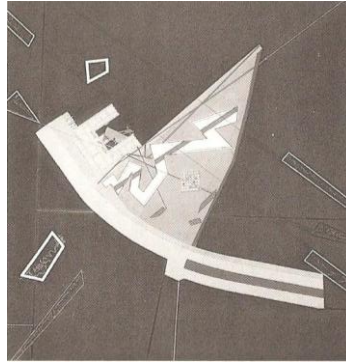


Fig. 18. - Signature Matrix

Monumentos como o memorial vietnamita de Maya Lin e o memorial de Peter Eisenman para os judeus assassinados da europa (2005), na segunda guerra mundial, igualmente reflectem temas de “trilho e supressão”. Desde a queda do Muro de Berlim, o Desconstrutivismo arquitectónico ampliou as suas configurações fragmentadas a uma transitoriedade estilística de natureza caótica, uma transitoriedade entre o racional e o irracional.

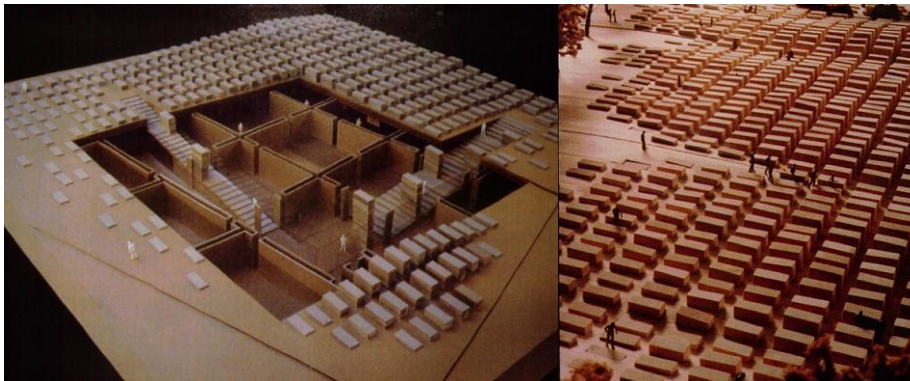


Fig. 19. - Maqueta do interior, Peter Eisenman's, projecto vencedor para o memorial dos judeus assassinados da europa (esquerda)

Fig. 20. - Maqueta do exterior, Peter Eisenman's, projecto vencedor para o memorial dos judeus assassinados da europa (direita)

A busca deliberada de ocorrências de ocorrências catastróficas como é o caso do deflagro de incêndios, do surgimento de terremotos, tufões e até “choques catastróficos”. A dialéctica desconstrutivista procurava surpreender com a inquietude das inclinações degradadas ou do amparar de elementos frágeis das construções colididas. O anunciado futuro convulso, conjecturado na tragédia da estabilidade inesperada dos volumes penetrados e pseudo-

obliterados, propuseram esteticamente uma obscura tentação de mimetizar, de uma forma estruturalmente exequível, as corpulências desgregadas das obras pós-estruturalistas.

“(…)Hence the calligraphic tremors of Peter Eisenman in Tokyo or Madrid, the cold fires of Coop Himmelblau and Enric Miralles in Dresden or Takaoka, the railway accidents of Daniel Libeskind and Zaha Hadid in Berlin(…) define(…) picturesque catastrophes,(…)”.

“AV Monografias”,11-12-2003, p. 104

Estas “catástrofes” arbitravam uma matéria de evento, de ocorrência momentânea, como a corrente artística do *Happening*, um *Happening* radical e dramático. A excitação expressionista frisada no estado deteriorado dos edifícios rememorava formas espontâneas improvisadas, expressividades abstractas e uma nudez espontânea do edifício, que solicitava chocar com o agente interveniente e com a história obsoleta afirmada. Negligenciando arquétipos, tipologias ou princípios racionais, o Desconstrutivismo preservou uma fieldade intemporal, fragmentada, e descentralizada com sobreposições de camadas aleatórias, defendendo uma matéria sepulcral e devastadora.



Fig. 21. - Analogia sismo em Taiwan, 1999 (esquerda) com Nunotani HQ Building Peter Eisenman1988 Tokyo (direita)

Fig. 22. - Analogia simo Taiwan, 1999 (esquerda) com Nunotani HQ Building Peter Eisenman1988 Tokyo (direita)

## I Capítulo II - Desconstrutivismo vs. Pós-modernismo vs. Modernismo

O Desconstrutivismo surgiu como uma presumida ruptura com o Pós-Modernismo. Contudo mais além das dissemelhanças aparentes, ambos os movimentos partilhavam uma panóplia de perspectivas análogas. No fundo o Desconstrutivismo não é mais que um maneirismo revertido, das noções pós-modernistas de um lugar, identidade e significado. Neste sentido, igualmente ao Pós-modernismo, o Desconstrutivismo descansa sobre o pedestal do significado simbólico, a matéria arquitectónica concebe-se como metafórica. Na sua essência, a diferença entre os movimentos, debruça-se sobre a noção que recentemente o Pós-modernismo legitimou-se como um movimento aceitável e universalmente aplicável, na medida em que o meio em que o Desconstrutivismo se adaptou, foi no âmbito efémero das exposições, das publicações de livros e revistas e nos escassos encargos por parte de clientes particulares, sobre todos os precedentes do mundo da cultura.

A afiguração do Desconstrutivismo não se evidencia somente na sua ostensiva essência, senão também no recente refinamento do movimento ao integrar uma geometria complexa, que segundo seguidores entusiastas como Peter Davidson e Donald L. Bates (*Architectural Design Profile 127*), deveria designar-se de “*After Geometry*”. É verdade que no Desconstrutivismo, tais aspectos como a dicotomia da importância social, do funcionalismo e demais considerações pragmáticas são consciente ou inconscientemente banidos como requisitos tediosos que se mesclam com a livre expressão arbitrária do indivíduo.

O Desconstrutivismo na arquitectura contemporânea surge em oposição à racionalidade ordenada do Modernismo. A sua relação com o Pós-modernismo também é decididamente contrária. Ainda que os arquitectos pós-modernistas e desconstrutivistas publicaram teorias, lado a lado, na revista “*Oppositions*” (publicada 1973-1984), onde o conteúdo da mesma traça o início de um intervalo decisivo entre os dois movimentos. O Desconstrutivismo assume assim, uma postura de confronto em grande parte da arquitectura, concretamente à história da própria arquitectura, pretendendo desunir e desmontar os cânones arquitectónicos. Enquanto o pós-modernismo, apontado para cingir muitas vezes maliciosamente ou ironicamente, as referências históricas que o Modernismo havia evitado, o Desconstrutivismo rejeita a aceitação pós-moderna de tais referências. Este também rejeita a ideia de um pensamento pro activo ou até decorativo. Estes princípios fizeram com que o Desconstrutivismo alinha-se um pouco com a sensibilidade do anti-historicismo.

Em suplemento à revista “*Oppositions*”, outro texto que separava o Desconstrutivismo da disputa do modernismo e do pós-modernismo foi, a publicação de Robert Venturi “*Complexity and Contradiction in Architecture*” (pós-modernista). Um ponto decisivo para ambos pós modernistas e desconstrutivistas, Venturi refuta a pureza, a claridade e simplicidade do modernismo. Transversalmente o uso do funcionalismo e racionalismo, modelos oriundos do modernismo, haviam sido difundidos como paradigmas de acordo com as leituras pós modernistas e estruturalistas, inteiradas de abordagens dissemelhantes. A leitura pós moderna

de Venturi através da reaplicação dos ornamentos e das alusões históricas foi decretória para fazer reemergir a riqueza da arquitectura que o modernismo havia abandonado. Determinados arquitectos pós-modernistas fizeram afigurar ornamentos mesmo aos edifícios económicos e minimalistas, um esforço ilustrado pelo conceito de Venturi sobre o racionalismo decorativo que havia sido rejeitado, todavia o funcionalismo do edifício era até então, um tanto intacto. Desfechando a asserção do trabalho de Venturi, onde sinais e adornos podem ser aplicados a uma arquitectura protocolar, sobrepondo portanto uma complexidade semiológica da filosofia.

Incessantemente a leitura desconstrutivista de “*Complexity (...)*” e “*Oppositions*” é bem díspar. A construção básica foi a matéria hermética na complexidade do Desconstrutivismo, sem o desmantelamento da ornamentação. Em vez de desvincular a ornamentação como no pós-modernismo, Venturi coloca os aspectos funcionais das edificações em causa. A geometria era para os desconstrutivistas como que o ornamento pós-modernista, o objecto de complicação, manifestando-se esta obstrução da geometria por sua vez, justaposta ao funcionalismo, à estruturação de aspectos espaciais dos edifícios desconstrutivistas. Um modelo da complexidade desconstrutivista é claro no Museu *Vitra Desig*, em *Weil-am-Rhein*, Alemanha, 1989, de Frank Gehry, que toma como ponto de partida, um cubo branco sem atavios típicos das galerias de arte modernistas e desconstrói-o, antepondo geometrias cubistas e o expressionismo abstracto.



Fig. 23. - Fachada Sudeste Frank Gehry - *Vitra Design Museum and Furniture Factory*, *Weil am Rhein*, Alemanha (1989) (esquerda)

Fig. 24. - Pormenor do interior *Vitra Design Museum* da exposição com trabalhos de Fernando & Humberto Campana (direita)

Este faz subverter os aspectos funcionais da simplicidade modernista tendo simultaneamente incutido um fragmento constituinte ao Estilo Internacional, do qual o seu invólucro em estuque branco é remanescente. Análogo exemplo do Desconstrutivismo é confinante na obra de Eisenman e de Richard Trott, *Wexner Center of Arts*, *Ohio State University*, Columbus, Ohio

1989, onde ainda colaborou Maya Lin. O centro *Wexner* interpela a forma arquetípica o que, em seguida, culmina com a complexidade numa série de cortes e fragmentações. Uma grade tridimensional, que invoca parcialmente a arbitragem do edifício. A grade, como uma referência modernista, colide com a antiguidade medieval dos sustentáculos da grade, que intencionalmente não se circunscrevem no chão, pairando sobre as escadarias, germinando um sentimento de desconforto neurótico contra a finalidade estrutural dos pilares. O centro *Wexner* desconstrói o arquétipo da típica fortaleza e torna os espaços e estruturas conflito da disparidade.

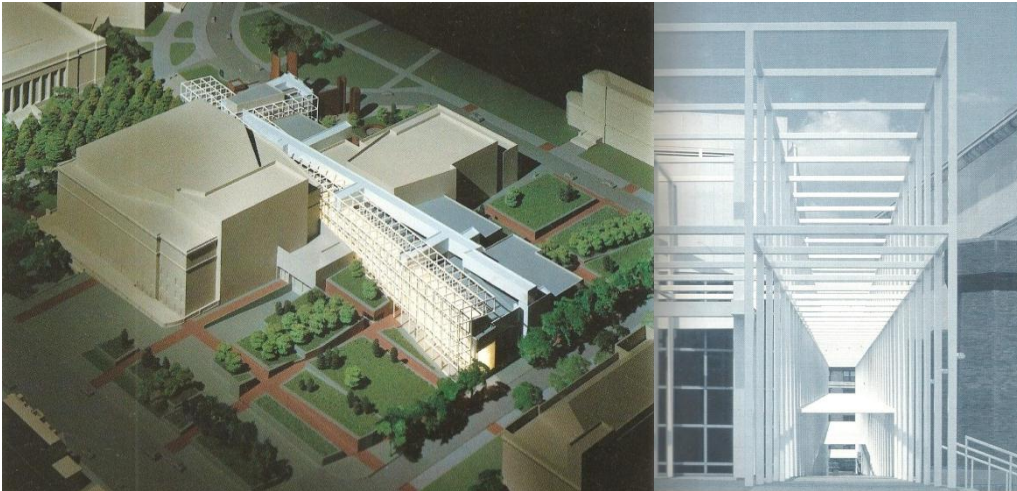


Fig. 25. - Maqueta *Wexner Center for the visual Arts*, Peter Einseman Foto de *Wolfgang Hoyt*, ( esquerda)

Fig. 26. - *Wexner Center, Center for the visual Arts, Ohio State University Columbus, 1982 - 89* (direita)

Continuamente o Desconstrutivismo apresentava claras deficiências em relação aos movimentos confinantes. Ainda não era detentor de uma prática de cariz populista, ainda incapaz de apelar à sensibilidade do cidadão comum ou de se elevar a um plano da comunicação mundial, como o Modernismo. As vicissitudes das suas afigurações, ainda pouco compreendidas, recaem num agrupamento destinado aos “entendidos” do Desconstrutivismo. Este elitismo percebe-se de forma pouco clara, numa posição artificial, cuja presença assídua do movimento é mais verificada nos meios de comunicação, nas exposições e congressos. Considerando-se mais relevantes até que as próprias contribuições arquitectónicas pontuais e as deliberações inconstáveis de questões práticas com que se deparam as necessidades, face à auto-expressão dos projectos. As afigurações projectavam assim um reflexo, uma obsessão, uma afixação de opiniões pessoais dos autores que tiveram como desfecho, um proveito da matéria formal e em alguns casos a decadência da adaptação pessoal do homem, na forma como este se insere, interpela e interpreta o espaço.

*“Any relationship between a building and its users is one of violence, for any use means the intrusion of a human body into a given space, the intrusion of one order into another.”*

(Bernard Tschumi, *“Architecture and disjunction”*, 2001, p.122)

### **| Exibição “Arquitectura Desconstrutivista” no MoMA**

Instaurado num clima de austeridade socioeconómica dos anos 1980, de mudança ecológica, de um progresso tecnológico, tecnográfico, tectónico e tecnocrático, a arquitectura depara-se confrontada com uma passagem radical do Modernismo para o Pós-modernismo.

Na imagem de Mark Wigley, curador da exibição desconstrutivista no MoMA, este argumentou que os projectos em exibição marcavam uma sensibilidade diferente, austera, em que a habilidade para avultar o nosso intelecto perante a forma, momentaneamente imputa aos projectos uma condição desconstrutivista. Consequentemente, o estado da tradução do Desconstrutivismo na arquitectura necessitava de ser divulgada. Wigley salienta que é imprescindível uma leitura mais agressiva sobre a forma, uma transformação arquitectónica da desconstrução que desenha uma lacuna que exige tal abuso, como um tipo de violência arquitectónica. Há uma necessidade de uma leitura mais forte que localiza o que o Desconstrutivismo deseja.



Fig. 27. - Peter Eisenman, Philip Johnson and Frank Gehry, 1991. In Schulze, 1996, “Decon,”p. 340.

Uma interacção crescente entre a arte e arquitectura, deixou inquestionavelmente o seu impacto. Na década em meados dos anos 1980 surgiu uma criatividade arquitectónica sem paralelo até então, o Pós-estruturalismo. Com uma volubilidade de possibilidades que abriu um horizonte ilimitável a inovações tecnológicas, como o *design* assistido por computador, ao mesmo tempo compatível com a via artística criadora.

Não é uma coincidência, que a elite formada para a exposição no Museu de Arte Moderna, *“Deconstructivist Architecture”*, ainda é lembrada hoje como uma das exposições

figurativamente mais influentes na arquitectura internacional. Apesar de que a impetuosidade geradora em redor deste movimento, havia dissipado prematuramente, e o verdadeiro elo de ligação destas figuras foram no seu auge, meramente ténues.



Fig.28 - “Deconstructivist Architecture,” 1988. In Blake, 1996, “Introduction: The Museum of Modern Art,” p. 63.

Os pioneiros eram vistos como dos mais *avant garde* para a época, e o sucesso a nível mundial amparou o vasto contributo gerado, através da imaginação pessoal de cada agente, mais do que o contributo ministrado como grupo colectivo.

A exposição continha uma arquitectura de ponta, elucidada pela obra recente de sete arquitectos, sendo esta a temática de abertura no MoMA, em 23 de Junho, de 1988. “*Deconstructivist Architecture*” providenciava dez obras internacionais avultadas na década passada, assim como uma diversidade de pinturas e esculturas da colecção do MoMA de Construtivismo Russo.

Esta exposição incorporava desenhos, modelos e obras proeminentes realizadas por, Frank Ghery, como também Peter Einsenman, Daniel libeskind, Rem Koolhas, Zaha Hadid, o *atelier* Coop Himmelbau, e Bernard Tschumi. Sendo este o ponto incisivo do lançamento a nível internacional, da crónica desconstrutivista. Apesar do trabalho individual, os arquitectos, partilhavam semelhanças formalmente estonteantes. Manipulando volumes torcidos, planos deformados, e linhas cruzadas, estes intencionalmente violaram as linhas rectas e ângulos justos dos modernistas. Ao desafiarem ideais de ordem tradicionalistas e a racionalistas, os projectos minavam suposições básicas relativamente ao edifício.

*(...)Deconstructivist architecture represents no movement, it is not a creed. It has no “three rules” of compliance. It is not even “seven architects”. (...)*

(Mark Wigley, “Deconstructivist Architecture”, 1988, p.7)



Fig. 29 - Philip Johnson's 90th Birthday, 1996. In Blake, 1996, "Introduction: The Museum of Modern Art," p. 68.

As correntes essenciais na arquitectura desconstrutivista têm inspirações nos movimentos do Construtivismo Russo e futurismo do início do séc. XX, tanto no seu grafismo como na sua arquitectura visionária, do qual pouco foi realmente construído. A selecção na posse do MoMA da arte *avant garde* russa de 1913 a 1933 dá o tom em sessão de lançamento dos projectos de arquitectura em exibição. Incluídas pois estão, pinturas, esculturas, registos fotográficos e livros por Kassimir, Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Liubov Popova, Alexander Rodchenko e Malevich. A corrente desconstrutivista estaria receosa com a simplicidade radical do conteúdo artístico, expresso na plasticidade, na escultura e arquitectura das vertentes inspiradoras. Contudo a tendência construtivista em direcção ao purismo, está ausente no Desconstrutivismo, sendo que a forma é frequentemente deformada, quando a construção é desconstruída. O termo desconstrutivista aplica-se assim, a um fenómeno que deriva a sua forma do Construtivismo e ao mesmo tempo renega-o. O Pós-estruturalismo explora a relação entre a instabilidade *avant-garde* russa e a estabilidade do Alto Modernismo. Conquanto precário as condições fáticas do estilo experimental russo não eram proclamadas como uma contingência concreta, pois as obras exibidas eram com o intuito de serem construídas.



Fig. 30 - "Deconstructivist Architecture," 1988. In Blake, p. 63.

Sendo assim, é presunçoso tentar relatar a visão da teoria desconstrutivista como se aplica à arquitectura, e mais especificamente na obra de Daniel Libeskind, como um todo. Libeskind é um assumido praticante de arquitectura desconstrutivista. Nascido na Polónia, *Łódź*, em 1946, estudante de música em Israel, recebeu o seu *B Arch* no *Cooper Union* em Nova Iorque onde se titulou arquitecto em 1970 e é pós graduado em História e Teoria da Arquitectura na Universidade Essex em Inglaterra. Libeskind é uma figura internacional na arquitectura e no desenho urbano, conhecido por introduzir uma componente multidisciplinar, um juízo crítico na própria arquitectura. A sua prática estendeu-se desde a construção de instituições de carácter cultural, como museus, salas de concerto, até projectos urbanos, projectos de estado, instalações de arte, e exposições.

Libeskind é aclamado como um arquitecto desconstrutivista contemporâneo. De forma a reconhecer a sua obra prática é necessário evidenciar uma das obras particulares, o texto "*Between the Lines*" acompanhado pelo projecto do Museu Judaico, Berlim, (1988-1999), uma ampliação do Museu de História da cidade de Berlim, apresenta já características de um padrão claro da arquitectura desconstrutivista, onde encarna uma intenção construtiva partilhada pelo resto do grupo MoMA: a sobreposição de barras rectangulares sobrepostas na diagonal, uma rectilínea e outra torcida que se interceptam, simbolizando de um modo singular a redacção histórica do povo Judeu.

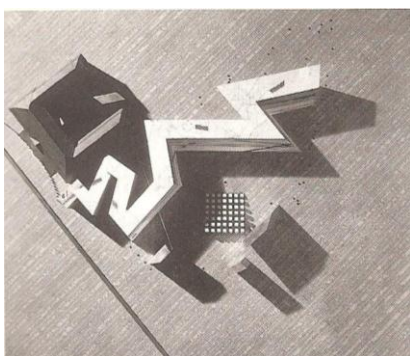


Fig. 31 – View from above – site (esquerda)

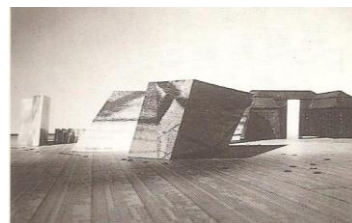


Fig. 32 – View from east ( direita)

Este complexo é composto por uma barra colossal angulada no sentido ascendente, do qual obtém uma visão privilegiada sobre o Muro de Berlim (1989) desmoronado, subvertendo a racionalidade do próprio muro, como que impondo a sua megalomania aparente, decretando a perseverança e o futuro promissor do povo judeu. A própria barra é externamente lisa, com uma superfície pura, que na verdade é composta por um caos interior desbravado, um amontoado de planos cruzados, o apogeu das formas desdobradas e dos relevos contrastantes que se intercalam com a desordem da cidade de Berlim. A barra torcida que se entrelaça com a recta retracta, por outro lado contrasta uma narrativa semântica às adversidades submetidas

ao povo judeu, emblemando um recta oscilada, continua, meandrosa, atemporal, uma clara relação com a mágoa experienciada no holocausto. Libeskind concebe o edifício em resposta a uma multitude de forças exteriores aos conceitos de uma arquitectura pura, estruturalmente e funcionalmente. Onde após concluída a obra, Libeskind faz uma reflexão a seu respeito:

*“(...) because it is a project about two lines of thinking and organization and about relationship. One is a straight line, but broken into many fragments, the other is a tortuous line but continuing indefinitely (...)”*

(Daniel Libeskind, “*Between the Lines*”, 1996, p. 6)



Fig. 33 - Major staircase (esquerda)

Fig. 34 - Fallen Leaves installation inside the void (direita)

Libeskind apropria-se da crónica legada em torno de Berlim para a composição gráfica e conceitual do Museu Judaico e cria um entendimento de uma existência na experiência das suas obras. Ele só é capaz de tal feito, através do abstraccionismo, do hipermisticismo dos princípios básicos do *habitat* que o homem cria para si próprio. O Desconstrutivismo de Libeskind insiste nas suas próprias leis, sem um compromisso único que é reflectido na sua configuração, como um todo e em cada detalhe, cada material empregue e tipologia estrutural referente. O museu é alvo de uma elaborada narrativa que rodeia obras judaicas ilustres, uma narrativa atemporal, como a do filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamim. A intercalou vectores exteriormente antagónicos do idealismo alemão, do materialismo da dialéctica e da misticidade judaica, doando um vasto contributo para a teoria estética, assim como outros vestígios incumbidos pelos habitantes desaparecidos e assassinados a par dos indícios

herdados do holocausto. Esta relação providenciada pelo retracto das personagens e os eventos passados produz um panorama inquietante e intemporal, entre um estado mental e um estado emocional do agente interveniente.

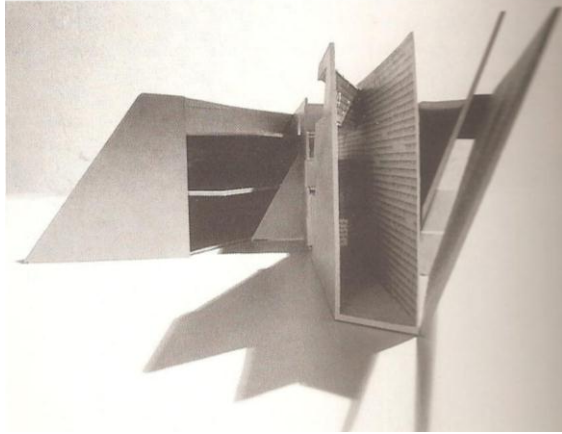


Fig. 35 – *Inner structure*

As reacções relatadas pelos visitantes remontam para a sua própria ligação pessoal com a história. Sendo assim, o Museu não reflecte nem um princípio, nem um meio, nem um fim. É sim, um contínuo retorno temporal da história, sem uma vigência pré-datada. Uma oscilação de componentes estruturais, que não é mais que uma ausência que atravessa o próprio museu. Esta ausência é algo que o agente interveniente explora no interior da desfragmentação afirmada em si mesmos.

Libeskind explora os mesmos princípios do Desconstrutivismo, perante o seu próprio projecto. O autor cria uma nova espécie de organização, onde o *ex libris* principal é o descentralismo. Este facto remete directamente para a terminologia de Derrida, de um universo descentralizado. Através deste sistema de organização, Libeskind refuta assim a essência do pensamento da metafísica tradicional ocidental, a episteme que assim redefine a arquitectura.

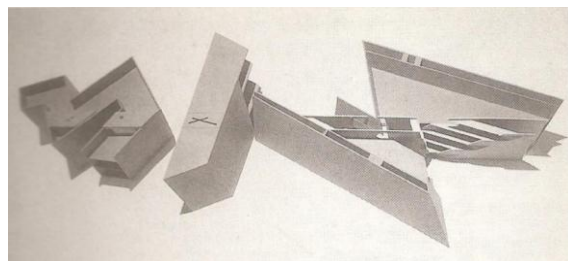


Fig. 36 – *Inner Structure*

A marca da arquitectura desconstrutivista é aparentemente a instabilidade. Apesar de estruturalmente plausível, o projecto do Museu Judaico simula um estado de autodestruição ou colapso iminente. A arquitectura desconstrutivista porém, não é de todo uma arquitectura de decadência ou demolição. Pelo contrário, este revela grandeza, desafiando todos os padrões da harmonia, unidade, e estabilidade, propondo ao invés, que o existencialismo dos fragmentos faz intrinsecamente parte da estrutura. Para além da pluralidade e perplexidade da sua aparência radical, o projecto do Museu Judaico, em exibição no MoMa, é essencialmente uma matéria tradicionalista da forma, subversivamente disposta para iludir o observador.

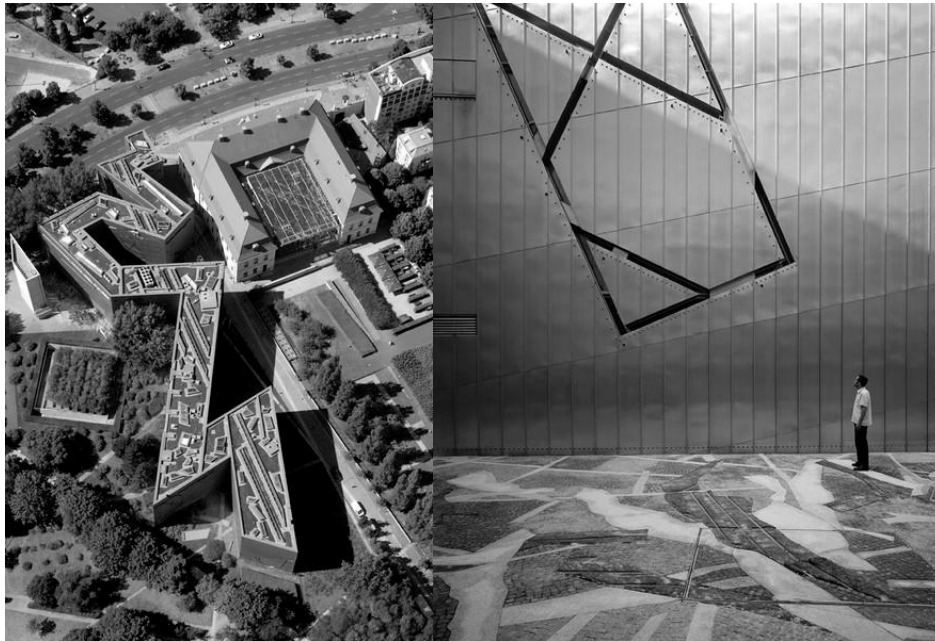


Fig. 37 - Aerial View of the Kollegienhaus (right) and Libeskind's Jewish Extension (left)

Fig. 38 - Detail of zinc-clad façade

### I Maquinismos de Arquitectura (dissertação Arq.<sup>a</sup> Maria Fernandes)

A fusão da linguística às máquinas de arquitectura recai sobre o projecto que Libeskind executou direccionado para a Cidade de Palmanova (Itália), do qual o autor patenteou na Bienal de Veneza em 1985, notabilizando-se ao vencer o evento. O projecto distinguiu-se numa primeira instância pela reprodução de três máquinas diferenciadas, repartidos subsequentemente em: máquina da leitura, máquina da lembrança e, por último, máquina da escrita arquitectónica, que por si só formam um só circuito cíclico interdependente. As três máquinas propõem uma consciência fundamental da metamorfose histórica, recapitulando o descentralismo histórico de Derrida e os arquétipos estereotipados dos edifícios tão contrariados pelo Desconstrutivismo. Sendo assim, Libeskind reintroduz a noção de que a verdadeira mudança tipológica não se deve realizar somente na matéria, todavia é na dissimulação da percepção do agente, que se vai instigar num estímulo, uma experiência

suscitada pela matéria fragmentada. Sendo este um ensaio social, uma experiência comunicativa, num plano elevado à comunicação universal. Dado este facto, Libeskind testa a conduta em relação à plasticidade formal, de modo a julgar o que irá ser ambicionado para a arquitectura num futuro mais próximo.

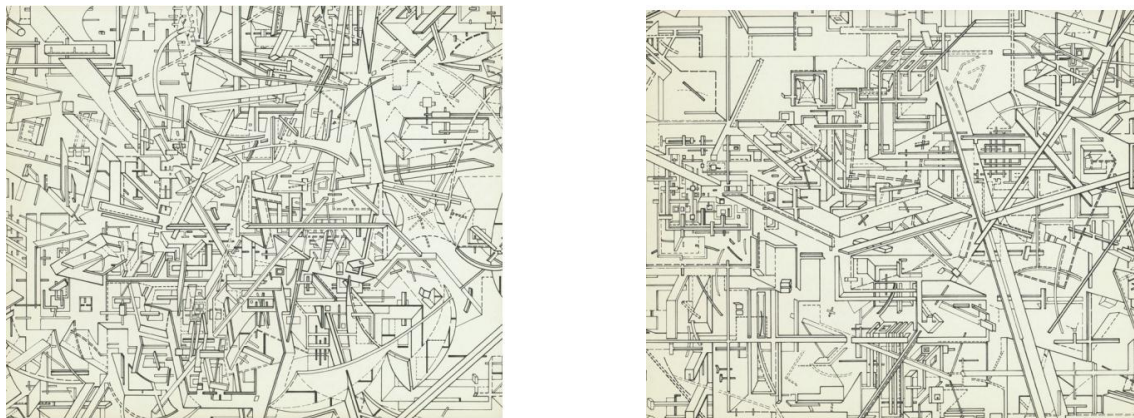


Fig. 39 - Libeskind's *MICROMEGAS* drawings, made in 1979

Este processo levou a que os mecanismos do projecto fossem encarados como uma ferramenta de engrenagem direccionada ao agente social, como automatismos de leituras para paradigma de estudo, dado uma determinada matéria desconstrutivista, da mesma forma para entender os três princípios lógicos do Desconstrutivismo, que consiste nomeadamente no tempo assimétrico, a ilusão de contiguidade da forma fragmentada e a quebra com a natureza linear. A leitura da causalidade, do factor “causa”, face à arquitectura desconstrutivista, é necessária para perceber o que levou a quebrar com os estereótipos de uma representação universal que revela uma linguagem mais familiar e perceptível.

Os estereótipos caracterizam toda a representação, condicionando assim facilmente ao mais alto nível mundial, a noção de uma causalidade formal perante a descoberta de uma nova condição “religiosa” a seguir, que é dificilmente aceite e imperceptível num entendimento familiar, o que leva a uma determinada matéria desconstrutivista ser por vezes caracterizada de “alienado”, “descontextualizado” ou “pouco ortodoxo”. Com uma desarticulação dos estereótipos de um universo de múltiplos trâmites ironicamente impostas sobre um acto que é de livre arbítrio, é possível num universo de múltiplas abordagens sobre um mesmo objecto, como um universo de múltiplas mãos e olhos, passar a introduzir novas condições essenciais da nossa maneira de perceber as coisas. Se para um ensaio social com o bom uso de ferramentas dedicadas a uma sociedade mecânica e literária, patente num tempo assimétrico, numa ilusão da contiguidade e na quebra da natureza linear então é de bom senso, assumir-se a leitura diacrónica deste três princípios fundamentais como uma articulação lógica, sendo que o tempo passa a ser simultaneamente simétrico e assimétrico e a nossa percepção é

reintroduzida para uma leitura periódica e temporal da representação não linear de um acto desconstrutivista.



Fig. 40 - Daniel Libeskind, máquina de memória, (esquerda)

Fig. 41 - Daniel Libeskind, detalhe da máquina de memória, (direita)

Um controle padrão da nossa percepção leva-nos portanto a assumir a arquitectura desconstrutivista rapidamente como uma lógica catastrófica, de carácter instável, onde aparenta subsistir uma ordem hierárquica fora dos cânones tipificados, dado que a ética mostra-se neste plano como uma assustadora clareza através da estética, neste caso concreto do Desconstrutivismo com a desagregação de uma configuração de *ethos* estáveis, dentro de fronteiras razoavelmente estanques e bem definidas como é exemplo o caso do “conforto” humano ou uma melodia harmoniosa que estimula uma sensação de bem-estar. Nestes dois casos anteriores, aceites pelos nossos estímulos, enquanto nossos sentidos mortais do qual usamos diariamente como ferramentas mecânicas, como aptidões funcionais. A quebra da nossa visão, através de um acto de desfragmentação da forma é aceite como fundamento único de uma lógica dominante, algo que Emanuel Kant delineava transversalmente, pela estética transcendental como raiz da sensibilidade, satisfazendo o estímulo de conforto humano, o que torna o juízo racional a única fonte perceptiva para entender a boa arquitectura desconstrutivista, através da razão temporal e da sobreposição de eventos inerentes à matéria.

As máquinas de arquitectura de Libeskind desencadearam uma série de novas percepções de natureza integradora e representativa. A fusão de várias invenções como neste caso em que as máquinas formam uma só, permitem a viabilização da leitura arquitectónica, dado que a sensação produzida enquanto gerada pela arquitectura desconstrutivista fica hipotecada, o que exige uma apreensão lógica das máquinas que ensina a focalizar a imagem desfragmentada, libertada de uma neblina de estímulos e sentidos primitivos.

Contrariamente à leitura das máquinas de Libeskind, num campo filosófico, não é possível desmistificar a aceitação de uma determinada forma desconstrutivista com mecanismos

metafísicos, relembrando a estética desconstrutivista como alvo de ensaio social, quando o germânico Hegel fala de estética, da qual se preocupa fundamentalmente com o estudo do belo artístico, pois é neste que reside o espírito que permite a criação livre da obra de arte, o belo natural enquanto produto do homem que é de contemplação absoluta não merece discussão. Assim, articulando Hegel e arte, tomamos como pressuposto que fala da arte enquanto produto do espírito, com conteúdo e forma, com liberdade, fantasia e imaginação criadora. A verdadeira obra de arte nasce da própria vontade do seu criador perante um lugar, não se subjugando a qualquer necessidade exterior, neste caso em concreto de estereótipos tendenciosos, preocupando-se somente em produzir algo que possa aparecer no espaço material da natureza como representação pura do seu espírito e dos seus desejos.



Fig. 42 – A máquina de Escrita (esquerda)

Fig. 43 – Detalhe da máquina de escrita vista de cima (direita)

Todos estes conceitos devem ser renunciados à partida como elucidativos para uma determinada obra desconstrutivista, por outro lado, quando olhamos para a natureza, nela encontrarmos algo que aspiramos reproduzir, sendo que o limite desse estado está intrinsecamente no acto de imitação. Se este limite se encontra no acto de imitação, então algo que é alienado e descontextualizado como é apelidado a arquitectura desconstrutivista pela corrente modernista, não carrega limites ou impõe limites, a não ser o próprio acto criativo de uma nova abordagem sobre a arquitectura.

### I Capítulo III - O percurso desconstrutivista do “evento”

O Desconstrutivismo difunde uma conjugação íntima do evento destacado ao *Locus*, com o próprio *Locus* correspondente. A controvérsia programática é para os desconstrutivistas uma alusão coetânea, onde os arquétipos passados são mitigados pelas suas funções primárias: um edifício devoluto, de carácter religioso metamorfoseia-se numa discoteca nocturna ou porventura uma estação ferroviária configura-se num centro cultural moderno. Há uma intercadência da forma e função que advém na perda canónica da relação causa e efeito doutrinada pelo modernismo.

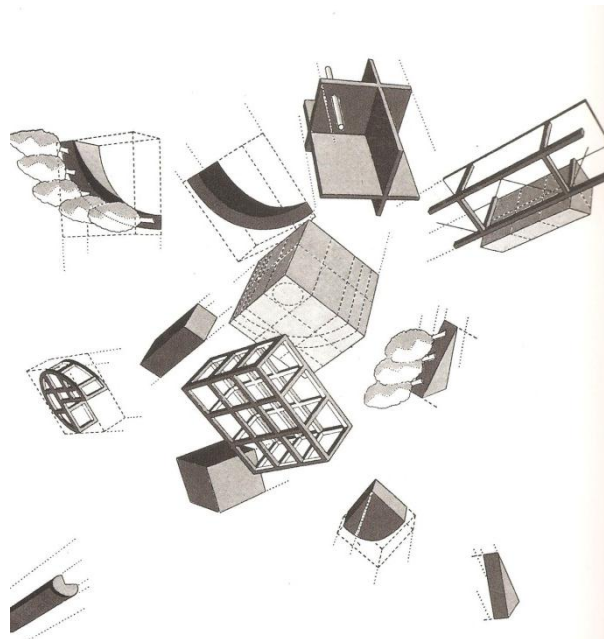


Fig. 44 - Logo cartaz publicitário, international symposium on Deconstruction

O Desconstrutivismo impugna a ideia, que a função não segue a forma, como a forma não segue a função. Porém a forma e a função interagem a certo ponto, de forma inconsciente para gerar o efeito de choque impulsionado pela segmentação da matéria. A de-construção compara cânones conceptualmente naturais, este efeito choque transitório extasiante, manifesta-se de duas formas claras, pela sucessão ou justaposição intemporal das fachadas da matéria exteriorizada, controlada e regulada, ou pelo interiorismo, o miolo programático da justaposição de eventos desempenhadas nos espaços emergentes.

*(...)In the same way as the book tries to avoid the pre-eminence of the form or visual, the work shown deals with ideas and strategies, rather than chiefly with the production of forms..(...)*

(Bernard Tschumi, “*Event Cities 2*”, 1994, p.11)

A obra de Tschumi reitera a tese aclamada que não há arquitectura sem evento, sem movimento, sem actividade, sem função. O Desconstrutivismo foi desenvolvido para ser visto como a congregação de espaços, eventos e movimentos, sem regime hierárquico aparente ou precedentes análogos aos conceitos fundados.

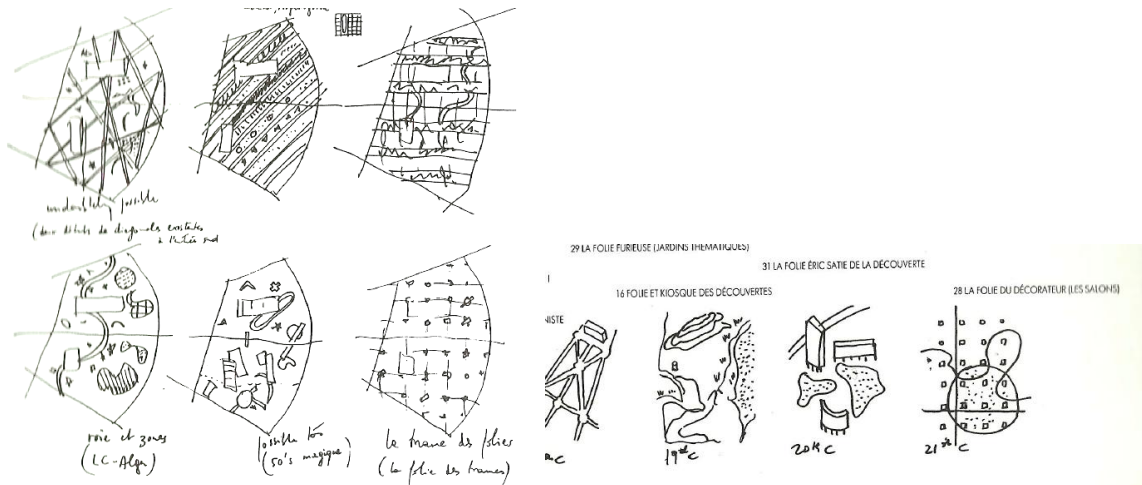


Fig. 45 – Esquissos para o Parc la Villette

Derrida expandiu a sua definição de evento, aclamando-a “*the emerge of a disparate multiplicity*” num texto de *Chora L Works* relacionado com o *Parc La Villette*. Nas suas discussões com Tschumi em *Chora L Works*, Tschumi insiste, que os pontos aclamados de “*Follies*”<sup>2</sup> eram pontos de actividades, de programas e eventos. Derrida elaborou este conceito, propondo a possibilidade de uma “*arquitectura de evento*”.



Fig. 46 – Follie L4 Program: bandstand, support for loudspeakers, raised stage, storage, public listening area (esquerda)

Fig. 47 - Registo fotográfico de um desfile adjacente a uma das “follies” do Parc la Villette (direita)

Derrida também sugere previamente que a palavra “evento” partilhava raízes com o termo “invenção”. Porém Tschumi retalia esta conformidade e associa este evento ao choque desconstrutivista. Um choque que tenta por forma a ser eficiente na cultura mediática da época integrando a ideia de função e matéria aparente. A heterogeneidade da definição de Desconstrutivismo, através do espaço, acção e movimento, materializa a imposição efémera do evento, o espaço do efeito choque exteriorizado. O evento é o espaço onde o repensar e o reformular de distintos elementos arquitectónicos combinam com a diferenciação visível.

*“(...) JD- the temporal dimensions, which could perhaps be picked out, are intrinsic to La Villette, or the abattoir of La villette, and beyond Tschumi an intrusion that gives you an idea of something that was not there before. It could provide the visitor with a kind of promise – an ultra-memory and ultra-future (...)”*

(Jacques Derrida, “Chora-Lworks”, 1985, p. 79)

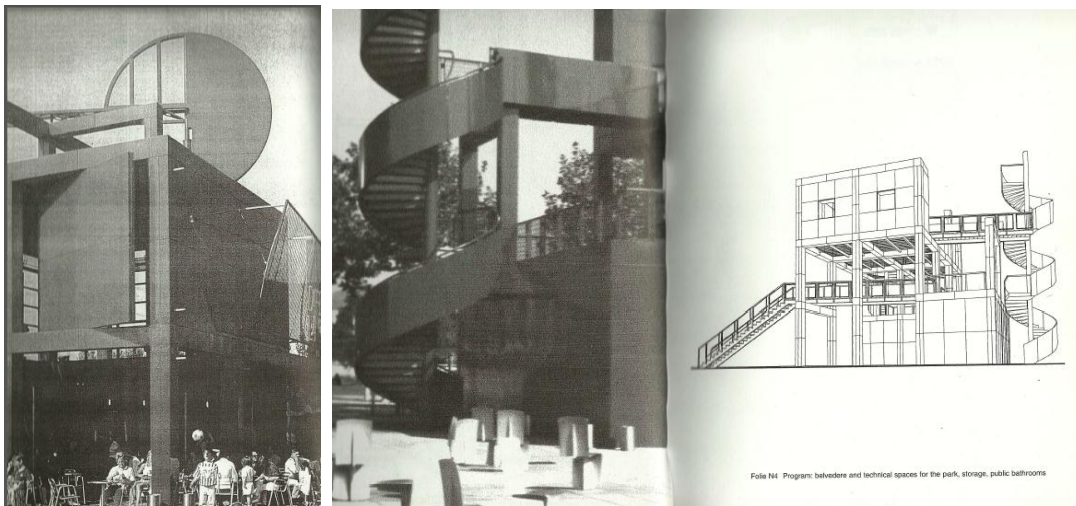


Fig. 48 – Follie P7 Program : outdoor café (esquerda)

Fig. 49 – Follie N4 Program: belvedere and technical spaces for the park, storage, public bathrooms ( centro e direita)

*La Villette* preconiza a identidade do termo evento contrastado com um entusiasmo chocante, contudo aparentemente caótica, na realidade o parque marca o aparecimento de uma nova estrutura urbana, um novo tipo de urbanidade. A confrontação da combinação dos elementos em torno deste pode então providenciar o evento, a sensação expectante do choque que provoca um ponto de viragem nas mentalidades socio culturais.

De forma a poder atingir esta construção de condições é necessário haver uma interligação conjugal entre espaço e evento, o que nas grandes cidades actualmente requer uma grande ousadia pois a flexibilidade do planeamento urbano muitas vezes não permite uma relação coesa entre estratégia urbana e o evento. Os grandes planos urbanos encerram assim à

partida uma possibilidade de ligação, pois as condicionantes vigentes não permitem uma nova heterotopia.



Fig. 50 – Planta implantação do *Parc la Villette* inserida na malha urbana da cidade Paris

### I A Vanguarda de Tschumi

Bernard Tschumi, nascido em Lausanne, Suíça, em 1944, esteve presente na exposição MoMA com um projecto que, em muitos sentidos subsiste emblematicamente na arquitectura desconstrutivista. A sua obra do *Parc La Villette*, no norte de Paris com as suas brilhantes “*Follies*” vermelhas, embora parcialmente concluída, não é nada mais que um exercício teórico, cobiçando atingir um público a uma grande escala. Existe uma evidente analogia cinemática com o maquinismo do movimento e a montagem no cinema. O *Parc La Villette* é na sua totalidade uma revelação da ascendência da indústria cinematográfica sobre o espaço arquitectónico, invocando a sensibilidade do indivíduo do séc. XX.

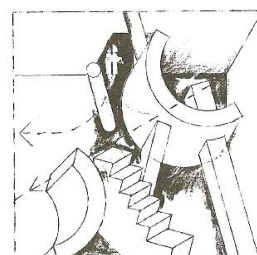
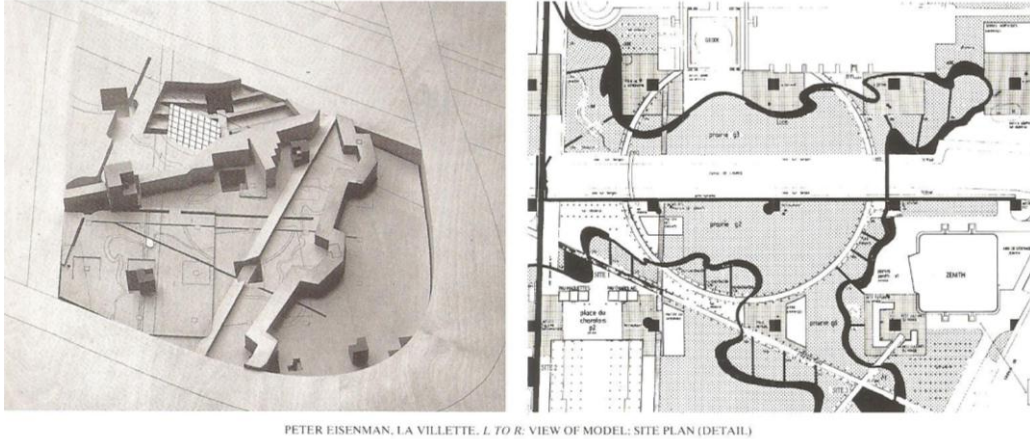


Fig. 51 – *Vectors Generate Space* baseado no filme cinematográfico “Frankenstein”

O tema interdisciplinar alinhavado por Tschumi procurou, em especial atenção, no *Parc de la Villette*, uma série de metáforas filosóficas e cinematográficas que se intercalassem numa sintaxe caótica aparente. A desconstrução para Tschumi não é denominado de movimento ou de estilo, mas este arroga-o como uma pós-reformulação de uma exegética dos limites

arquitectónicos. O *Parc de la Villette* remete para um ensaio de carácter público, que apontava desmistificar a possibilidade na construção de uma arquitectura complexa baseada puramente em particularidades tecnológicas, através da superimposição da matéria, em detrimento funcional das normas hierárquicas.



PETER EISENMAN, LA VILLETTE. L TO R: VIEW OF MODEL: SITE PLAN (DETAIL)

Fig. 52 - Peter Eisenman, La Villette, Maqueta vista de cima (esquerda)

Fig. 53 - Peter Eisenman, La Villette, Site Plan (Detail) (direita)

*La Villette* remonta para o ensaio disposto no acto da distorção fragmentada das ideias. Este ganha a sua força, por girar em torno de cada distorção do seu próprio ideal, que é então ela própria distorcida. Com cada nova geração de distorção, o traço anterior de vestígios idealísticos, ocasiona uma arqueologia enredada, uma história de sucessivas idealizações e distorções. Desta forma, o parque destabiliza a forma arquitectónica pura. Inegavelmente escultóricas, situadas no limite de qualquer utilidade real, os desvarios de *La Villette* são certamente um passo não só para a “desestabilização”, como também para uma certa libertação do constrangimento formal da arquitectura, que torna a matéria construída mais pitoresca, subjectivista, universal e de livre arbítrio.

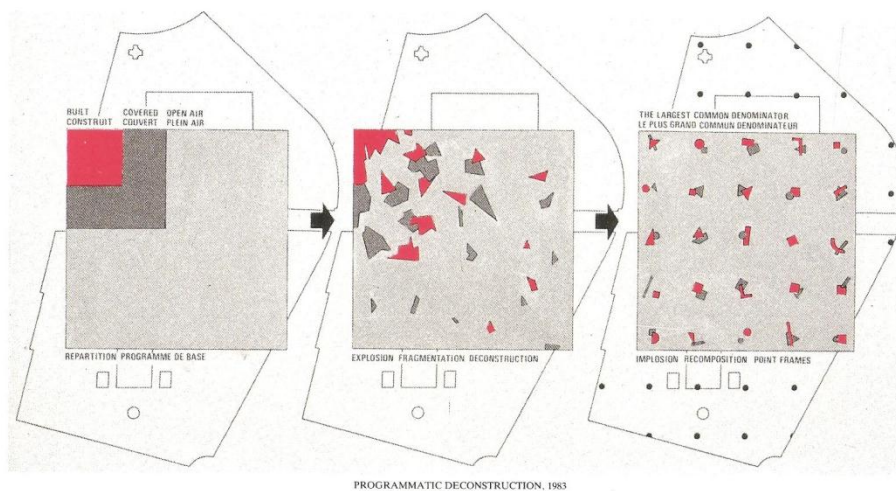


Fig. 54 – Programmatic Deconstruction, 1983

O concurso nacional para o *Parc La Villette* foi realizado pelo governo Francês, em 1982. Os seus objectivos eram, por um lado, assinalar uma visão distinta para a era vigente e, por outro, actuar sobre o futuro económico e a evolução cultural de uma das áreas chave em Paris. Assim como outros grandes projectos como a Ópera em Bastille, a Pirâmide do Louvre, ou o Arco em Tête-Defense, o *Parc La Villette* foi o centro de numerosas polémicas, primeiramente durante a competição, quando os mestres-de-obras do terreno violentamente contestaram a proposta dos arquitectos, e seguidamente durante a mudança governamental, que anunciava inúmeras crises orçamentais, pondo em causa a execução da obra. O projecto foi motivado pelo facto de o *Locus*, não ser um terreno virgem, pois estaria localizado num quadrante semi-industrial, que incluía duas enormes estruturas existentes, o museu de Ciência e Tecnologia e a *Grande Halle*. O intuito seria desconstruir o programa em áreas intensas de actividades dispostas de acordo com as características existentes do local.

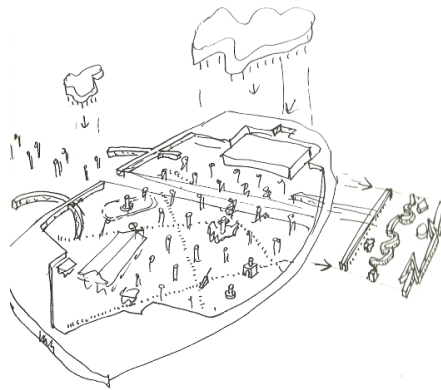


Fig. 55 – Esquissos esquemáticos, Parc la Villette

O concurso para o *Parc La Villette*, fora outrora um local destinado a um aglomerado de unidades fabris de matadouros parisienses a grande escala e a um mercado nacional de talhos, como parte do desenvolvimento urbano, construídas em 1867, à ordem de Napoleão III. O local em evidência havia sido assolado e realocado em 1974.

*(...)Our project was motivated by the fact that the site is not "virgin land", but is located in a populated semi-industrial quarter (...)*

(Bernard Tschumi, "Event-Cities 2", 1988, p.53)

Tschumi notabilizou-se como o pioneiro da sua era, ao introduzir um novo programa, uma nova visão para espelhar o conceito desconstrutivista através do parque urbano, propondo uma justaposição e combinação de variedades de actividades que iriam reanimar novas atitudes e perspectivas sociais, através das renovadas tipologias e morfologias da constituição da cidade. O *Parc La Villette*, em contraste, representava um centro cultural aberto, uma tentativa de deslocar e desregulamentar o sentido lato da palavra, rejeitando o reportório simbólico da arquitectura como um refúgio fora de pensamento humanista. O termo “parque” termo perdeu o seu significado universal, já não se refere a um absolutismo fixo, nem a um ideal, estimulando um programa sociopolítico integral correlacionado com as necessidades da cidade, assim como as suas limitações. O programa visava espaços direccionados para *workshops*, ginásios agregados com balneários, recreios, exposições, concertos, experiências científicas, jogos e competições em adição a um Museu de Ciência e Tecnologia e uma Casa da Música. O parque poderia ter sido concebido como um dos maiores edifícios até então construídos. Apesar de serem descontínuos, manifesta uma estrutura uniforme, unificando certas áreas estratégicas da cidade e edifícios dos subúrbios circundantes. Arquitectando futuramente um modelo embrionário para os programas sucessores do séc. XXI.

Este método só foi possível através de uma atitude e leitura conceptual meditada sobre o local onde Tschumi partiu de três sistemas divergentes de forma a concretizar um método exequível. O começo da superimposição dos três sistemas autónomos nomeadamente dos pontos, linhas e superfícies, foi preconizado por recusar a síntese totalizante das limitações objectivas evidentes na maioria dos projectos de grande escala. À luz deste facto, verificou-se uma instabilidade entre a fonte programática e a própria arquitectura, estendendo-se às operações e superimposições convencionais, hipotecando assim o desmantelamento do sistema convencional.

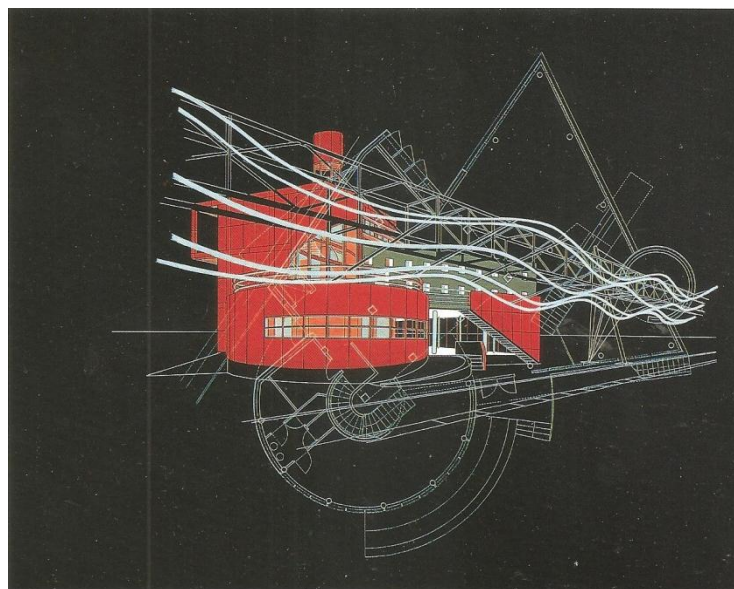


Fig. 56 - *Superimposition*

## I O modelo *Avant-Garde*

O *Parc La Villette* indicia a influência de Eisenman, tanto das suas teorias quanto dos seus projectos: as “*Follies*” derivam da série de casas arquitectadas por Eisenman e o esboço geométrico genérico tem como antecedente o projecto para o Canareggio de Veneza (1978). No *Parc La Villette*, a trama geométrica formada pela superposição de pontos, linhas e superfícies, converte-se na ferramenta argumentista, contra as teorias racionalistas e funcionalistas. As “*Follies*” ostentam com as suas formas Neo-Construtivistas, que a função programática pode ser trespassada e adaptável à matéria do objecto.

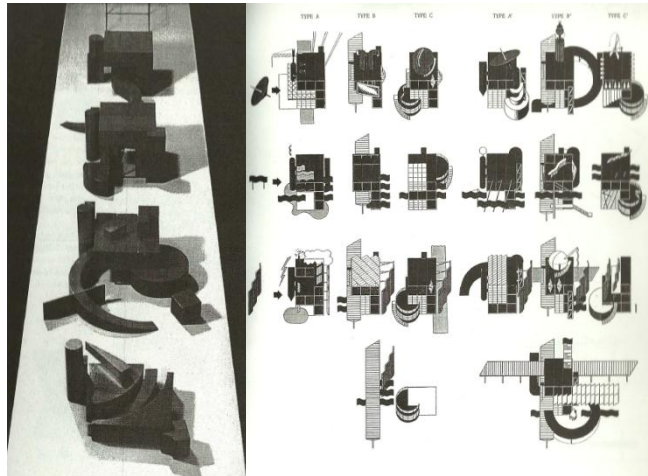


Fig. 57 - Maquetas de estudo das “*Follies*” (esquerda)

Fig. 58 - *The Normative* (direita)

Metodologicamente foi possível orientar um carácter dissemelhante e inovador da tipologia do parque, incorporando assim uma mutação no contexto social, espelhando o precedente da “estética pitoresca” do jardim inglês, contrastada com um movimento fragmentado. Transversalmente uma mudança radical na ideologia implícita do programa foi posta em questão. A sua ambição sucedeu para além da produção variante de uma tipologia existente, reformulando assim um dos seus componentes. O seu objectivo não seria uma transformação do estilo enquanto modelo de um conteúdo histórico, nem de enquadrar um programa proposto num molde convencional, fosse ele Neoclássico, Neo-romântico ou Pré-modernista. O projecto *Parc La Villette* é motivado então, por um princípio construtivo dentro da legitimidade histórica da arquitectura, sob o qual novos desenvolvimentos programáticos e inspirativos resultam de novas tipologias. A sua ambição é a de criar um novo modelo no qual o programa, matéria e ideologia representassem um papel correlator integrante.

No momento exacto em que estaria consolidado a celebração da arquitectura como arte do *Locus* aflora uma realidade totalmente nova em relação ao espaço. Esta situação gerou uma nova sensibilidade, novas capacidades de percepção e novas teorizações. A ideia de “atopia” que define Eisenman, depreciando a analogia do lugar com a matéria, mesclando assim o

mecanismo tipológico e o pseudo-caos dos ângulos oblíquos, descendentes da fragmentação. Sendo assim, os lugares para o Desconstrutivismo não são interpretados como recipientes das existências permanentes, senão que apreendidos como: enérgicos centros de ocorrências, convergências de actividades lúdicas, torrentes de propagação, panoramas efémeros e como exteriorizam as linhas de *La Villette*. Um entroncamento de trilhos, traçado por forma a assumir a efectividade da linha presente no parque.

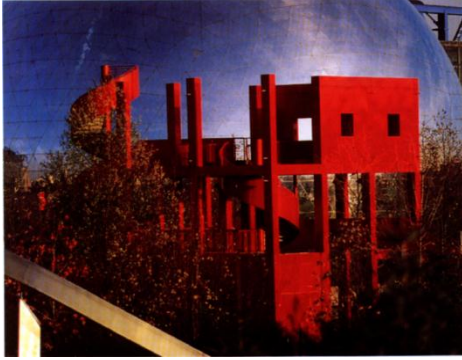


Fig. 59 - Bernard Tschumi La Villette "Follies", Paris, France, 1982-85 (esquerda)

Fig. 60 - Bernard Tschumi La Villette "Follies", Paris, France, 1982-85 (direita)

O projecto arquitectónico de Tschumi com a sua heterogeneidade irracional dos padrões estereotipados, com a sobreposição de fragmentos, o dinamismo das colagens e imagens, divulgou a expressão da essência caótica e multidimensionalidade do contemporâneo.

### I Ponto, Linha e Superfície

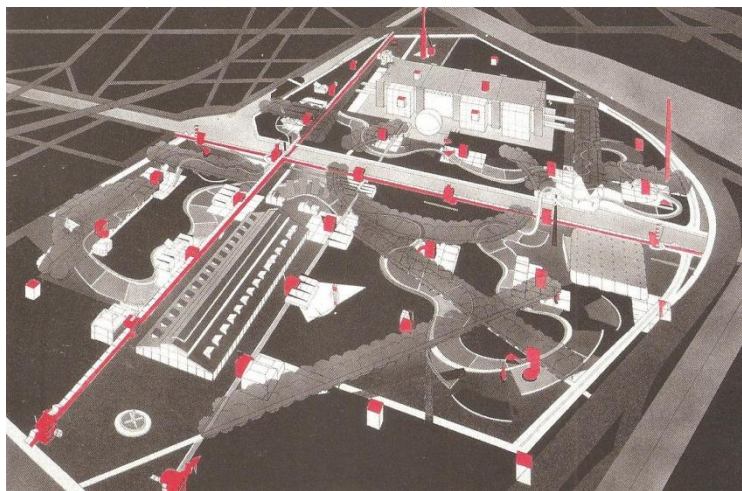


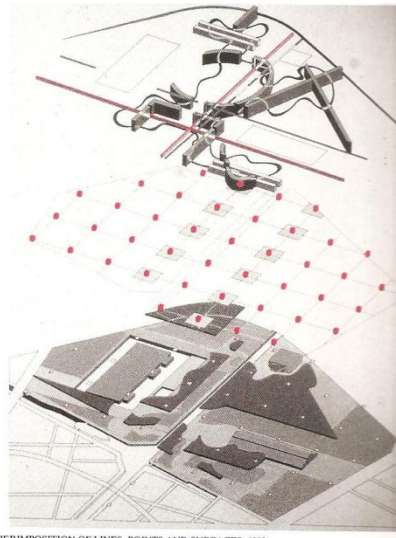
Fig. 61 - Aerial View, 1985, Parc la Villette

## | Ponto

As “*Follies*” são introduzidas de acordo com os pontos coordenados do sistema da malha urbana traçada, intercalados a 120m de distância entre os mesmos. Estes providenciam um denominador comum para todos os eventos gerados pelo programa e cada um das *Follies* é essencial para o mesmo. Estes pontos de referência foram projectados para criarem um vácuo desconstrutivista que possa abolir toda e qualquer relação com o passado do terreno e a sua forma actual para que os seus utilizadores desfrutem deles. Em cada estrutura o cubo, com 1000m<sup>3</sup>, permanece perceptível com capacidade de ser desfigurado e elaborado de acordo com as necessidades programáticas pré-estabelecidas, enfatizando a sua flexibilidade programática. Porém o cubo desmembrado não é simplesmente repostado num número estável de formas, só pelo rearranjar como se de um *kit* alternativo se tratasse. Ao invés, os elementos são embutidos em si mesmos, numa instável *assemblage*, dispostas em mútuos conflitos com os cubos adjacentes. Os cubos foram distorcidos por elementos retirados dos próprios. Estes cubos distorcidos são duplicadamente deformados, de forma a acomodar diferentes funções como restaurantes ou arcadas. Continuamente estes transformam-se nas *Follies* de *La Villette*, como estruturas independentes ligadas por galerias fragmentadas que se misturam numa topografia fracturada.

A restrita repetição do cubo linear é visado a preconizar um claro símbolo do parque, uma identidade reconhecida no enquadramento da trama elaborada. As vantagens do sistema esquemático da malha ortogonal são diversas. As características inerentes sugerem um sistema coordenado, de fácil leitura, de forma a estabelecer um reconhecimento territorial de todas as partes integrantes implementadas. A regularidade dos percursos e posições traçadas fazem com que a orientação seja perceptível ao típico transeunte.

Derrida descreve as “*Follies*” como sendo uma preocupação que Tschumi reitera para organizar o espaço, como uma função emancipada ou tendo em vista uma resposta a uma actualidade económica, estética, normativa ou até tecno utilitarista conflagradora. Estas normas serão tidas em consideração, mas estes vão encontrar-se subordinadas e reinscritas num determinado *Locus* respectivo, impingidas a testar as fronteiras da arquitectura. Cada *Follie* é destinada para um determinado uso com suas próprias modalidades culturais, lúdicas, pedagógicas com finalidades científicas e filosóficas em que a intermitência, o distanciamento, a disposição entre cada um destes testa a própria conexão conceptual da transcendência material.



PERIMPOSITION OF LINES, POINTS AND SURFACES, 1982

Fig. 62 - Superimposition of Lines, Points and Surfaces, 1982

## I Linha

A malha originária pelos “*Follies*” está relacionada a uma estrutura coordenada complexa, um sistema ortogonal de alta densidade ao nível da mobilidade pedestre que confina o local de intervenção no seu todo, em forma de cruz, rasgando transversalmente e longitudinalmente todo o terreno. A passagem situada a norte-sul cria uma ligação directa com as duas entradas da cidade de Paris e o metro correspondente do *Porte de La Villette* e *Porte de Pantin*. A passagem este-oeste, por outro lado, avassala lugar à zona dos subúrbios parisienses. Organizada por meio de coordenadas pontuais de forma a simplificar e incentivar o acesso, as *Follies* assinalavam as mais frequentes actividades, designadamente: restaurantes, exposições de arte e ciência, recreios infantis, *workshops* de vídeo e centros desportivos num trajecto de fácil apreensão.

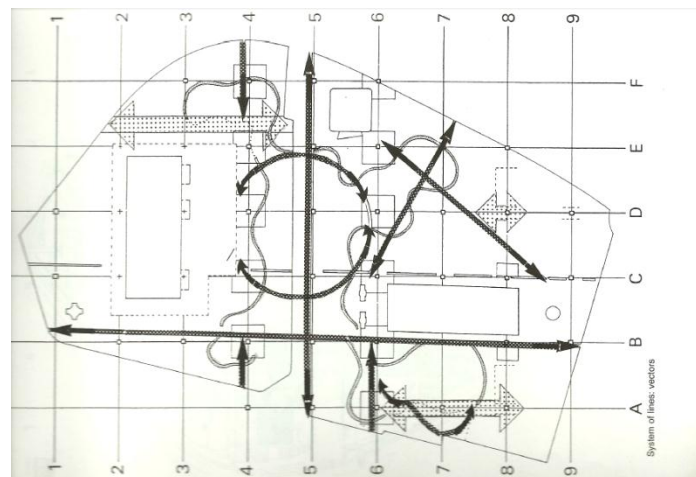


Fig. 63 - System of Line Vectors

O sistema da Linha abrange um percurso para os jardins temáticos, uma aparente disposição aleatória de um percurso curvilíneo que incorpora as matrizes chave do parque, de uma forma cautelosamente conciliada para um circuito dinâmico interactivo. O percurso dos jardins

temáticos intersecta o eixo de coordenadas em vários locais estrategicamente colocados, providenciando encontros inesperados com estranhos aspectos domesticados ou de natureza programática liberalizada.

### I Superfície

As superfícies do parque albergavam todas as actividades indexadas, exigindo grandes porções e alargamentos de terreno. Idealizados em zonas de configuração horizontal, reservada assinaladamente aos jogos, exercícios físicos, passatempos assegurados a uma vasta escala populacional e mercados. Cada superfície é programaticamente determinada. As apelidadas superfícies, à luz dos aspectos programáticos que havia sido perfilhado, foram revestidas, em relação ao pavimento, com materiais rústicos, terra batida e gravilha. A condição da natureza dos materiais e justa configuração incitou uma liberdade total programática por parte de Tschumi e uma justificada alternativa para uma insinuada falta de verbas, então argumentadas pelo governo Francês à data do lançamento do concurso.



Fig. 64 - Landscape Superimposition of Surfaces, 1984

## I Capítulo IV - A sobrevivência do Desconstrutivismo no séc.XXI

Nas últimas décadas, tanto na arquitectura como no discurso arquitectónico a corrente desconstrutivista tem vindo a ser o epicentro de polémica, como uma escola de pensamentos de ideias que foram vindo a ser aceites por um grupo muito reduzido e largamente contestadas pela opinião pública em geral pela sua uniformidade desfragmentada. Devido às suas linhas arrojadas, é com leviandade que se pode alegar uma suposta violência ou impetuosidade na natureza da sua origem, como foi o caso dos projectos observados anteriormente em que os arquitectos se baseavam em influências de ambientes catastróficos ou de desastres naturais.

“ Normalmente a boa arquitectura é violenta!”

(Manuel Aires Mateus, na sede da Secção Regional Sul da Ordem dos Arquitectos para a apresentação de um edifício situado no gaveto no Largo do Rato, Lisboa, 9 de Setembro de 2008)

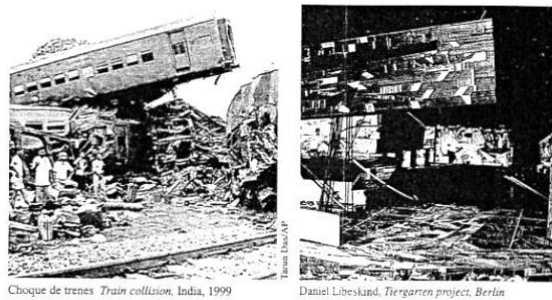


Fig. 65. - Analogia train collision, Índia, 1999 (esquerda) com o projecto Daniel Libeskind, Tiergarten Project, Berlin (direita)

A essência da dita mentalidade desconstrutivista havia degenerado um produto controverso, mas com um denominador comum em todas as obras espalhadas pelo mundo, o progresso, visualmente revelador, com manifestos anti tecnocratas, a uma grande escala e indiferente à opinião a que era sujeito. As alternativas patenteadas para superar tais deficiências sobre a carência de uma linguagem comum para decifrar o Desconstrutivismo são enormemente variadas entre o estruturalismo humanista e o eclecticismo historicista.

Porém a questão emergente será prever o desenlace do futuro desconstrutivista nas grandes cidades metropolitanas. O movimento desconstrutivista tomou certamente o seu lugar no pódio das grandes correntes arquitectónicas e das grandes cidades que de bom ou mau grado as adoptaram e passaram a denominar de marcos históricos, pontos de referência mundialmente conhecidos no espaço de tão poucas décadas. O simbolismo que as obras carregam enriquece a corrente do Desconstrutivismo, e serve como orientação hábil para proporcionar certas mensagens simbólicas, enquanto se baseavam em formas puras de espaço e tempo.

As ideias desconstrutivistas apresentam um carácter imediatista dos produtos urbanos, pela sua fácil identificação pessoal e o efeito choque imposto, como se emergissem dos lotes citadinos e se impusessem na malha urbana. A apreensão de um espaço por inteiro, como de uma cidade orgânica, uma cidade viva; suscita todos os seus constituintes activos organizadores e ditadores dos espaços, desde as próprias edificações, ao mobiliário urbano e interior, até aos agentes intervenientes do *habitat* citadino. Neste caso a desconstrução da matéria e do espaço, por ser tão radical, que reincide sobre a ideia de que realmente não existem limites até onde o Desconstrutivismo possa envergar.

Se como nas prepotentes obras metropolitanas, as infra-estruturas e zonas rurais fossem igualmente abordadas num panorama desconstrutivista, seriam vibradas e comandadas segundo a perspectiva própria de cada autor, elaborando uma panóplia de jogos de traçados e cores, originando uma montagem cuja leitura cartográfica simplesmente resultaria num assombrado atentado de orientação, que para além de descontrolar os agentes intervenientes, nunca aportaria para uma ideologia viável e estável nos grandes centros urbanos.

O interesse em transferir o foco dos conflitos entre Desconstrutivismo, Pós- Modernismo e Modernismo para as zonas metropolitanas, serve para sublinhar a força de campo que cada uma delas sugere a um local específico, enfatizando o seu poder de acção e duração num determinado período de tempo, aceite como sucesso ou controvérsia da vida das grandes cidades actuais.

As leis e as disciplinas que hierarquicamente controlam a estética da construção, todavia funcionam como uma barreira protectora deste mesmo limite, o que mesmo assim, não é de todo um facto findado desta campanha criativa. Contudo, não podemos negligenciar ou ignorar os conhecimentos chave da nossa formação, por mais que eles já não nos condicionem tanto a nossa forma de ver, ainda que precisemos, de alguns parâmetros espaciais e de alguma hierarquia que nos mostre que nem tudo é caos.

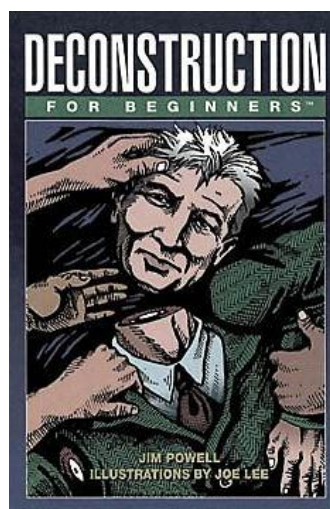


Fig. 66 – Capa frontal “Deconstruction for Beginners”, por Jim Powell, Ilustrado por Joe Lee, Agosto 2007

Durante algum tempo ainda, o Desconstrutivismo seguiu a promessa de um movimento promissor da arquitectura pelas publicações de âmbito internacional como podemos observar no caso da revista *“Architectural Design”*, onde estas acabaram por esgotar o assunto da matéria desconstrutivista, até mesmo renunciando a discussão sobre os ideais de Eisenman, Derrida e outros. Em tão pouco tempo as discussões públicas do tema desconstrutivista geravam mais controvérsia ao mesmo tempo que despertavam atenção, mais do que as próprias obras edificadas, devido ao forte carácter social que lhe é conferido. Actualmente essa tendência tem bem menos influência do que diziam as previsões nas últimas décadas. Inclusive vários arquitectos que tiveram os seus trabalhos expostos no MoMA, viram-se obrigados a rever os conceitos por eles traçados durante a “saga” desconstrutivista, com receio de serem rotulados, desertificando de vez à empatia efémera do Desconstrutivismo, na procura de algo diferente, abandonando as projecções de futuro para a desconstrução.

*“If there really is a Neo-Modern Architecture, as many architects and critics have been quick to claim, then it must rest on a new theory and practice of Modernism. The only such development to have emerged in the last 20 years, known as deconstruction or Post-Structuralism (...)”*

(Charles Jencks, *“Architectural Design”* p. 17, 1988)



Fig. 67 – Registo Fotográfico, Frank O. Gehry & Associates, Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, Espanha, 1991-1997

Parte II

## | Capítulo V - Memória Descritiva e Justificativa

### | Objectivos

Refere-se a presente memória descritiva à justificação da proposta para um concurso público internacional, *Shindler Award 2012*, no âmbito da componente prática da dissertação de Mestrado - da Universidade da Beira Interior. Este plano de objectivos apresenta uma intervenção prática e uma operação urbana numa zona consolidada da cidade de Berna, na Suíça. Foi delineado um ensaio teórico-prático que tornou possível uma investigação real das estratégias empregues segundo premissas destacadas na componente teórica. Numa primeira abordagem, perante dados-base do local existente, fornecidos pelo concurso em questão, realizou-se uma averiguação bibliográfica do programa em parceria com a presente dissertação. Posteriormente, e perante propostas apresentadas pelo discente, dinamizaram-se os conceitos chave do planeamento estratégico, assim como as estruturas organizacionais expostas dentro dos quadrantes da zona.

A presente proposta pretende que se examine a variabilidade das escalas sugeridas pelo programa, os sistemas rodoviários introduzidos, os respectivos edifícios propostos e acessos (pouco pedonal), praticando variadas estratégias construtivas e formais, realizando assim um projecto urbano mediante um conceito previamente estudado. De seguida, debruça-se esta presente memória, sobre questões de detalhes do programa elaborado.

### | Programa

Deliberou-se um programa que agrupa detalhes que propunha atingir ao discente atingir vários parâmetros: uma casa da música (proposto pelo discente), uma ponte pedonal, o devido arranjo das infra estruturas existentes e a de conceber novas formas de acessibilidade e circulação. Mediante as características propostas destacam-se: um projecto dominado pelas questões das acessibilidades, a reinserção social e o dinamismo do local.

### | Orientações Estratégicas

O terreno compreendido no perímetro a intervir assume-se como um componente determinante do sistema organizacional da malha e distribuição urbana da cidade de Berna. Sendo um ponto de distribuição do trânsito local, desempenha um papel determinante na vida quotidiana da população, quer a nível social, quer a nível da dinamização da economia. O reaproveitamento e a reabilitação deste espaço torna-se então decisivo para a renovação da identidade da cidade.

O perfil funcional deste espaço deve garantir aos cidadãos uma capacidade de mobilidade acrescida, visto que cada vez mais são ambicionadas as condições para que as cidades permitam reduzir o tráfego automóvel e a sua consequente poluição, melhorando aspectos

como a qualidade do ar, a qualidade de vida ou a segurança dos cidadãos, que são determinantes e imprescindíveis para o êxito dessa dinâmica, numa nova imagem e para a sua sustentabilidade, as seguintes componentes:

- .Actividades integradas de turismo, recreio e lazer;
- .Distribuição eficaz e ordenada do trânsito automóvel.

### I Enquadramento Geral

A cidade de Berna fica no planalto suíço do cantão de Berna, um pouco a oeste do centro da Suíça, 20km a norte dos Alpes bernenses. A paisagem ao redor de Berna foi formada pelos glaciares durante a era glacial mais recente. A cidade foi construída originalmente numa península montanhosa rodeada pelo rio Aare, mas ultrapassou os limites naturais por volta do século XIX. Um número de pontes foram construídas para permitir que a cidade se expandisse para além do Aare.



Fig. 68. - Planta Localização do local de intervenção em Bern, Suíça

A cidade de Berna foi construída sobre um terreno com topografia irregular. Existem dezenas de metros de diferença na altura entre os distintos bairros da cidade interna. Em 2009, a cidade contava com uma área de cerca de 51,62 km<sup>2</sup>. Desta área 9,79 km<sup>2</sup>, ou 19,0%, é utilizada para fins agrícolas, enquanto 17,33km, ou 33,6%, é florestas. Em relação ao resto do país, 23,25km<sup>2</sup> ou 45% é liquidada (edifícios e infra-estruturas), 1,06 km<sup>2</sup>, ou 2,1%, são rios ou lagos e 0,16km<sup>2</sup>, ou 0,3%, é terra improdutiva. Da área construída 3.6%, é composto por edifícios industriais, enquanto 21,7% é destinada a habitação e outros edifícios. Para além destes, 12,6% são dedicados à infra-estrutura de transporte. As infra-estruturas de energia e água, bem como outras áreas especiais desenvolvidas fizeram até 1,1% da cidade, enquanto 6% são constituídos por parques, cinturões verdes e campos. Por fim, 32,8% da área total da terra são densamente florestadas. Das terras agrícolas, 14,3% é utilizada para o cultivo e 4,0% é

designada para ser usado como pastagens. Os rios e riachos abastecem toda a água do município.

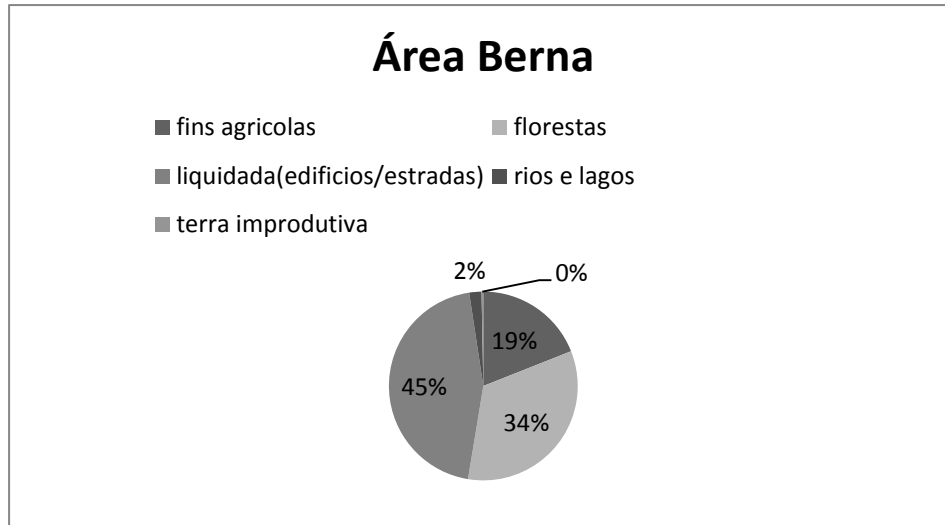


Gráfico 1. - Estimativa Percentual da área da cidade Bern

### | Estratégia: *Masterplan*

Esta etapa deve ser constituída pelo estabelecimento de estratégias baseadas em princípios ecológicos que visam favorecer a interdependência das áreas, maximizar a reciclagem em todos os subsistemas urbanos, pensar a energia solar e os aspectos bioclimáticos, favorecendo assim as alianças entre moradores, implantando uma maior diversidade de usos, favorecendo o equilíbrio dinâmico através de um bom projecto de funcionamento das vias e uso adequado.



Fig. 69. - Esquemas realizados para o estudo do local a intervir, (da esquerda para a direita), topografia, o rio Aare e zonas verdes, vias rodoviárias e pedonais, edifícios que coadunam na zona de intervenção)

A tabela oriunda dessa etapa mostra os recursos ambientais e estratégias necessárias (concepção urbana para que os princípios de sustentabilidade sejam transformadas em técnicas de desenho). O equacionamento das características requeridas para cada subsistema presente no loteamento e as suas respostas ambientais deve ser acompanhado pelo desenho urbano, que permita todas as possibilidades que o meio técnico informal dispõe para solução dos problemas.



Fig. 70. - Proposta Urbana, Planta de implantação

### | Estratégia: Proposta - Casa da Música



Fig. 71. - Modelo 3d da vista sudeste Casa da Musica

Uma das exigências do programa consistia na reformulação dos espaços existentes destinados à revitalização do centro histórico da cidade, reconvertendo a sua existência numa Casa da Música.

A existência destes espaços no seu actual panorama constitui uma desvitalização e degradação do espaço público da área afectada, afastando os cidadãos e criando zonas “negras” que todos tendem a evitar, principalmente durante o período nocturno. Assim, todo o desfazamento existente nesta zona da cidade transfigura-se numa força de bloqueio do próprio desenvolvimento que se pretende incutir à cidade pois, por se tratar de uma Casa da Música inserida num centro histórico da cidade de Berna onde se cruzam várias vias de comunicação, esta deveria ter uma concordância e uma importância na organização do espaço e da vida pública muito mais eficiente e atractiva.

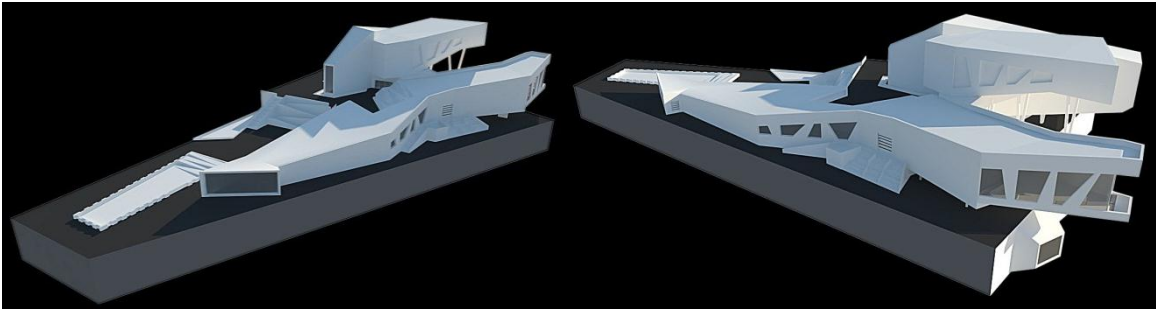


Fig. 72. - Modelo 3d da Proposta geral da Casa da Música, vista sul - poente

Fig. 73. - Modelo 3d da Proposta geral da Casa da Música, vista sul

A proposta da Casa da Música reflecte-se, então, na criação de um espaço organizativo, que seja capaz de albergar no seu interior tarefas que não privem o espaço público adjacente de uma vivência saudável e apelativa. No fundo, pretende-se tornar o edifício não só um espaço de integração de cidadãos, mas integrá-lo e reforçar a sua capacidade de convivência com o bom funcionamento dos edifícios à sua volta, com os cidadãos e com toda a estrutura da malha urbana, para que seja capaz de ser tornar numa ponte entre o passado obscuro e o futuro promissor.

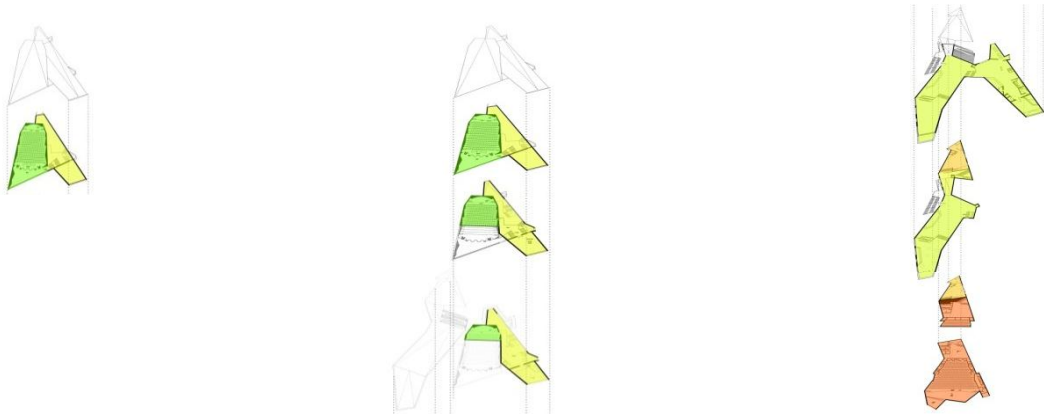


Fig. 74. - Diagramas das plantas apresentadas na proposta

A Casa da Música é uma proposta pessoal, consequência de um estudo realizado do local, adequado ao programa a desenvolver, reforçando assim alguns aspectos sociais em causa. Por toda a zona estar rodeada de importantes museus, equipamentos e zonas de lazer, a sua inserção resultaria num atractivo e foco dinamizador de toda a envolvente, além de constituir um importante factor a nível da criação de postos de trabalho na região.

Este edifício, constituído por dois auditórios para concertos, palestras e audições, tem também um ponto de venda onde as pessoas podem adquirir produtos culturais (livros, cd's, dvd's, etc.), um ponto de informática e um café concerto, que pode funcionar à noite, como espaço independente, e assim dinamizar a vida nocturna, aumentando o fluxo de cidadãos que se

deslocam naquela área nesse período e contribuindo para afastar o perigo de marginalização que se verifica nas ruas actualmente.



Fig. 75. – Modelo 3d da sala de espectáculo “Gelbe Room”, vista do palco

#### | **Estratégia:** Proposta - ponte pedonal

Estendendo-se num comprimento de 291 km, desde a sua nascente até à confluência com o Reno, o rio Aare é o elemento definidor da topografia de Berna. Um espaço de lazer para apreciar no verão, que garante actividades ao ar livre, assim como passeios de *jogging* ou de bicicleta ao longo do rio. As águas limpas do rio, as encostas arborizadas (barreira acústica) e os parques adjacentes fazem com que o rio Aare ofereça uma área de repouso sem igual. As vias arborizadas, pontes e alguns barcos oferecem passeios de fácil acesso ao longo de ambas as margens do rio, mesmo para pessoas de mobilidade condicionada, questão fulcral em termos de acessibilidades para o projecto a desenvolver.

Encontrar soluções inovadoras para uma nova iniciativa de mobilidade pedonal urbana, foi este um dos grandes objectivos do programa, concebido em redor do *Masterplan*. A cidade está dotada de uma política neste domínio, de grande incidência ambiental, facilitadora da circulação das pessoas e que resultou num projecto global e novos projectos reabilitadores.

A geomorfologia de Berna e a sua rede urbana impõem novas soluções que, no caso presente, se traduzem em elementos de intervenção transversal (no caso das ribeiras) e ascensional (caso de diferenças altimétricas com significado).

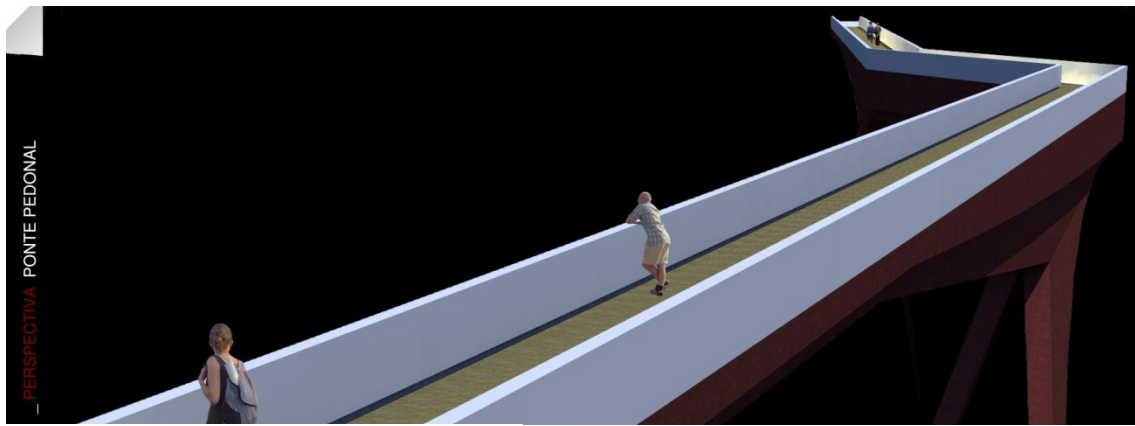


Fig.76. – Modelo 3d da ponte pedonal proposta

Para além de se integrar num plano global de mobilidade, a Ponte pedonal sobre o rio Aare é uma grande aposta na ligação da zona histórica ao jardim botânico (outra margem do rio), realizada com componentes inovadores de concepção e inserção na envolvente.

É, sem dúvida um troço pedonal funcional, que liga duas margens, integrando-se de forma sublime na paisagem e passará a ser um *ex-libris* de Berna. Esta infra-estrutura vai aproximar bairros residenciais da cidade, reforçando a coesão territorial e, por essa via, contribui para uma maior interligação social e humana. É pelo objectivo de uma ascensão a cidade renovada, cuidada e moderna, que surpreende por iniciativas arrojadas, que lançámos este projecto a favor da cidade.

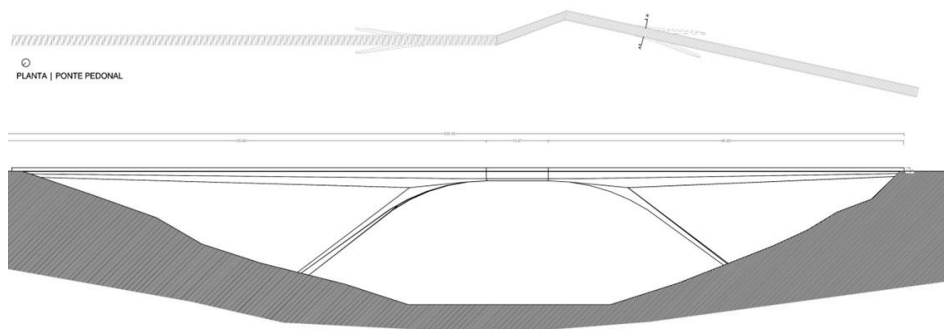


Fig.77. - Planta (em cima) e alçado vista sul (em baixo) da proposta para a ponte pedonal

### | Estratégia: hierarquização do sistema viário urbano

O desenvolvimento do projecto de parcelamento dá-se em quatro fases: em primeiro lugar, o conhecimento das directrizes emitidas pela Câmara Municipal, após o conhecimento dos dados iniciais do estudo preliminar em que se delinea o plano urbanístico, o projecto base, em que se desenha o sistema viário, dimensão dos lotes e o projecto executivo, em que as obras de infra-estruturas e detalhes construtivos são projectados.

As directrizes fornecidas pela Câmara explicitam as vias e estradas existentes ou projectadas, o zoneamento das áreas destinadas a uso público e institucionais, as faixas, *non aedificandi* ao longo dos cursos de água, ferrovias, rodovias; o traçado do sistema viário principal, as vias



Fig. 78 - Planta de implantação (documento fornecido pelo programa do concurso)

existentes nas áreas vizinhas, com eventuais desapropriações, entre outras características.

Unindo o conhecimento destes pressupostos, das plantas topográficas e do conteúdo da análise ambiental é possível iniciar o estudo preliminar do parcelamento, o qual terá o sistema viário como ponto de partida.

O sistema viário desempenha vários papéis no bairro local: além de servir de acesso aos lotes e possibilitar a circulação, ele é ainda um elemento crucial para a vida em sociedade, pois constitui-se no espaço público mais abundante da cidade. As vias devem ser agradáveis e funcionais, capazes de servir a necessidade de deslocamento, mas também apelar ao prazer de circular por elas, de encontrar pessoas, de sentir a cidade na sua dimensão pública. A rua constitui um elemento vital para o organismo da cidade.



Fig. 79. Sistema rodoviário actual de Bern, (documento fornecido pelo programa do concurso)

O desenho das ruas e a morfologia urbana são elementos estruturadores dessa anatomia. Entretanto, se as ruas forem projectadas visando o máximo de aproveitamento da mobilidade

humana, a morfologia torna-se menos importante, pois os pedestres exigem menos infra-estruturas. Torna-se assim inevitável associar *layout* e estratégias de redução de impacto dos sistemas de infra-estruturas, uma vez que esses sistemas constituem um meio de ligação significativo entre a cidade e o meio natural.

Dada a importância do sistema viário num loteamento, torna-se necessário tratá-lo de forma a obter uma melhor qualidade espacial. Uma das características básicas de um sistema viário é a possibilidade de hierarquização das vias, ou seja, o estabelecimento de critérios diferentes para vias com funções urbanas distintas. Essa hierarquização traz diversas vantagens, proporcionando otimização dos custos de implantação e manutenção, melhor desempenho das funções e uma clara comunicação com os utilizadores.

As vias podem ser classificadas pelas funções que desempenham na malha urbana, sendo que a largura das vias oscila segundo o volume do tráfego, podendo ser classificadas como:

| Vias secundárias - possibilitam a circulação de veículos entre as vias arteriais e o acesso às vias locais;

| Vias preferenciais - destinam-se à circulação de veículos entre áreas diferentes, com o acesso a áreas devidamente controladas;

| Vias locais - dão acesso aos lotes lindeiros e ao trânsito local;

| Vias pedestres - destinam-se ao trânsito exclusivo de pedestres;

| Ciclovias - destinam-se ao trânsito exclusivo de veículos de duas rodas não motorizados (bicicletas).

A essas vias pode agregar-se a nomenclatura via estrutural, existentes em algumas cidades, para aquelas vias arteriais com o uso do solo específico e grandes larguras.

A hierarquização do sistema viário deve considerar a existência de malhas adjacentes já estabelecidas. O dimensionamento das larguras das vias está usualmente dependente do volume de tráfego, porém, é possível supor um pré-dimensionamento para um grau de motorização, na ordem de três a cinco habitantes por veículo.

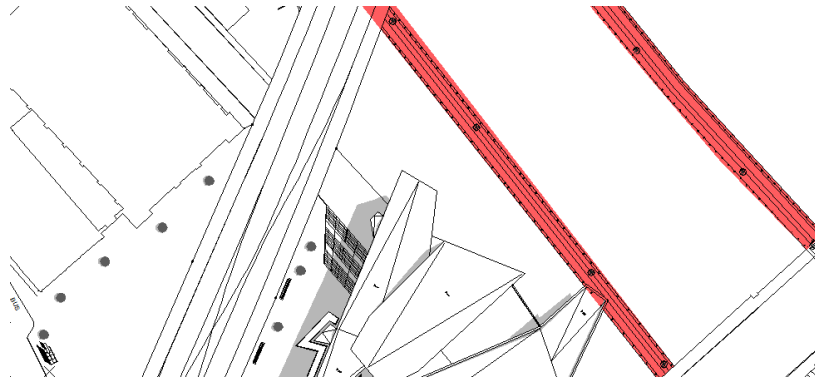


Fig. 80. - Proposta de uma ciclovia circunscrita no perímetro de intervenção

As calçadas possuem outros factores que envolvem o seu dimensionamento, pelo facto de se constituírem em locais de encontro e de extrema necessidade para a vida colectiva. A partir dessas considerações pode-se supor alguns perfis viários:

O desenho geométrico do sistema viário deve possibilitar deslocamentos com conforto e segurança, seja para utilizadores de veículos motorizados, pedestres ou ciclistas. Dessa forma, além do dimensionamento das larguras, os cuidados com declives e raios de rotação tornam-se indispensáveis. A escolha do tipo de traçado a ser implantado deve-se considerar também na topografia.

O desenho de ruas sem saída, próprias de traçados urbanos, do tipo de árvores e de estacionamento, deve seguir as referências técnicas da “boa forma urbana”, com vista a conseguir um bom desempenho do sistema viário e menos conflitos, o que resultará num menor número de acidentes de trânsito.



Fig. 81. – Perfil tipo de rua proposto para a solução do programa

## I Aspectos técnicos e construtivos

### | Casa da Música

Quanto ao edifício da Casa da Música, é todo ele executado em betão, sendo que apenas as paredes interiores são executadas em alvenaria de tijolo cerâmico. A cobertura é de dois tipos: plana simples (não acessível) e/ou ajardinada extensível (acessível).

Este edifício apresenta e grandes vãos envidraçados para contacto com o exterior, de forma a intensificar a relação entre interior e exterior, reforçando os laços da comunidade com o edifício.

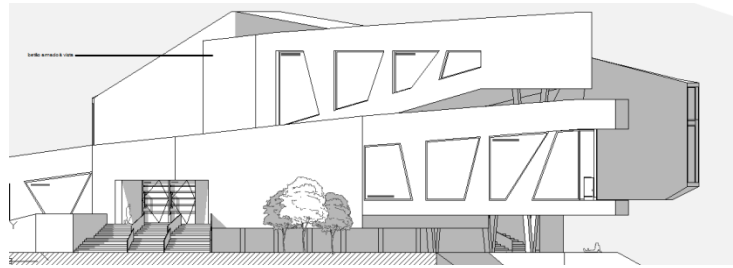


Fig. 82. Fachada Sul para a proposta da Casa da Música

A Casa da Música foi projectada de forma a albergar dois auditórios, um situado à cota mais alta e outro à cota mais baixa (subterrâneo), sendo ambos forrados a madeira, quer pelas suas características acústicas, que favorecem a absorção das ondas de som não o deixando propagar em forma de eco, quer pelas suas características térmicas, que ao produzir uma sensação de calor e conforto acrescido, rivaliza com as frias temperaturas que se fazem sentir no exterior e que são características do clima local.

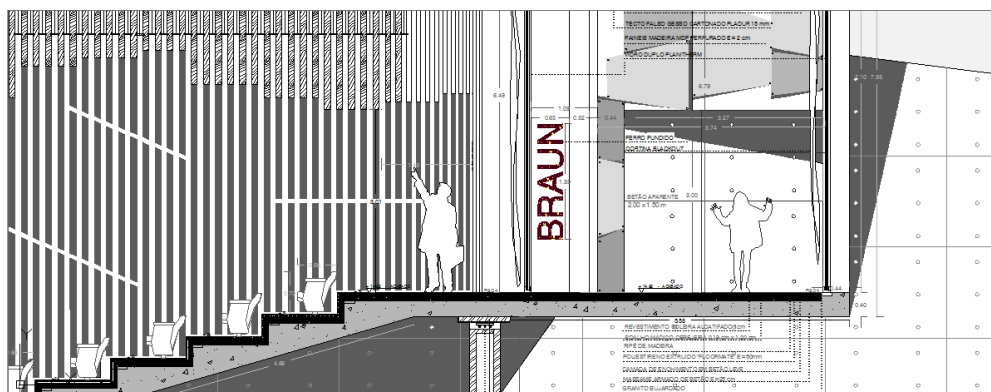


Fig. 83. – Corte Transversal para a proposta da Casa da Música (pormenorizado)

Nas zonas de pátios deste edifício, optou-se por criar várias zonas “verdes”, com propostas de espelhos de água e muros revestidos por elementos naturais (fachadas verdes) de forma a manter o cariz de cidade ecológica que a cidade ostenta, atenuando a sensação de rigidez e robustez do edifício de betão.

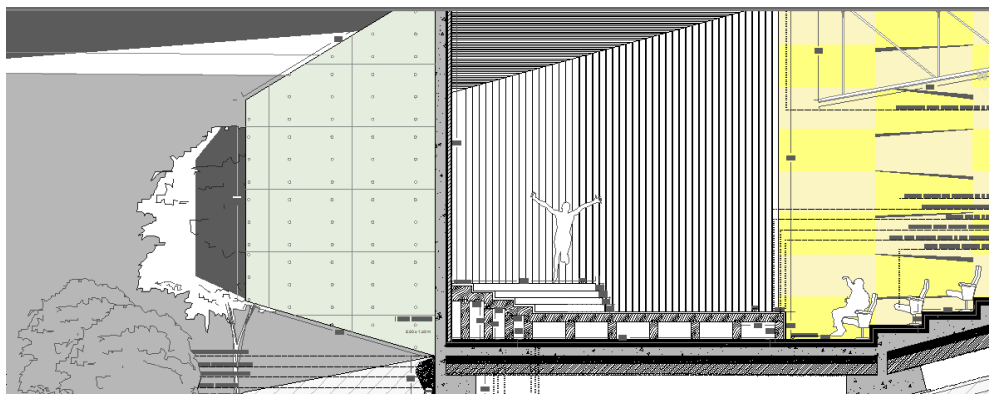


Fig. 84. – Corte Longitudinal para a proposta da Casa da Música (pormenorizado)

### | Ponte Pedonal

A fim de manter a navegabilidade actual do rio Aare, pretende-se que a estrutura mista a projectar alcance a cota do tabuleiro inferior em relação ponte existente e se mantenha com um valor não inferior a 35 metros de altura de forma a não interferir no tráfego marítimo e permita, ao mesmo tempo, a passagem pelo rio até ao jardim botânico.

O sistema estrutural adoptado dispõe não só de um estrutura toda ela em betão armado (vermelho pigmentado) mas também de uma estrutura em treliças metálicas, lacada à cor de antracite sob o tabuleiro, sendo este último em madeira do tipo *deck* 2.00m x 0.24m.

Desta configuração estrutural resulta um sistema em que os pilares trabalham em sentidos opostos, traccionando toda a estrutura. Esta adquire assim uma rigidez considerável, melhorando o seu comportamento dinâmico à medida que o nível de pré-esforço aumenta, permitindo a adopção de espessuras reduzidas para o tabuleiro.

Quanto à funcionalidade do tabuleiro da ponte pedonal, esta apresenta uma largura suficiente para possibilitar uma travessia confortável (2.10m a meio vão e 2.6 nas extremidades) aos peões que o utilizam nos dois sentidos. Tendo em conta o local de implantação, foi considerado suficiente uma estrutura mista que conferisse uma largura útil. O tabuleiro apresenta uma extensão considerável de 230m.

### | Análise SWOT

Em concordância com a unidade curricular de ordenamento e ambiente e, tendo em conta a análise e tratamento de toda a informação recolhida a partir do programa fornecido e da informação disponível, foi efectuada a análise SWOT global do terreno de intervenção, assim como da sua envolvente e enquadramento na cidade de Berna. Em seguida, apresentamos uma análise síntese, identificando os pontos fortes e fracos do terreno (análise interna) e as oportunidades e ameaças da envolvente (análise externa).

**| Análise Interna (Perímetro da Competição)****Pontos Fortes**

- Boas acessibilidades, conferidas pelo acesso às redes rodoviária e ferroviária da cidade de Berna, possibilitando a penetração no tecido urbano e a sua rápida expansão;
- Proximidade de estação ferroviária;
- Existência de diversos tipos de vias de comunicação;
- Rede de ciclovias que impulsiona o uso de veículos não motorizados, diminuindo a poluição sonora e ambiental;
- Situação geográfica privilegiada, onde confinam vias de comunicação variadas;
- Grande potencial do Rio Aare na dinamização do local, nomeadamente para fins económicos, ambientais e sociais;
- Potencial ambiental e paisagístico do Rio Aare e das suas margens, nomeadamente, para a localização de áreas de recreio e lazer;
- Integração e interacção de diversas estruturas ecológicas;
- Razoável captação de áreas verdes;
- Elevada concentração de valores patrimoniais;
- Saneamento assegurado por se tratar de uma zona consolidada.

Tabela 1. – Tabela Pontos Fortes

**Pontos Fracos**

- Constrangimentos a nível da elevada concentração de redes ferroviárias e rodoviárias;
- Zonas de circulação pedonal pouco cuidadas, passeios sem medidas regulamentares, estrangulamentos de passagens;
- Falta de acessibilidades para pessoas de mobilidade reduzida;
- Limitação da oferta de serviços e equipamentos atractivos para a fixação de transeuntes;
- Sistema rodoviário intenso e com pouca fluidez - congestionamento;
- Escassas áreas de residência, que tornam o espaço exclusivamente uma zona de passagem;
- Regressão do comércio e serviços de proximidade;
- Elevada exposição a níveis sonoros superiores ao limite legal;
- Segregação sócio-urbana;
- Área referenciada negativamente e caracterizada pela existência de serviços como centros de alcoólicos e de toxicodependentes;

Tabela 2. – Tabela de Pontos Fracos

**| Análise Externa (Envolvente)**

Oportunidades
<ul style="list-style-type: none"> <li>· Orientação e reestruturação do sistema rodoviário existente;</li> <li>· Melhoria das redes de comunicação pedonais, com criação de acessibilidades para pessoas de mobilidade reduzida;</li> <li>· Melhoria e reorientação da rede de ciclovias;</li> <li>· Possibilidade de reduzir a distância média entre as áreas residenciais principais;</li> <li>· Aproveitamento de áreas expectantes para espaços verdes;</li> <li>· Incremento de valores patrimoniais naturais;</li> <li>· Valorização dos elementos patrimoniais existentes;</li> <li>· Dinamização do local que o torne um ponto de referência da estrutura urbana;</li> <li>· Reconversão de áreas degradadas;</li> <li>· Surgimento de novos valores sociais, que tornem o local mais atractivo;</li> <li>· Reforço das ligações entre os diversos núcleos museológicos e culturais existentes;</li> <li>· Criação de percursos interactivos que liguem os diversos pontos de atracção existentes;</li> </ul>

Tabela 3. - Tabela de Oportunidades

Ameaças
<ul style="list-style-type: none"> <li>· Dificuldade ao nível da intervenção de edificação, pelas fortes condicionantes e restrições impostas pelo programa e pelo próprio lugar;</li> <li>· Linha ferroviária em “confronto” visual directo com qualquer intervenção que se venha a fazer;</li> <li>· Risco de poluição elevado por libertação de grandes quantidades de CO<sub>2</sub>, devido ao grande tráfego ferroviário e rodoviário existente;</li> <li>· Custos de manutenção de espaços verdes, frequentemente considerados como despesas não prioritárias;</li> <li>· O Rio Aare se não for devidamente tratado, corre o risco de se tornar numa corrente poluente do meio ambiente envolvente;</li> <li>· Possibilidades de aumento de caudal do rio, ocorrência de cheias ou inundações das margens / zonas baixas;</li> <li>· Encostas do rio com grande capitação de espaços verdes que, se não forem tratados e a sua manutenção devidamente acautelada, podem levar à ocorrência de incêndios;</li> <li>· Risco de ineficácia na descaracterização do local devido aos problemas sociais existentes actualmente;</li> </ul>

Tabela 4. – Tabela de Ameaças

## | Conclusões

A pragmática do Desconstrutivismo orbita em torno de um paradoxo arquitectónico, sobre uma incansável procura do que é impossível construir perante os limites da própria vertente enquanto boa conduta social, interagindo os espaços rasgados com um percurso imposto sobre os utilizadores, que apela à racionalidade de um caos estruturado. Esta condição antagónica entre ordem e caos confere à forma e ao espaço desconstrutivista o simbolismo arquitectónico disputado. Podemos apurar este carácter icónico com maior clareza nos desenhos técnicos do que nos próprios projectos ou maquetas ilustradas. Contrariamente os modelos ou obras físicas induzem o observador a fundamentar um juízo imediato e leviano baseado exclusivamente na percepção visual, à partida neutra, enquanto os desenhos manifestam uma clareza absoluta e inquestionável da forma e funcionalidade mecânica do projecto desconstrutivista. O próprio género do desenho arquitectónico assume um papel desvinculado do acto de projectar, libertando o autor da sua função antagónica da arquitectura.

Quando estamos perante o desenho, os termos de “ordem” e “caos” são hipotecados à partida e aparecem restringidos ou diminutos, um reflexo desleal que a força física de uma obra desconstrutivista produz no agente interveniente, dado que outros estímulos são despertados para além da visão. Com base nesta premissa, a arquitectura fica mais clara no desenho. A percepção não é ludibriada por estímulos ou demais capacidades extra-sensoriais, o acto de criação revela uma capacidade única de racionalidade desbravada perante uma determinada incógnita.

Para melhor fundamentar este argumento, o caso de estudo para o concurso *Schindler Award* 2012, sustentou uma reflexão teórica interior de forma a fortalecer um estudo idealista, que seria insuficiente e irrealista sem o mesmo. Foi assim elaborado o projecto para a Casa da Música que fortaleceu e sobrevalorizou os estudos integrados e reestruturados. O carácter associado à cidade de Berna desperta uma imagem de “cidade em movimento”, geradora de fluxos de visitantes significativos que interessa considerar no planeamento da mobilidade sustentável, não só ao nível local mas também ao nível regional. O traçado urbano foi alvo de modificações apropriadas ao fluxo sinuoso do automóvel, incentivando, ao mesmo tempo, o acesso e as deslocações pedonais, o que conduz a uma melhoria no congestionamento, ruído e poluição do ar.

As estratégias adaptadas ao projecto em questão vieram resolver determinadas debilidades inicialmente contrapostas ao terreno que encontrámos.

Era crucial uma abordagem ao nível da reinserção social, e até mesmo do próprio comportamento civil, sendo que nos foi claro à partida que o projecto exigia um nível detalhado de rigor nos vários assuntos com que nos iríamos ocupar, nomeadamente, as questões, da degradação da fauna e flora, da empregabilidade, da inclusão social, dos equipamentos introduzidos e do próprio material a aplicar, da falta de actividade nocturna, da renovação da

qualidade do ar e preocupação com o meio ambiental, através da criação de novas formas de mobilidade, devidamente destinadas a vários públicos-alvo e uma firme aposta numa melhor iluminação nocturna, instaurando uma sensação de segurança tão desejada.

**| Bibliografia**

- > Acessibilidade e Mobilidade para Todos I - DL 163/2006 de 8 de Agosto.
- > ALLSOPP, Bruce – Modern Theory of Architecture. Londres: Routledge & Kegan Paul plc, 1977.
- > AMADO, M. Pires – Planeamento Urbano Sustentável. Lisboa: Caleidoscópio, 2005.
- > Arquitectura Ibérica Nº4 – Museus. Casal de Cambra. Caleidoscópio, 2004
- > Arquitectura Ibérica Nº8 – Cultura. Casal de Cambra. Caleidoscópio, 2005
- > Arquitectura Ibérica Nº22 – Habitar. Casal de Cambra. Caleidoscópio, 2007
- > ASCHER, François – Novos princípios do urbanismo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- > “AV Monografias”,11-12-2003, pág. 104
- > Beinhauer, Peter – Atla de detalles construtivos: cimentaciones, paredes exteriores, divisiones interiores, huecos, forjados, escaleras, cubiertas. Barcelona: Gustavo Gili, 2006
- > BROWN, G.Z. DEKAY, Mark – Sol, Vento & Luz – Estratégias para o Projecto de Arquitectura. Porto
- > CHING, Francis – Arquitectura: Forma, Espaço e Ordem. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- > CHING, Francis - *building construction illustrated*, 4ª edição, Francis D.K. Ching.
- > CULLEN, Gordon – Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 2006.
- > CUNHA, Luís Veiga da – Desenho técnico.Lisboa, 14 edição. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008
- >Deconstruction in Architecture vol. 58. Architectural Design, New York 1988
- > DERRIDA, Jacques - *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- > DERRIDA, Jacques – Of Grammatology.Baltimore: John Hopkins University Press, 1967.
- > EISENMAN, Peter. “Post-Functionalism”. *Oppositions*, n.12,1978.
- > FERNANDES, Maria José de Sousa Sardinha – Libeskind e Khoollaas: Arquitectónicas e Tipologias do Pensar. Lisboa, 2001
- > FERNANDES e CANNATÀ, Fátima e Michele - “Territórios reabilitados”, caleidoscópio edição e Artes gráficas, S.A., 1ªedição, Outubro 2009.
- > FOCILLON, Henri – A Vida das Formas. Lisboa: Edições 70, 2000.
- > INGELS, Bjarke – YES IS MORE.Barcelona. Taschen. 2011
- > JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1977.
- > JENCKS, Charles. *What is Post-Modernism*. London: Academy Editions, 1986.
- > JODIDIO, Philip –New Forms: architecture in the 1990s..Taschen, 2001.
- > JODIDIO, Philip – Architecture in the United Kingdom.Italia.Taschen, 2006.
- > John Hejduk” - HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nova Iorque: Rizzoli, 1984.

- >WIGLEY, Mark. 1988. Deconstructivist Architecture. Connecticut: Eastern Press.
- > KIPNISS e LEESER, Jeffrey e Thomas – Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman. Nova Iorque The monacellii Press, 1985
- > KOOLHAAS, Rem – Três textos sobre a Cidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010
- > KOTTAS, Dimitris – Manual do Arquitecto. Barcelona: Edição LINKS, 2007
- > LENGEN, Johan van – Manual do Arquitecto Descalço. Porto Alegre: Livraria do Arquitecto, 2004.
- > LAMAS, José M. Ressano Garcia – “Morfologia Urbana e Desenho da Cidade”, Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª Edição, 1989.
- > LIBESKIND, Daniel. “Between the Lines”. *A+U*, n.2, 1992.
- >LYNCH, Kevin – A Boa Forma da Cidade. Lisboa: Edições 70, 2007.
- > LYNCH, Kevin – A Imagem da Cidade. Lisboa: Edições 70, 2008.
- > MASCARENHAS, Jorge – Sistemas de Construção - I. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- > MASCARENHAS, Jorge – Sistemas de Construção - II. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- > MILLER, VANDOME e MCBREWSTER, Frederic P., Agnes F. e John – Deconstructivism Alphascript Publishing. U.S.A. 2009.
- > MONTANER, J. Maria – As Formas do séc. XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- > MONTANER, J. Maria – Arquitectura e Crítica. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- > MONTANER, J. Maria – Modernidade Superada. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- > MONTANER, J. Maria – Museus para o Século XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- > MURCHO, Desidério – O lugar da Lógica na Filosofia. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 2003.
- > Nietzsche, Friedrich – A Origem da tragédia. Lisboa: Lisboa Editora, 2005
- > NOEVER.P. – Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism. Munich, Prestel, 1991.
- >NUTSCH, Wolfgang – Manual de construcción detalles de interiorismo. Barcelona: Gustavo Gili
- >PARDAL, CORREIA E LOBO, Sidónio, Paulo V. D. e Manuel Costa – Normas Urbanísticas Vol. II Desenho Urbano, Perímetros Urbanos e Apreciação de Planos. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 1991.
- >PERRAULT, Dominique – Supermodernism Architecture in the Age of Globalization. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- > PORTAS, Nuno – A Arquitectura para Hoje. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- > PORTAS, Nuno – A Cidade Como Arquitectura. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- > PORTAS, Nuno – O Tempo das Formas – vol1 A Cidade Feita e Refeita. Braga: Universidade do Minho, 2006.
- > RODRIGUES, José Manuel – Teoria e crítica da Arquitectura Séc. XX. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – secção regional Sul e Caleidoscópio, Outubro 2010.
- > ROSSI, Aldo – A Arquitectura da Cidade. [s.l.]: Edições Cosmos, 2001.
- > RUSKIN, John – Ruskin Today. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1964

- > TABIBI, Baharak – Exhibitions as the medium of architectural reproduction “Modern architecture: International Exhibition”. 2005
- > THAMES & HUDSON – Gehry Talks – Architecture + Process. Londres: Thames and Hudson, 2003.
- >Tschumi, B. - *Event-cities: Praxis*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1994.
- > TSCHUMI, Bernard – *Event-Cities 2*. Cambridge: The MIT Press, 1994
- >VENTURI, Robert. - *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- >WIGLEY, Mark – *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt*. Cambridge. MIT Press, 1993
- > 10 x 10. Nova Iorque, Phaidon, 2000.
- >[www.schindleraward.com](http://www.schindleraward.com)

| Anexos

