VERDADE NA ARQUITECTURA

VERDADE NA ARQUITECTURA

Miguel Brochado



Orientador: Doutora Teresa Fonseca, Arquitecta

Ao meu avô,

Acácio Brochado

Agradecimentos:

Dedico as primeiras palavras a todos aqueles que, pelo seu apoio e contribuição, tornaram este trabalho possível.

Ao contributo do Professor José Quintão, do Professor José Meirinhos e do ilustre Major Raul Traveira.

Ao apoio incansável de família e amigos, que em conversas zelosas foram demonstrando o seu genuíno interesse.

Ao Hugo Chapouto, à Sofia Granjo e, sobretudo, à Arquitecta Teresa Fonseca, pelo seu empenhado acompanhamento, pela disponibilidade e generosidade demonstradas.

À Sofia.

A minha gratidão.

"Deve-se exigir de mim que procure a verdade, mas não que a encontre."

Diderot, (1713-1784)

ABSTRACT

Este trabalho é uma espécie de ponto de reflexão entre o aprendido, o apreendido e o desejado. Um olhar científico, mas também apaixonado, pela arquitectura e pela sua memória, no fundo, pela génese do saber.

Prende-se, acima de tudo, com a busca dos valores mais essenciais, mais nobres, surgindo da necessidade de pensar a condição humana à luz da arquitectura. Uma procura da coerência entre valores, técnica e obra construída. Com efeito, intromete-se objectivamente numa busca obstinada pela verdade, pela essência da arquitectura, já intentada por alguns, cujos patamares de conhecimento se pretendem assimilados, apropriados e inter-relacionados, numa investigação mais abrangente. Pretende-se encontrar um denominador comum, nos tempos e nos autores, de forma a sustentar uma posição espontânea e instrutiva, concretizada na especificidade de referências consistentes do reportório da arquitectura.

É no caso a caso, no estudo da obra construída, que se tenta reconhecer desígnios de verdade, subjacentes na tomada de cada decisão projectual, gerando-se uma infinita liberdade crítica do que se sabe ou supõe-se saber. Regularmente esses mesmos casos são usados como álibis de discursos pré-ensaiados, revelando a subjectividade do tema existente aos olhos de quem analisa. Já dizia Fernando Távora: "Em arquitectura, o contrário também é verdade". Quer-se com isto dizer que nenhuma análise é absoluta do ponto de vista da sua verdade ou inverdade. Não se procura classificar edifícios ou obras, mas antes extrair deles ensinamentos e conteúdos que estimulem a consciência ontológica no acto de projectar.

É nestas 'areias movediças' que o tema se desenrola, procurando, como sempre, encontrar um rumo entre tempos conturbados. A retoma pela procura da essência da disciplina acompanha a procura de uma nova identidade cultural. Numa aldeia global carregada de contradições e deliberações, onde o tempo urge e anseia, a informação propaga-se e manuseia-se, onde tudo é de todos e nada é de ninguém. A arbitrariedade não deve prevalecer.

ABSTRACT

This work is a kind of reflection on what is learnt, perceived and desired. A scientific but also passionate look on the architecture and its memory, mainly, on the genesis of knowledge.

It concerns, above all, with the search for the most essential values, the most noble ones, emerging from the need to think about the human condition through the light of architecture. A search for coherence among values, technique and the work produced. Thus, it intrudes objectively in a constant search for truth, for the essence of architecture, already intended by some, whose levels of knowledge are expected to be assumed, acquired and interrelated in a more embracing investigation. The aim is to find a common denominator through the times and the authors, in order to sustain a spontaneous and instructive position, achieved in the specificity of consistent references of architecture inventory.

It is in the study-cases, in the study of the finished work, that you attempt to recognise the signs of truth, underlying every project decision, generating an infinite critical freedom of what is known or is supposed to be known. These same study-cases are often used as alibis of rehearsed speeches, revealing the subjectivity of the theme to the eyes of those who analyse it. Fernando Távora used to say: "In architecture, the opposite is also true." This means that non analysis is complete in terms of its truth or untruth. The purpose is not to classify buildings or works, but to learn with them and their contents in order to stimulate the ontological consciousness in the act of projecting.

It is in these 'quick sands' that the theme unfolds, seeking as always to find a path in troubled times. The search for the essence of the subject is attached to the search for a new cultural identity. In a global village full of contradictions and resolutions, where time is short and longs for, the information is handled and spreads. Everything belongs to everyone and nothing belongs to anyone. The arbitrariness must not prevail.

ÍNDICE

1. Introdução 17

2. Entendimento de conceitos: 25

- *Verdade*... mas que verdade? 25

- *Arquitectura*... mas que arquitectura? 31

3. Verdade no tempo 35

4. Que Verdade? 57

- Entoação da arte de construir 61

- Presença corporal do eterno escondido 85

- Núcleo discreto da essência 103

- Partitura das imagens perenes 115

- Emoções seladas na memória 127

5. Sentido de verdade incorporado 139

Bibliografia 143

Créditos de imagem 149



I1

INTRODUÇÃO

Motivações

Esta dissertação encontra as suas motivações num conjunto de acontecimentos que me afectaram e implicaram directamente no ano de 2008, no âmbito do quinto ano do curso de arquitectura frequentado na escola de Mendrisio, Suíça. O tema insinuou-se a partir das palavras que Peter Zumthor dirigiu ao meu trabalho de projecto, por ocasião da sua crítica final, dizendo que a pedra, que eu propunha para a torre projectada, 'não deveria ser um revestimento, porque a arquitectura tem sempre que falar a verdade'. Pouco tempo depois, foi-me reportado que, numa conferência em Portugal, Eduardo Souto de Moura tinha afirmado que 'a arquitectura funciona por um processo mecanicista e, por consequência, para ficar bonita tem que mentir', frase que me pareceu familiar de textos já lidos do mesmo autor. Num tão curto espaço de tempo, fui confrontado com duas experiências próximas, envolvendo duas personalidades de referência da arquitectura contemporânea e que, pelo menos aparentemente, são contraditórias.

Foi então, nesta atmosfera carregada de contradição, assente em duas escolas tão distantes mas que simultaneamente me ficaram tão próximas, que o tema se foi revelando no esplendor da sua complexidade: **A verdade na arquitectura**. É um campo de reflexão que reproduz um dos dilemas práticos que o arquitecto enfrenta durante o seu processo projectual com base nas suas premissas teóricas, código de valores e convicções pessoais. Torna-se motivador no sentido em que nos leva não só a compreender o papel da teoria da arquitectura na prática do projecto, como também nos força a reflectir sobre a condição actual dessa mesma teoria.

Além de constituir um momento síntese de um percurso de aprendizagem, o conjunto de questões reais que motivam e fundamentam a escolha deste tema representa um exercício subjectivo, ofuscado por memórias pertinentes, desencadeado por casos limite, procurando teimosamente uma futura utilidade no exercício da arquitectura.

I1 Pormenor exterior da casa de Peter Zumthor. Esta obra sensibilizou-me, não só pelo modo como reinterpreta as construções vernaculares das pequenas aldeias Suíças, nomeadamente Haldenstein, mas também pelo modo como expressa, de modo pouco ortodoxo, as técnicas construtivas actuais. A parede é em betão armado aparente, cofrado sobre um tecido cuja textura fica exposta no resultado final. Os caixilhos tanto são projectados, como alinhados pela face interior da parede. O isolamento está incorporado, e a espessura da própria parede varia, em proporções pouco convencionais.
Evoca em mim a memória das antigas casas alentejanas, das paredes românicas, talvez o carisma de São Pedro das Águias.



12

Procurei que o campo de trabalho fosse suficientemente abrangente para se dilatar ao máximo entre os meus diferentes domínios de interesse e, simultaneamente, concreto e específico de modo a não me perder em abstracções que divagassem em demasia sobre escassas referências consistentes. A escrita deste ensaio tornou-se um processo conflituoso em solo escorregadio, procurando o equilíbrio entre a constante colisão das mais diversas provocações, fossem elas textos dogmáticos, sinais reconhecíveis ou objectos arquitectónicos.

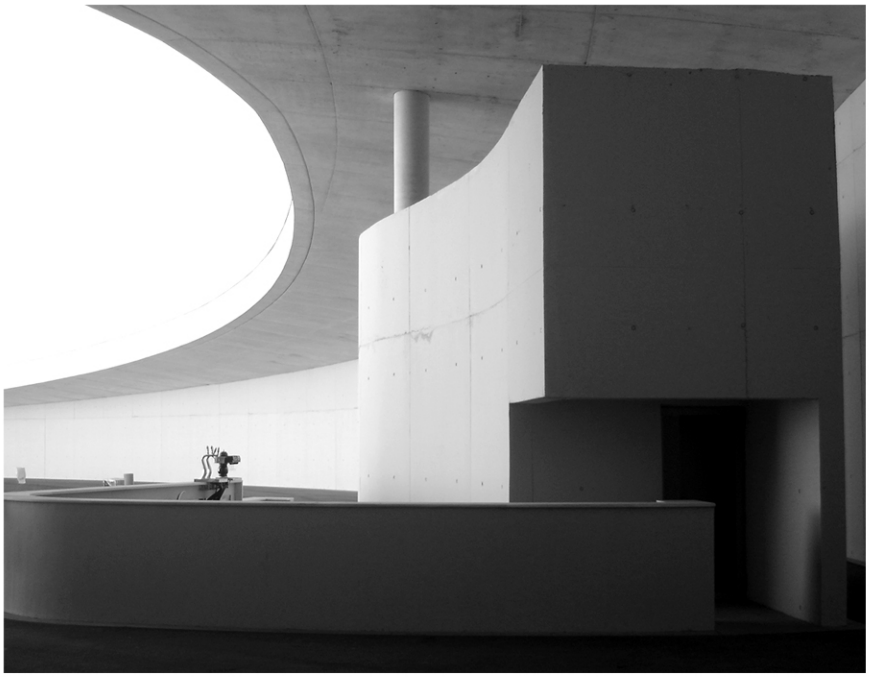
Como agente contemporâneo, sou motivado a formular correctamente questões essenciais necessárias, com o intuito de clarificar o meu rumo, num tempo em que os ventos sopram de todos os lados. Procuro descobrir uma posição própria, reclamada por um mundo arbitrário e paradoxal.

I2 Interior da Catedral de Firmini – Le Corbusier. A iluminação da grande nave desta catedral emociona. Juntamente com os grandes lanternins na cobertura, existe uma janela quase horizontal, em todas as faces deste prisma, servindo igualmente para o escoamento das águas pluviais. Em combinação com a luz, Corbusier introduz a sua paleta de cores, tornando este espaço, enclausurado pelo betão armado, único e irrepetível. Esta fotografia reproduz a simbiose daquilo que retemos das grandes catedrais cristãs e da arquitectura única idealizada por este arquitecto, cuja linguagem e espacialidade próprias saem enaltecidas pelo banho de luz.

Método

Com a obstinação de quem se propõe a procurar algo mas sem a ânsia de resultados conclusivos, é sobretudo a curiosidade por casos e autores que sobressairá dos mais diversos temas e aspectos subjectivos, sobre os quais se preconizou esta reflexão. Tornando imprescindível definir um campo de trabalho procurou-se circunscrever, de todos os casos possíveis, apenas aqueles que se protagonizaram ou melhor contribuíram para uma visão eclética e abrangente do tema.

Com um processo intuitivo, natural diria, foi entre um debruçar atento sobre a história como fonte inesgotável de conhecimento e sobre a sua manipulação como processo operativo que se reconhecem as várias tentativas da definição da verdade na arquitectura. Essas tentativas, ora aparecem como resultado implícitos numa obra, revelando reflexões não incorporadas no acto de projectar, ora são verdadeiros manifestos de vidas que lutaram e se debateram inteiramente com esta questão.



I3



I4

É, sobretudo, um processo contínuo, enraizado num saber construído, apurado por valores éticos intrínsecos à própria condição humana. A procura da verdade dá-se de modo inconsciente, como algo natural de se fazer, assim como o distanciamento a essa mesma verdade, passando geralmente despercebido. Enaltece-se desta forma a descoberta dos motivos que conduzem a esse distanciamento, a (re)descoberta do sentido das coisas e as tentativas de aplicação ao domínio da arquitectura.

Para construir e ordenar um conhecimento eficaz neste ensaio, procuraram-se, simultaneamente, aqueles que se manifestavam como os casos limite, mais livres de compromissos e casos que se tornaram pessoais, recolhidos com o tempo e que se revelaram agora pertinentes. Deste modo, os exemplos incluídos nos capítulos são de dois tipos: os de conhecimento directo do autor e os de conhecimento indirecto. Alguns casos são obras, outros projectos apenas, mas todos eles publicados.

De igual modo se fez uso da bibliografia. Algumas fontes são, sem dúvida, oportunas, mas quase todas derivam de uma recolha que se vai fazendo ao longo dos tempos, entre as mais diversas bibliotecas, as virtuais, as dos livros empoeirados, a das memórias. De uma leitura facilmente se salta para outra, descobrindo avidamente a página propícia no tempo certo. As hiperligações são constantes e constituem uma rede, em que qualquer acaso pode ser oportuno. A minha biblioteca não se encerra, deste modo, nas provas documentais, forjando-se sobretudo nas pequenas anotações da memória, das conversas aparentemente despropositadas, dos sinais recolhidos, decifrados e assimilados em discurso espontâneo.

Este ensaio estrutura-se através de três materiais distintos: o material iconográfico, presente sempre na página da esquerda, o corpo de texto, presente na página da direita, e caixas de texto laterais, independentes, justificativas da pertinência de cada imagem específica. Da estreita relação do material iconográfico com a minha memória, a minha biblioteca, procurei constituí-lo predominantemente com imagens de autoria própria.

I3 Bar exterior das Piscinas de Cornellá – Álvaro Siza.
I4 Igreja de Ronchamp – Le Corbusier. Da primeira vez que visitei as Piscinas de Cornellá, em Barcelona, reconheci uma solução formal e construtiva existente em Ronchamp, obra que tinha visitado três anos antes. Para vencer os enormes balanços das palas, estruturalmente, tornou-se necessário a existência de um pilar. Como tirar partido desse problema estrutural? A resposta a essa pergunta é-nos dada pela associação destas imagens.



15

Enunciado

O objectivo desta tese visa descobrir qual é a verdade, mas procura também perceber como é que esse sentido de verdade pode ser aplicado ao acto projectar e possa ser reconhecível na obra construída. Afinal, será que existe uma verdade na arquitectura ou uma arquitectura de verdade?

Torna-se relevante a este ponto equacionar questões genuínas, apetecíveis, que nos conduzam à essência da própria disciplina, que nos obriguem a reflectir sobre aspectos que tomamos por vezes como seguros, sem os questionar:

Será que a verdade se alcança através de uma relação sinergética entre materiais e técnicas construtivas? Qual é a verdade de cada material?

Que emoções transpiram da composição de vários materiais?

A verdade reside num conhecimento fenomenológico sedimentado? Ou será que esse desígnio de verdade advém de um saber construtivo acumulado?

A verdade aproxima-se, por redução, à essência das coisas? Ou será que se manifesta quando revela algo oculto?

O que é inverdade em arquitectura? Mentir? Ocultar? Dissimular?

A verdade reside no objecto construído ou nas sensações que esse objecto evoca no ser que vive o espaço?

Existe algum sentido de verdade que se possa incorporar no acto de fazer arquitectura?

I5 Quarto Stucco Red, Hotel House Selva, Vals – Peter Zumthor. Da impossibilidade de ter uma vista para o vale de Vals, tendo sido encarregado da requalificação do interior de alguns dos quartos deste hotel, Peter Zumthor cria uma atmosfera em torno das cores, dos materiais de boa qualidade e dos objectos necessários. O resultado final é comovente, diametralmente oposto ao ambiente das próprias termas, uns metros ao lado, projectadas pelo mesmo arquitecto.



I6

Entendimento de conceitos:

De modo a dar respostas eficazes e consubstanciadas às perguntas lançadas na introdução convém, antes de mais, esclarecer a validade etimológica de alguns conceitos e o seu sentido no contexto de uma tese de mestrado em arquitectura. Assim, como ponto prévio, procura-se esclarecer o entendimento do conceito de verdade e do conceito de arquitectura, para que se possa validar o conhecimento produzido neste trabalho desde a sua fase mais embrionária.

I6 Piscinas de Cornellá – Álvaro Siza. A apropriação do Homem a um determinado espaço é, juntamente com a dimensão temporal, a derradeira prova da Arquitectura.

Verdade... mas que verdade?

"Verdade: Adequação do pensamento ou da sua expressão aos factos ou aos conhecimentos que se pretendem exprimir; característica daquilo que é conforme o real, que é verdadeiro; os factos tal como se conheceram ou se conhecem; ideias ou enunciados que se crêem exactos, autênticos e aos quais se atribui valor; princípios tidos como certos e constantes; expressão sincera, autêntica daquilo que se pensa, sabe ou testemunhou; característica daquilo que é conforme ao que se sente ou experimenta; expressão fiel da forma como se percebe ou sente o real; expressão fiel da realidade."[1]

Genericamente **verdade** é um dos conceitos mais simples e imediatos e, por consequência, menos questionados no seu corpo principal pelo senso comum. Contudo parece-nos que a sua definição é, ao mesmo tempo, redundante e incompleta. Senão, observemos que ela advém da incorporação histórica de três tradições linguísticas diferentes:

- *Aletheia*, em Grego, significa o 'não oculto', o 'não escondido', o 'não dissimulado', a verdade é a expressão daquilo que é ou existe tal como é, opondo-se a *Pseudos*, que significa falso, o que é encoberto, escondido ou dissimulado, o que parece ser e não é como parece. A verdade é uma qualidade das próprias coisas, plenamente visível para a razão.[2]

1 Termo: [verdade] - Academia das Ciências de Lisboa. *Dicionário da lingua portuguesa contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa.* Lisboa: Verbo, imp.2000.

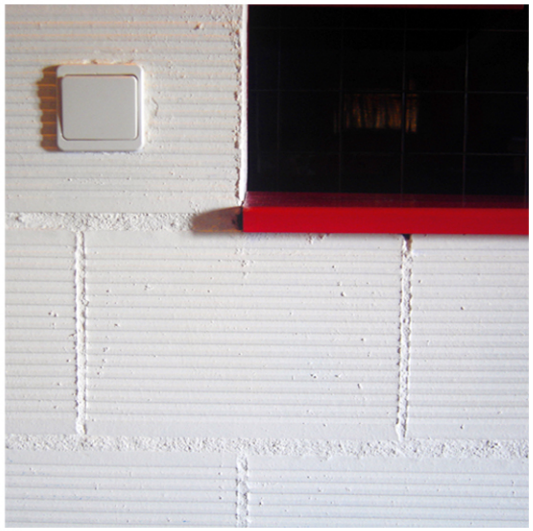
2 Citação livre - CHAUÍ, Marilena de Souza. *Convite à filosofia.* São Paulo: Editora Ática, 1995 – p.123



I7



I8



I9

- *Veritas,* em Latim, refere-se à precisão, ao rigor e à exactidão de um relato, no qual se diz com detalhes, pormenores e fidelidade o que aconteceu. A verdade não se refere assim às próprias coisas e aos próprios factos mas ao seu relato e ao seu enunciado, à linguagem. Depende, por isso, da veracidade e da memória de quem fala e da correspondência do enunciado aos acontecimentos. A verdade refere-se à linguagem e o seu oposto é a mentira ou a falsificação.[3]

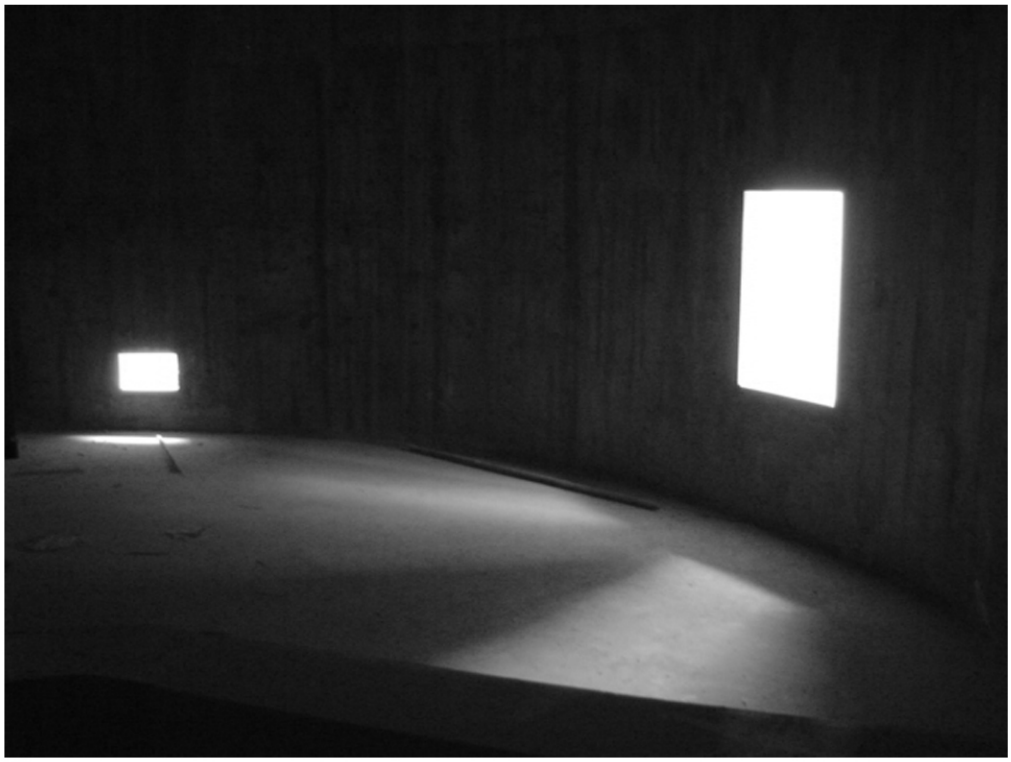
- *Emunah* em Hebraico significa confiança. A verdade é uma crença fundada na esperança e na confiança, referidas ao futuro, ao que será ou virá. A sua forma mais elevada é a revelação divina e sua expressão mais perfeita é a profecia.[4]

I7; I8; I9 Casa do Beiral – Acácio Brochado. A qualidade não reside nos próprios materiais, mas no modo como eles são aplicados e se coadunam com a totalidade da obra. Nesta pequena casa, em confronto com antigas paredes em pedra, utilizou-se paredes de tijolo furado, sem outro revestimento que não a tinta branca. A economia de meios e a redução do esforço construtivo sobressaem na expressão daquilo que é eternamente escondido.

Com o tempo, a predominância de uma destas concepções originais em detrimento das restantes dividiu as diferentes correntes filosóficas, divergindo-se, sobretudo, na interpretação da relação entre pensamento, realidade e linguagem. Marilena Chauí afirma que, se por um lado, quando predomina a *altheia* prevalece como marca do conhecimento verdadeiro a teoria da evidência, ou seja, uma teoria que instaura a verdade como a adequação do nosso conhecimento sobre uma coisa e a coisa propriamente dita, por outro, quando predomina a *veritas* essa mesma marca do conhecimento verdadeiro aparece através do rigor no emprego das normas da linguagem, sobressaindo pela coerência interna dos encadeamentos lógicos das ideias, dos raciocínios e por fim dos argumentos. Aproximando-se a esta última, quando predomina a *emunah* a marca do conhecimento verdadeiro funda-se no consenso aceite por uma comunidade, definindo assim convenções universais. Chauí, reconhece ainda uma quarta direcção, mais empírica, a teoria pragmática, cuja marca do conhecimento verdadeiro reside na verificabilidade dos resultados, ou seja, um conhecimento torna-se verdadeiro quando os seus resultados forem verificados através da experimentação. Esta concepção designa-se de pragmática por considerar que a verdade deve ter como critério a eficácia e a sua utilidade, ou seja,

3 Citação livre - CHAUÍ, Marilena de Souza. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1995 – p.123

4 Citação livre - CHAUÍ, Marilena de Souza. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1995 – p.123



I10

um conhecimento é verdadeiro quando é verificado como tal e se, através dele, permitir retirar consequências práticas úteis.

"Na primeira teoria (*aletheia*/correspondência), as coisas e as ideias são consideradas verdadeiras ou falsas; na segunda (*veritas*/coerência) e na terceira (*emunah*/consenso), os enunciados, os argumentos e as ideias é que são julgados verdadeiros ou falsos; na quarta (pragmática), são os resultados que recebem a denominação de verdadeiros ou falsos.

Na primeira e na quarta teoria, a verdade é o acordo entre o pensamento e a realidade. Na segunda e na terceira teoria, a verdade é o acordo do pensamento e da linguagem consigo mesmos, a partir de regras e princípios que o pensamento e a linguagem deram a si mesmos, em conformidade com sua natureza própria, que é a mesma para todos os seres humanos (ou definida como a mesma para todos por um consenso)."[5]

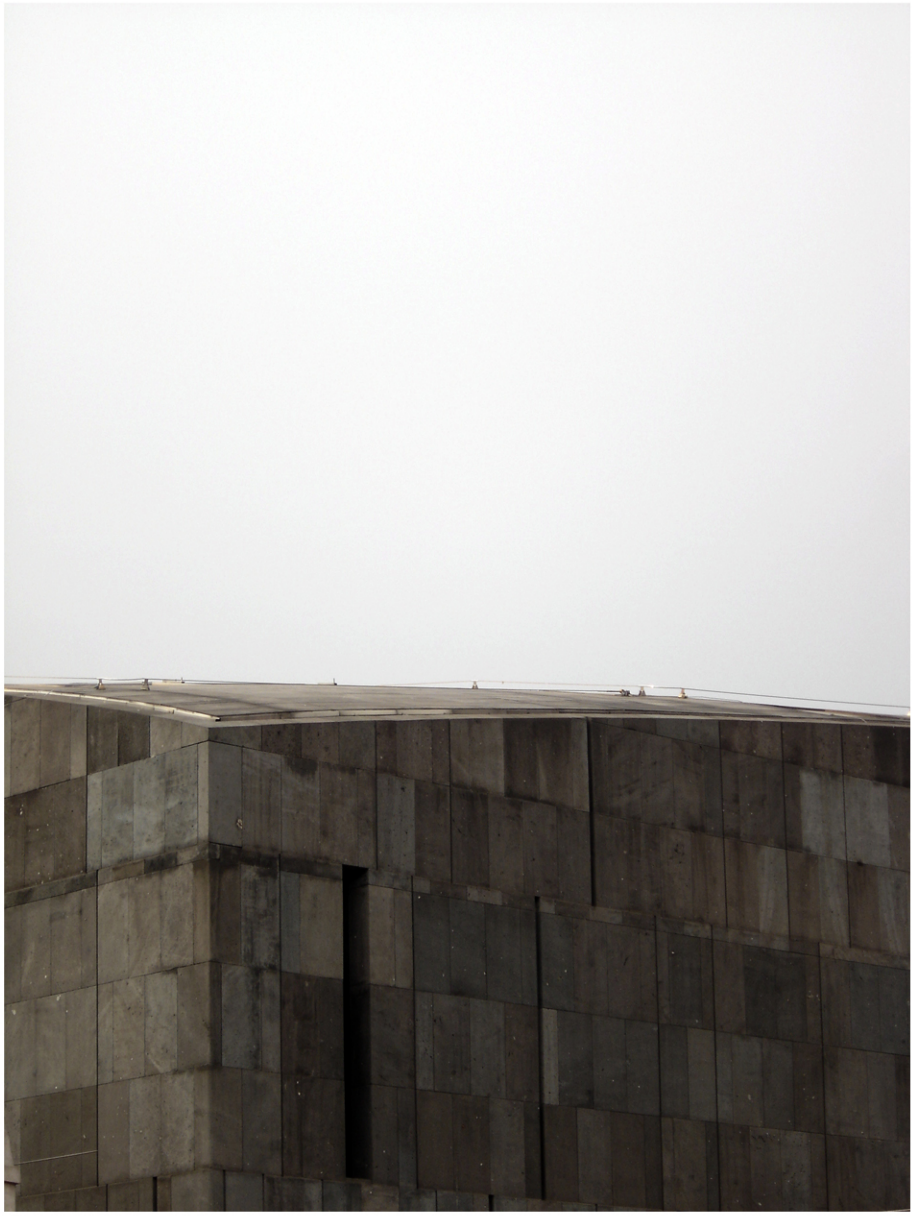
A definição da verdade varia em função dos limites que se instituam para o conhecimento. A 'verdade' de que este ensaio trata é precisamente a adequação daquilo que é e define a arquitectura e a arquitectura propriamente dita, reconhecível nas mais diversas manifestações, estendendo-se no tempo, no espaço geográfico e no conhecimento.

Deseja-se reconhecer, como desígnio de verdade, a "concordância do conhecimento com o seu objecto"[6], uma viagem que parte da significação do que é ou possa ser 'arquitectura', desbravando entre evocações e objectos arquitectónicos, procurando sinais incorporáveis que proporcionem uma justa harmonia entre as partes, chegando, no seu epílogo, ao desejado abrigo seguro, a Arquitectura.

I10 Faup – Álvaro Siza. Este espaço, que se encontra por cima do espaço museológico da Faculdade de Arquitectura, não é de acesso público. Inclusivamente não tem qualquer função, sendo marcado pela sua disposição semi-circular e por duas aberturas resultantes de outro espaço que permite a iluminação natural indirecta para a rampa circular que dá aceso à biblioteca. É, sem dúvida, um espaço resultante, expectante, oculto.

5 Marilena Chauí - CHAUÍ, Marilena de Souza. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1995 – p.125

6 Martin Heidegger – HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições, 1990 – p.41



I11

Arquitectura... mas que arquitectura?

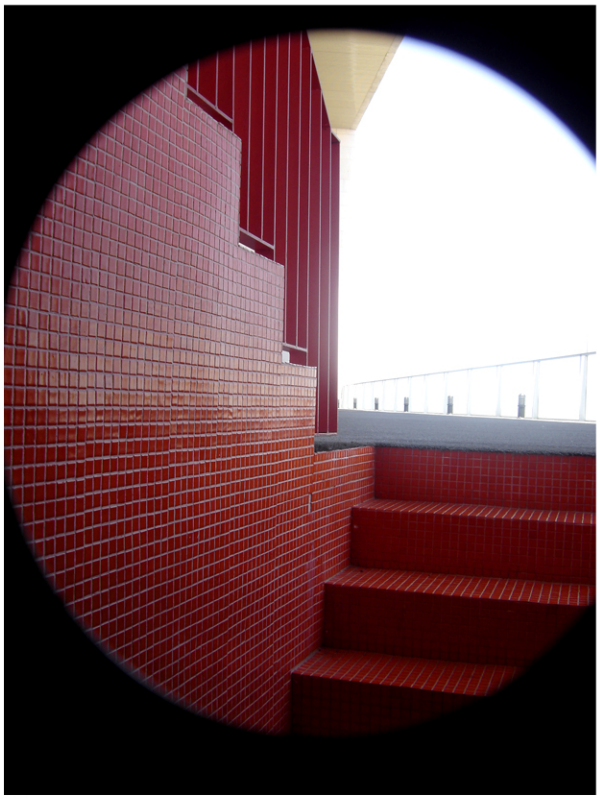
"Arquitectura é antes de mais nada construção, mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando uma determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se ela se revela igualmente e não deve se confundir com arte plástica, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquitecto, desde a germinação do projecto, até a conclusão efectiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites - máximo e mínimo - determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa, - cabendo então ao sentimento individual do arquitecto, no que ele tem de artista, portanto, escolher na escala dos valores contidos entre dois valores extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada. A intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitectura da simples construção."[7]

I11 Museum of modern art, Viena - Ortner & Ortner. A ideia de fazer edifícios que pareçam monólitos de pedra é corrente nos dias de hoje. O problema reside, quer por disponibilidade económica, quer por disponibilidade da própria pedra, na impossibilidade de fazer um edifício inteiramente em pedra. Ao longo do subcapítulo 'entoação da arte de construir' serão analisadas situações análogas sobre este paradoxo.

Arquitectura, mais que criar espaços que sirvam determinadas necessidades, é um fenómeno de apropriação, de tornar único um determinado lugar, isto é, de dar sentido físico a uma existência espiritual. Neste sentido, a arquitectura é um saber que visa responder, através de uma realidade material – construída - necessidades práticas, funcionais e espirituais. Enquanto saber, incorpora a definição de Vitrúvio, como uma ciência surgida de muitas outras e formada pelos mais diversos ensinamentos e domínios do conhecimento, mas incorpora de igual modo a definição de Heidegger como a mais completa forma de arte, pelo modo como responde aos valores mais existenciais do Homem.

A arquitectura responde a uma necessidade Humana, cumprindo o desejo de harmonia com um lugar através da sua qualificação, estimulando a emoção e o prazer da sua apropriação, satisfazendo uma função prática resul-

7 Lúcio Costa. "Considerações sobre a arte contemporânea". 1940 – COSTA, Lúcio. *Registo de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.



I12

tante do seu uso, exacerbando o poder criativo e estético, transformando-se assim num testemunho indicativo do conhecimento humano, um conhecimento sedimentado por uma prática humana ancestral.

Por ser considerada como uma condição do Homem enquanto ser que pensa e habita o espaço, a arquitectura torna-se um fenómeno vivo, em constante transformação. Gerada pela sociedade e sujeita às suas mutações, a arquitectura vincula-se com o dever de responder de forma adequada às diferentes questões que essa sociedade lhe coloca, sendo seu igual dever o acompanhamento sistemático dos processos de construção da identidade que preconizam essa dinâmica social.

Determinados os limites da sua operatividade, é na qualidade artística de cada autor que a arquitectura se potencia, fazendo a diferença na ponderação de cada decisão, utilitária ou técnica, assomando-se em pequenos detalhes, apurando os sentidos em novas espacialidades banhadas sabiamente pela luz, assinalando os traços da vida humana. "A arquitectura enraíza o espaço e delimita o tempo."[8]

A arquitectura é a essência que torna possível a relação do Homem com o mundo físico.

Mas afinal, que Arquitectura? Interessa investigar as realizações materiais – objectos arquitectónicos – na medida em que são experiências que permitem uma análise de todas as fases inerentes ao processo arquitectónico, ou seja, a existência de uma necessidade, o pensamento de uma resposta para essa necessidade (projecto), a sua materialização (construção) e finalmente a apropriação da obra pelo tempo e pela sociedade. Deste processo faseado, a própria materialização da arquitectura torna-se mais relevante, não só porque acarreta consigo o seu saber intrínseco, mas porque permite o reconhecimento da passagem do tempo, da apropriação, sublimando o êxito do objecto construído em verdadeira arquitectura.

I12 Edifício Mirador, Madrid – MVRDV. Este edifício, conceptualmente, resulta da adição e justaposição de vários blocos residenciais, de tipologias e expressões diferentes entre si. Á simplória imagem de 'legos' encaixados entre si, criando um pátio enorme no 13º piso, de pé direito triplo e que atravessa transversalmente todo o edifício, junta-se sempre problemas reais e concretos da arquitectura, como uma pequena escada. Numa cultura que privilegia a imagem, a máscara, não se pode esquecer que a arquitectura se faz da resolução de pequenos problemas, da tomada de pequenas decisões que se apuram no todo. O enorme pátio é afinal o patamar de uma escada.

8 Maria João Rodrigues – RODRIGUES, Maria João Madeira. *Arquitectura. O que é*. Lisboa: Quimera editores, 2002 – p.36



I13

VERDADE NO TEMPO

A cultura contemporânea sofre de uma crise de identidade. Procura situar-se e definir-se, não acompanhando todavia as sucessivas metamorfoses e transmutações que sofre. A falta de uma matriz unitária é por sinal a sua mais forte característica, originando uma condição única na história do ser humano.

A crise da forma cultural advém de uma crise do pensamento. Esta não se reconhece sob a forma de nenhuma postulação filosófica dominante, não se compondo à luz de uma personagem de referência, mas antes da pluralidade de tratados individuais que não alcançam um consenso necessário.

Por dedução, reconhece-se que a cultura arquitectónica contemporânea tem-se vindo a identificar com a negação da verdade, insinuando, inclusive, a pluralidade da verdade. Sobressaem nesta conjectura, algumas tentativas individualizadas, embora algo desamparadas, de perseguição da verdade dentro da própria disciplina, indo além da ingénua e sumária correspondência entre expressão e construção. Como reflexo da sociedade contemporânea, estas tentativas surgem sempre do esforço individual, nunca se relacionando sinergeticamente de modo a alcançar uma verdade superior.

A procura consciente da verdade na arquitectura é, de facto, uma reflexão bastante actual. Contudo, alguma coisa ao longo da sua história, nos mais diversos trilhos geográficos ou temporais, pareceu sempre lançar esta questão. A verdade, que este ensaio trata, é precisamente o denominador comum, que sempre existiu de forma inconsciente nas múltiplas manifestações arquitectónicas ao longo da história. O que há de comum, que nos faz pensar que uma pirâmide, um templo grego, uma catedral gótica ou um *crystal palace* são arquitectura? O que há de verdadeiro nestas obras que nos permite considerá-las arquitectura?

I13 Teatro Grego, Siracusa. Este lugar expõe um saber ancestral que consiste em usar a natureza operativamente. Cortando uma montanha em degraus, transformando mais um monte num lugar irrepetível, construído para desempenhar uma função própria e que resistiu ao tempo, dissolvido pela natureza como algo quase natural. Este saber está intrinsecamente ligado a um outro: a escolha correcta do sítio onde implantar a construção, de modo a assinalar a paisagem como um vestígio humano.



I14

"A arquitectura nasce quando o homem luta, avança no pensamento e no conhecimento, inicia o seu processo de domínio da terra. E a ambição dele é tão justamente desmedida que não aspira apenas ao domínio da terra mas ao do universo e, para isso, usará todos os meios: os materiais, recorrendo aos que existem à mão; os espirituais, inventando aqueles que não existem ainda. O fogo foi um dos primeiros inesperados milagres a confirmar a possibilidade de transformar o desígnio em verdade e, por isso, reforçou a vantagem da poesia e do desenho, da arte em geral sobre o pragmatismo: da arquitectura, evidentemente, para organizar o espaço da terra à sua medida e de acordo com o seu desejo, quase sempre interpretado, pela má consciência funcionalista, como necessidade premente. (...) [a arquitectura nasceu quando os homens] pensaram o desenho dos alçados, transfiguraram a estrutura do telhado em frontão ou qualificaram as funções primárias através de espaços que não só as resolviam como as enriqueciam ou modificavam."[9]

A arquitectura nasce de gestos primários, de quem reconhece e toma posse de um lugar, transformando-o, significando-o, colmatando uma carência procedente de tal gesto.

Transpondo a arquitectura animal e natural, em que o homem 'cor de barro' apenas construía sem outro significado aparente que não fosse o seu abrigo ou refúgio, é com as construções megalíticas, erguendo pesados menires em planícies meditadas, que se confere os primeiros sinais de arquitectura. Do material disponível ao seu transporte, da técnica de entalhe e elevação ao significado enquanto arquitectura funerária, assinalando a paisagem como marco imposto reconhecível no universo desconhecido, resistindo ao tempo.

Pedra sobre pedra a arquitectura foi-se criando empiricamente, seguindo a intuição para cada caso, procurando reflectir sobre o resultado obtido e o processo para o alcançar. Lentamente foi estabelecendo um saber construtivo próprio, ditado pelas características de cada pedra, evoluindo conti-

I14 Casa na Noruega. A arquitectura, enquanto saber que se opera através da construção, procura a adequação com o lugar. Isto significa perceber as adversidades físicas, climatéricas, as variáveis de cada sítio. Esta casa revela-se como vestígio intuitivo, vernacular diria, da sensibilidade harmónica com uma determinada dificuldade: o frio imperativo destas montanhas inóspitas.

9 Alexandre Alves Costa. "A arquitectura escreve a sua própria paisagem" - Jornal dos Arquitectos Nº 217, Outubro, Novembro e Dezembro de 2004. Centro editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos.



I15



I16



I17

nuamente na potenciação da vontade sobre o material. Rompendo o isolamento dos pequenos ajuntamentos, este aperfeiçoamento técnico e respectivos cânones formais acompanharam a expansão territorial dos povos e das massas predominantes.

I15 Casa em Bergen, Noruega.
I16 Pormenor construtivo de casa na Suécia.
I17 Estação de Comboios de Giornico, Suiça.

Os egípcios erigiram colossais pirâmides maciças, curiosamente semelhantes a umas outras do lado oposto do mundo. Os gregos inventam um sistema estrutural pontual que, incorporado pelo Império Romano numa simbiose perfeita com o novo arco, foram espalhados pela bacia mediterrânica, numa índole específica de fazer cidade por essa velha Europa. Posteriormente o cristianismo, enquanto entidade de poder inigualável, deliberado no consenso da fé, dissemina o românico, uma forma específica de construir assente na integração volumétrica e espacial, operando sobretudo com a geometria elementar. Depressa a ogiva gótica, tecida pelos mestres pedreiros franceses, se irradia pela cristandade, rejeitando limites étnicos, geográficos ou nacionalistas, impondo-se como avanço tecnológico natural. Recuperando o paradigma clássico, incorporada a técnica até então conquistada, o século XV volta-se a centrar no Homem, apurando os limites da arte de construir, criando o Renascimento na Toscana. E, quando uns se atrevem nos descobrimentos, ostentando a primeira rede comercial digna da aldeia global, difunde-se o Barroco, das Américas às Índias, criando cidades, edifícios eruditos e populares, contaminando e contagiando-se, afirmando-se como primeiro estilo à escala global.

Com as leves pinceladas do tempo tudo se insinuou naturalmente. As necessidades pautadas em cada civilização geraram ciclicamente novos pressupostos, afastando progressivamente as construções decorrentes do medo pelo meio natural ou pelo desconhecido. Os programas fixaram-se revelando com eles as primeiras tipologias associadas às necessidades mais imediatas do homem. Na inconsciência do funcional e do regular, as formas arquitectónicas adquirem contornos excepcionalmente belos por reflectirem a simplicidade e o saber construtivo genuíno.



I18



I19

Ansiando uma coerência própria de cada tempo e cada lugar, criam-se as ordens como verdadeiros tratados construtivos e indicativos dos significados associados. Da arquitectura nobre à popular, conhecimento erudito e vernáculo caminharam sempre lado a lado, procurando sobretudo a eficácia de cada caso como resposta às dificuldades encontradas, transformando o disponível, assinalando-se como presença humana.

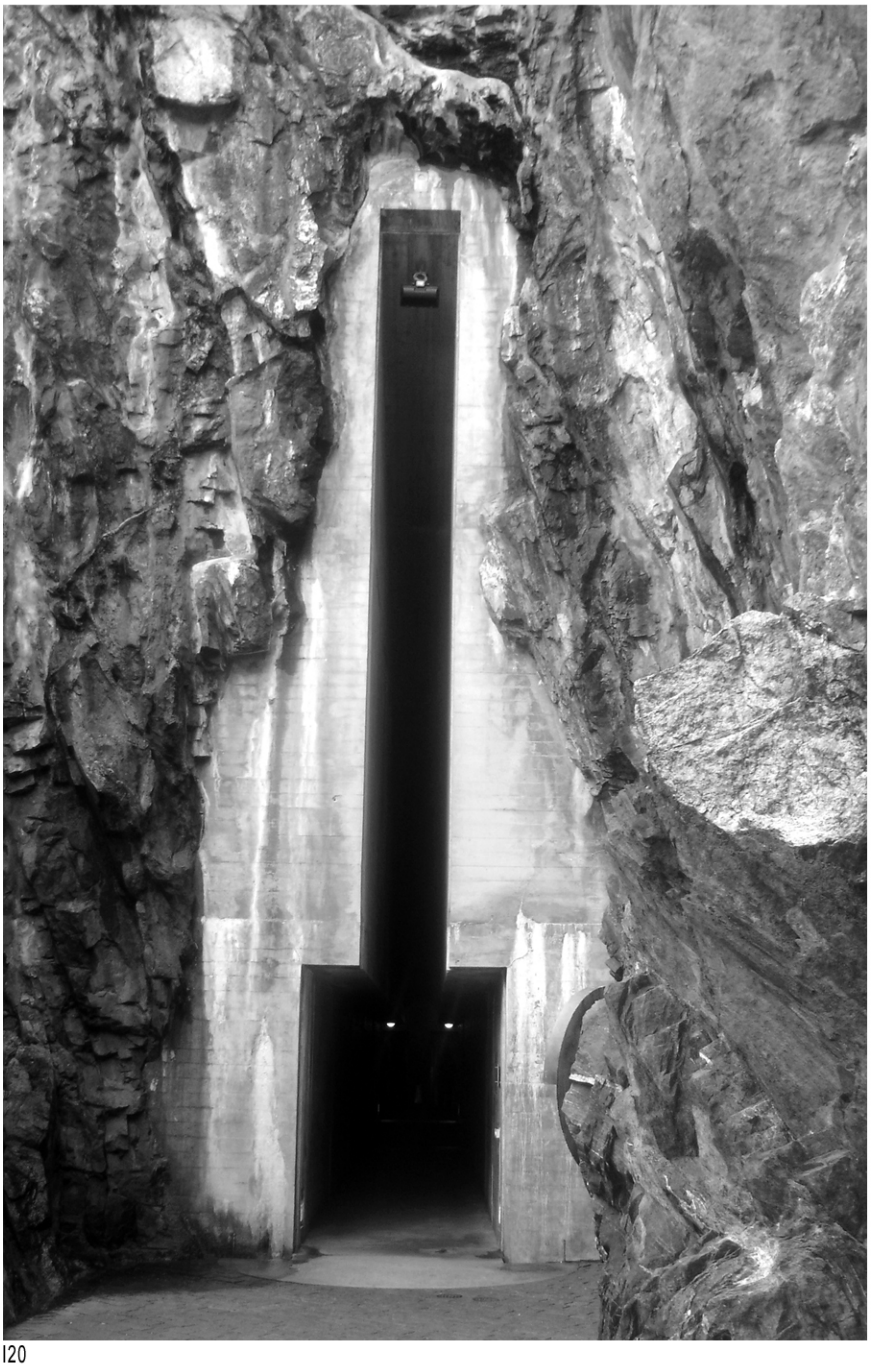
I18 Catedral de Firmini – Le Corbusier.
I19 Pormenor exterior da escola primária de Paspels, Suiça – Valério Olgiati. Estas imagens denunciam dois modos distintos de resposta ao problema do escoamento das águas pluviais. Estes dois casos emocionaram-me, pelo modo como expressam em redundância, evidenciando algo que normalmente se esconde, fazendo desse problema parte importante do projecto. No caso da catedral de Firmini a pala que conduz a água em torno do prisma é a mesma que reflecte a luz para o interior da nave, assimilando a função técnica pelo exterior e a função expressiva pelo interior.

É, como consequência da revolução industrial, que se dá a primeira grande mudança de paradigma em todo o saber arquitectónico construído até então. Numa sociedade em grande transformação e na ânsia de acompanhar o progresso técnico da época, os arquitectos adoptaram novos materiais, técnicas construtivas e modos de produção surgidos da inovação técnica, provocando uma ruptura e um abandono não reflectido com o passado.

Como consequência de tão brusca mudança de modelo, surgem os primeiros estudos sobre a condição e existência da arquitectura, justificando o seu surgimento através da necessidade de restabelecer uma continuidade então perdida com o passado. Continuidade essa que ultrapassa a própria materialidade, procurando restabelecer o verdadeiro significado das coisas.

Neste contexto, e se por sinal é possível reconhecer um início destacado pela busca da essência e especificidade da disciplina da arquitectura, ainda que essa busca tenha sempre acompanhado o Homem inconscientemente, é em Mies van der Rohe que nos devemos centrar, não apenas pela dedicação e devoção à procura da verdade da arquitectura, mas por através dela ter recuperado valores culturais perdidos.

O interesse suscitado em Mies por este tema advém da falta de reconhecimento com a actividade artística praticada no início do século XX, nomeadamente na arquitectura:



120

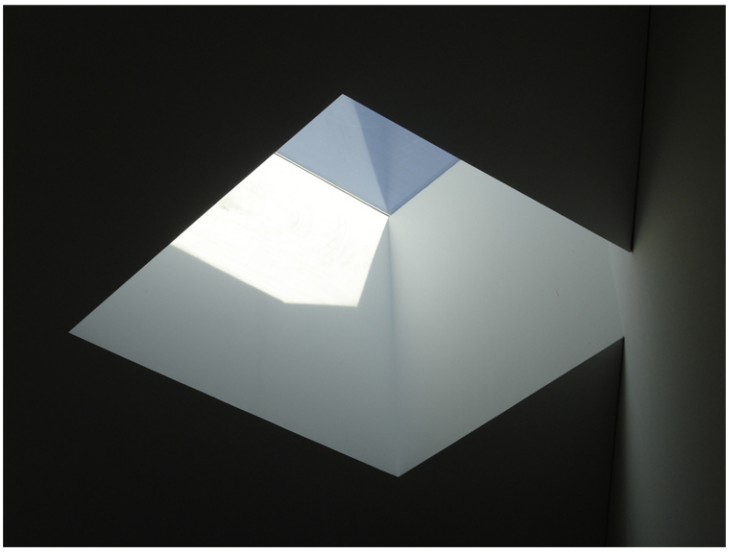
"In 1900 there was a group of very talented men in Europe who founded the Art Nouveau Movement. They tried to develop everything new, houses new, dresses new, spoons new, life new, everything new- They thought, however, that it was a question of form. The whole movement didn't last much longer than a typical fashion and nothing came out of it. It then became clear to me that it was not the task of architecture to invent form. I tried to understand what that task was. I asked Peter Behrens, but he could not give me an answer. He did not ask that question. The others said: 'What we build is architecture', but we weren't satisfied with this answer. Maybe they didn't understand the question. We tried to find out. We searched in the quarries of ancient and medieval philosophy. Since we knew it was a question of truth, we tried to find out what the truth really was. We were very delighted to find a definition of truth by St. Thomas Aquinas: 'Adequatio intellectus et rei'. Or as modern philosopher expresses it in the language of today: 'Truth is the significance of fact.' I never forgot this. It was very helpful, and has been a guidind light. To find out what architecture really is took me fifty years – half a centuary."[10]

Recordando o que o incentivou na procura da verdade da arquitectura, Mies denuncia a *Art Nouveau* como um movimento que procurou novas formas, sem igual ânsia por novos conteúdos. De facto, este movimento surgido na transição do século XIX para o século XX acompanhou o clima de progresso científico e técnico, proporcionando um estado feliz de optimismo que meritoriamente atingiu, no panorama cultural, uma ruptura com a tradição historicista e eclética, procurando novas expressões que dignificassem o progresso existente. Aderindo às novas técnicas e aos novos materiais, este movimento procurou sobretudo através da inovação formal criar uma nova estética, proclamando a exuberância, organicidade e ornamento.

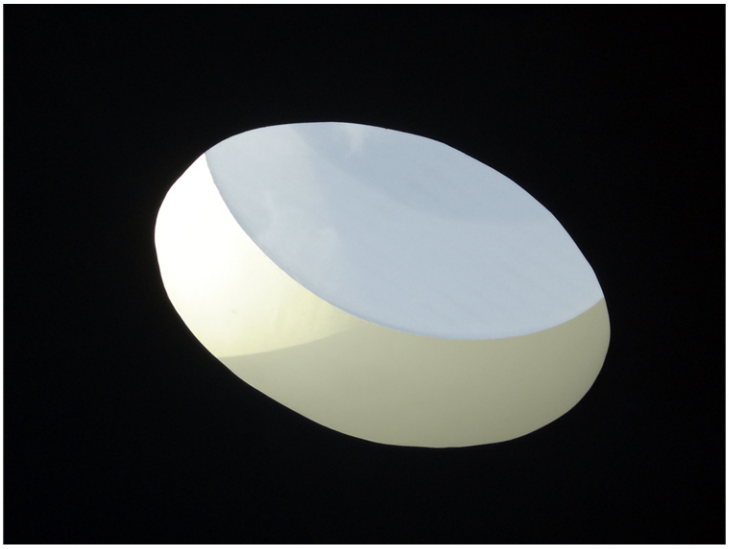
A nova condição paradigmática resultante de tão grande ruptura com o passado e com os seus valores forjados ao longo dos tempos incorreu na sua falta de consubstanciação. Apenas a ânsia por novos cânones estéti-

I20 Castelo de Belinzona, Suiça – Aurelio Galgetti. O castelo situa-se no cume de um pequeno morro situado no centro da cidade de Belinzona. Incumbido do seu restauro, o arquitecto propõe a limpeza de todo o monte a fim de deixar visível apenas a massa rochosa, a pedra. Um trabalho árduo que se prolongou durante vinte anos. Finalmente estabelece um acesso vertical entre a cota da praça principal da cidade e a cota de acesso ao castelo. O betão armado é usado como material único de toda a operação, estabelecendo o contraste inequívoco entre novo e antigo, entre natural e artificial.

10 Mies van der Rohe – CARTER, Peter. *Mies van der Rohe: An Appreciation on the Occasion, this Month, of his 75th Birthday*, vol. XXXI. Architectural Design 31, 3 March 1961 – p.97
Extraído de: BLASER, Werner. Mies van der Rohe: Crown Hall: Illinois Institute of Technology, Chicago, The Department of Architecture. Basel: Birkhäuser, 2001 – p.14



I21



I22



I23

cos e o uso dos novos materiais tomaram posse, rejeitando qualquer reflexão sobre os novos conteúdos que tal revolução urgia. As próprias técnicas construtivas não dignificavam as possibilidades técnicas dos novos materiais. A aparência apoderou-se das mentes agitadas condenando, desde logo, a sua aptidão revolucionária carecida de um novo estilo.

Inconformado com esta fútil condição cultural, Mies protagoniza uma oposição reaccionária propondo a redescoberta dos fundamentos da disciplina da arquitectura, procurando inclusive estabelecer os seus limites de acção e a sua contribuição ao mundo. Reconhecendo a sua limitada formação académica, Mies começa por apaziguar a sua inquietude questionando o seu mestre, Peter Behrens, sobre o domínio existencial da arquitectura no mundo. Humildemente, este responde que tal reflexão não se inclui nos seus interesses, que ele não faz essa pergunta. Contrariando a quase totalidade dos arquitectos, Behrens admite inequivocamente a falta de interesse pela questão ética da disciplina recusando-se, deste modo, a responder levianamente à pergunta que lhe foi efectuada.

Não encontrando entre os seus colegas uma resposta válida e fundamentada que preenchesse o vazio criado com a então perda de valores culturais, Mies inicia uma saga entre outros domínios artísticos e do saber, imiscuindo-se entre personagens não directamente ligadas a si mas que sustentassem interesses semelhantes. Encontra, finalmente, resposta para a sua inquietação nas palavras de Berlage: "*The lie is the rule, truth has become the exception. So it is in spiritual life, so it is in art. (...) This pseudo-art, this lie, must be fought against so that we will again arrive at the essence, this truth, and once more the truth, for in art, too, the lie has become the norm, truth the exception. We architects must therefore attempt to find our way back to the truth; that means we must understand again the very nature of architecture.*"[11]

Hendrick Petrus Berlage apaziguou a incessante busca de Mies, introduzindo-lhe o sentido ético da estrutura na arquitectura. Através do modo

I21; I22 Piscinas de Cornellá, Barcelona – Álvaro Siza.
I23 Escultura de Eduardo Chillida, San Sebastian. A luz natural é uma condição invariável numa obra de arquitectura. Através do seu controlo, ou inclusivamente da sua ausência, a luz desempenha um papel fundamental na medida que nos permite ver e sentir os diversos espaços. Como dizia Le Corbusier em Vers une Architecture: "A arquitectura é o jogo sábio, magnifico dos volumes banhados pela luz."

11 Berlage, "Gedanken" – Extraído de NEUMEYER, Fritz. *The Artless Word: Mies Van Der Rohe on the Building Art.* Cambridge, Mass: MIT Press, 1991 – p.70



I24



I25



I26



I27

como explorava as qualidades dos diferentes materiais estruturais, como os sublimava até à exaustão, sempre obstinado pela perfeição harmónica da estrutura, afastou definitivamente Mies dos formalismos, proclamando a estrutura como a base disciplinadora da forma arquitectónica. Neste propósito Mies acaba por aclamar a arquitectura de 'pele e ossos' como a arquitectura que melhor representa os meios técnicos do seu tempo.

"Functionality and truth in construction spearheaded the attack against Vitruvian architecture. The transparent world of steel construction refused to subordinate itself to a Canon of formal laws based on the concepts of monumentality and enclosed form depending on mass. Modern construction called for a building art that must differentiate itself from the traditional in regard to appearances: it would – so Berlage sketched the physiognomy of the new form in an apt prophecy – remain flat on the exterior, its plastic articulation would derive from construction, and the architectonic space would be newly defined "as a more or less assembled complex of wall.""[12]

Portanto, Mies van der Rohe, rejeita a forma como o objectivo de qualquer trabalho de arquitectura, entendendo-a antes como o resultado do apuramento construtivo metodologicamente incorporado. A construção é a forma. *"Where authentic construction enconters authentic contents, authentic Works result; Works genuine and intrinsic. And they are necessary. Necessary in themselves and also as members of a genuine order."*[13]

A ideia de alcançar uma arquitectura clara, sensata e objectiva, através da verdade, revela a nítida influência da filosofia neo-platónica, nomeadamente a postulação de Santo Agostinho, registada no caderno de Mies em 1928: A beleza é o esplendor da verdade. Rejeitando a aparência em detrimento da essência, Mies inverte o corrente, alcançando a beleza através da realidade ontológica, ou seja, através da ordem e da verdade construtiva. Como prática corrente, na impossibilidade da transparência dessa autenticidade, Mies recorre a desenhos técnicos estratégicos que, para

I24 Detalhe da parede exterior da casa para um músico em Scharans, Suiça – Valério Olgiati.
I25 Detalhe da parede exterior de Das Gelbe Haus em Flims, Suiça – Valério Olgiati.
I26 Detalhe do cunhal do posto de correios de Sogn Benedetg, Suiça.
I27 Detalhe da parede exterior da capela de St.Benedict em Sogn Benedetg, Suiça – Peter Zumthor

12 Fritz Neumeyer - NEUMEYER, Fritz. *The Artless Word: Mies Van Der Rohe on the Building Art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991 – p.88

13 Mies van der Rohe. "Lecture in Chicago" - NEUMEYER, Fritz. *The Artless Word: Mies Van Der Rohe on the Building Art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991 – p.325-326



I28



I29

além de servirem a construção, revelam também a verdade que se encontrava escondida e que de outra forma não seria identificada.

Apesar de todo o esforço que empreendeu na procura da verdade na arquitectura e na instauração da ordem, Mies van der Rohe reconhece, no fim da sua vida, que todos os seus esforços fracassaram. Por esta altura a sua obra começa a ser posta em causa, tendo como oposição máxima o slogan *"less is bore"* de Robert Venturi, caricaturando a célebre frase apropriada por Mies - *"less is more"* – que resumia o resultado do esforço metodológico em torno da verdade.

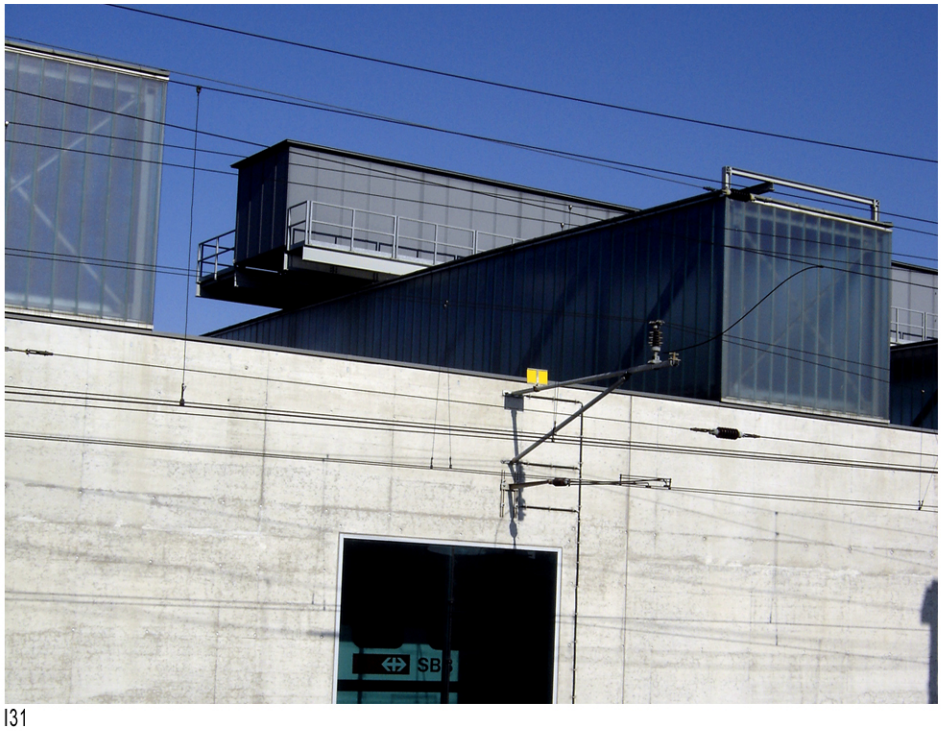
Torna-se contudo necessário esclarecer, que os preceitos glorificados por Mies prevaleceram e influenciaram as gerações de arquitectos até aos dias de hoje. Não só as suas tipologias e opções estratégico-construtivas foram disseminadas e recriadas ao longo dos tempos, como os seus escritos e a sua investigação teórica foi exaustivamente estudada e apropriada. O seu contributo foi inegável e inigualável, sendo reconhecido e apelidado carinhosamente pelo seu amigo Gropius como "o solitário caçador da verdade".

No final do século XX a realidade parece ter mudado uma vez mais, tendo originado uma nova crise de identidade, uma crise do pensamento e uma crise das formas culturais. A aparente perda de valores e conhecimentos sedimentados, imergiu a sociedade num novo paradigma filosófico, unanimemente reconhecível, consequência directa da criação de algumas próteses tecnológicas que alteraram para sempre o modo como vivemos o mundo. Ao conjunto dessas alterações designa-se vulgarmente de Revolução Tecnológica ou Revolução Digital. Desta nova revolução, realça-se sobretudo os sistemas digitais e electrónicos que vieram substituir os então existentes sistemas analógicos e electromecânicos. As telecomunicações sem fios permitem que a informação se aclame como matéria-prima por excelência do século XXI. Surge assim uma sociedade global denominável

I28; I29 Bonjour Tristesse, Berlim – Álvaro Siza. "Eu senti a necessidade de colocar um pilar para resolver o gaveto e a relação com a loja, uma forma dura, que não é estrutural, apenas para colocar uma coisa. (...) Os técnicos da administração, já na parte final, disseram que não se podia colocar o pilar porque debaixo do passeio passavam instalações. Eu, a essa altura, estava já como você pode imaginar... E disse, está bem, como o pilar não é estrutural, enterramos quinze centímetros e já está. Responderam que não, porque um cego poderia colidir com ele. E eu contestei que também podia chocar em todos os postes que existem no passeio. Então fizeram um relatório que obrigava a que o pilar ficasse no ar, que não chegasse ao chão, e colocar uma placa que dissesse "Esse pilar é falso". E eu disse, "está bem", e assim ficou." – Álvaro Siza – SOMOZA, Manuel. *Conversas no obradoiro*. – p.60



I30



I31

de sociedade da informação assente numa nova estrutura social forjada na comunicação.

A popularização da rede global conferiu um sentido narcisista, perdido e desejado, ao indivíduo. Este, para além de aceder espontaneamente a qualquer tipo de informação que anseie, pode agora transformar essa mesma informação, produzir e reproduzir em nova informação e finalmente partilhá-la. A partilha de informação em rede alterou o conceito sedimentado da comunicação audiovisual do século XX. A aceleração do processamento e imediata difusão da informação quebra finalmente a barreira física geográfica, enaltecendo a velocidade, a eficiência, a volubilidade e a flexibilidade da nova organização intersticial: a rede.

I30 Pormenor do Convento de La Tourette em Eveux-sur-Arbresle, França – Le Corbusier.
I31 Railway Engine Depot, Basileia – Herzog & de Meuron. Uma solução basilar para vencer a gravidade é precisamente a justaposição de corpos verticalmente. Torna-se interessante a manipulação dessa solução, ou seja, o recurso a artifícios que aparentem essa simples condição universal. Ao percorrer La Tourrete, não fiquei indiferente aos pilares dispostos ao longo da comprida janela horizontal, dissimulados sob uns cubos de betão armado, que de imediato me recordam pequenos cubos de açúcar, que se usa para adoçar o café.

É nos diferentes domínios do saber, como na filosofia ou no caso concreto da arquitectura, que as consequências mais negativas desta nova sociedade se fizeram assinalar, pois estas necessitam invariavelmente de um compasso temporal mínimo para reflectirem sobre a sua condição na sociedade que os acolhe. O tempo presente não lhes concede esse espaço de manobra, promovendo teses não consubstanciadas no conhecimento herdado precedente, ou originando teses que se desactualizam rapidamente, revelando-se assim inúteis.

Foi deste cenário conjectural que se criou a crise de pensamento contemporâneo arrastando consigo todas as outras formas do saber e culturais. A arquitectura enquanto disciplina que aspira ao conhecimento das formas autênticas do saber passa assim a padecer "na sua confusa e débil inconsciência de uma particular forma de esquizofrenia: esquizofrenia do tipo teórico"[14].

Acerca do ensaio *Tecnica e Architettura* do filósofo italiano Emanuele Severino, Renato Rizzi introduz precisamente esta reflexão sobre um tipo de esquizofrenia que a cultura arquitectónica contemporânea sofre, afirmando que esta se debate simultaneamente com a refutação sistemática

14 Renato Rizzi - SEVERINO, Emanuele, and Renato Rizzi. *Tecnica e architettura.* Milano: R. Cortina, 2003 - p.7



I32



I33

de qualquer teoria ontológica em nome de uma indiscutível liberdade expressiva, dependendo todavia de uma teoria global hermenêutica.

A teoria hermenêutica a que Rizzi se refere engloba, à luz da compreensão humana e do saber por ela produzido, um sentido de verdade, de imposição ontológica primária de onde se fundou o mundo grego ocidental. Ora essa visão assente na interpretação do conhecimento sedimentado pelo Homem Ocidental ao longo dos tempos, não representa de modo adequado o mundo fluído e híbrido actual "pulverizado no nomadismo da autonomia individual."[15]

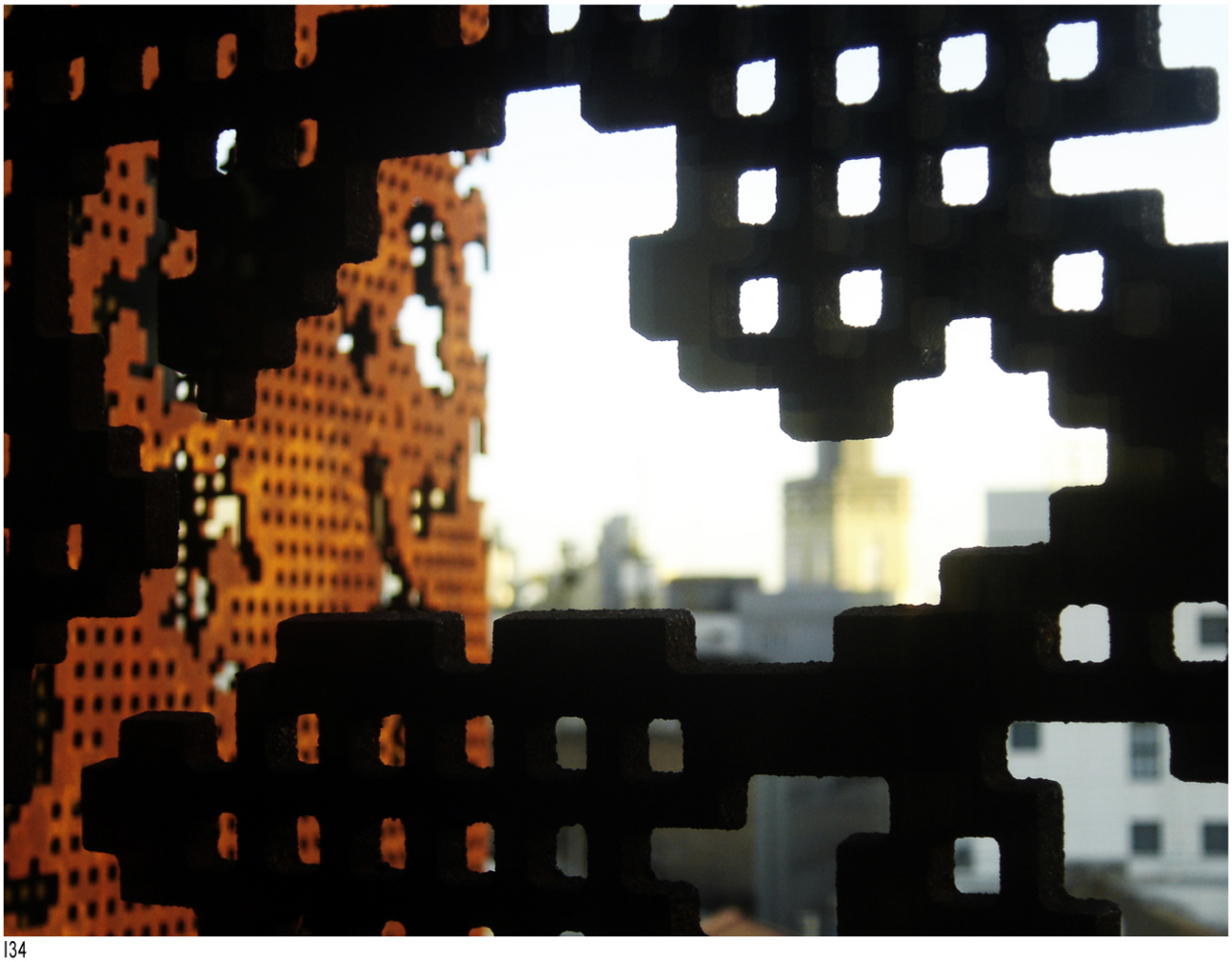
De modo a aproximar-se a este arquétipo arquitectónico idealizado para o seu tempo, a cultura arquitectónica contemporânea rompe, ainda que de modo aparente, todo e qualquer vínculo ontológico, refutando a tradição metafísico-epistémica, justificando a sua incompatibilidade com a liberdade formal e expressiva, fundamental a conceder ao sujeito individual. Refutando invariavelmente essa tradição, negando a origem, a estrutura e validade do conhecimento da essência do mundo como o tinha conhecido até então, a cultura contemporânea viu-se obrigada a justificar os seus próprios pressupostos e acções, urgindo uma teoria no mínimo equivalente.

Encontrou essas garantias na condição niilista que o mundo ocidental sempre desejou e nunca alcançou. O niilismo, que etimologicamente significa o cepticismo puro e a negação absoluta (*nihil* = nada), é um conceito filosófico que abrange todos os domínios do saber e rompe com qualquer verdade epistémica dada como absoluta, rompe com os valores tradicionais, proclamando a morte do sentido e a ausência da finalidade.

A força desta postulação filosófica reside na conversão de tudo aquilo que considerávamos estável, seguro e perene em apenas uma interpretação possível que nos foi permitindo avançar com o tempo. A interrogação da fundamentação da realidade e a perda de uma visão única e objectiva do mundo denuncia uma nova experiência, liberta tanto da visão metafísica precedente, como da visão unitária da história.

I32; I33 Memorial do Holocausto, Berlim – Peter Eisenman. Este lugar emocionou-me. Ao percorre-lo senti a presença inequívoca das campas abstractas, senti a operatividade do solo como matéria da arquitectura. Ao vazio deixado pelas vítimas que este memorial quer fazer recordar, imagino que, com o efeito do tempo, esta obra se dissolva na paisagem, se petrifique, perdendo-se a noção do porquê da sua existência. Nostalgicamente observo que talvez o tempo tenha sido, de facto, a matéria-prima desta obra.

15 Renato Rizzi - SEVERINO, Emanuele, and Renato Rizzi. *Tecnica e architettura.* Milano: R. Cortina, 2003 - p.7



I34

"A cultura contemporânea perdeu o sentido daqueles grandes valores que, na era antiga e medieval e também nos primeiros séculos da era moderna, constituíam pontos de referência essenciais, e em ampla medida irrenunciáveis, no pensamento e na vida"[16].

O surgimento em força deste espírito e desta atmosfera relativista de modelos despoletou, em definitivo, uma explosão da linguagem arquitectónica. Simultaneamente a emancipação técnica dos vínculos epistémicos provoca uma aceleração dissolutiva, "a arquitectura passa da evolução da forma, à revolução do informe."[17]

"Folds, blobs, nets, skins, diagrams: all words that have been employed to describe theoretical and design procedures over the last decade, and that have rapidly replaced the cuts, rifts, faults, and negation associated with descontruction, which had previously displaced the types, sign, structures, and morphologies of rationalism. The new vocabulary has something to do with contemporary interest in the informe."[18]

A arquitectura contemporânea interessa-se por temas novos tais como flexibilidade, distorção, deformação, contaminação, centrifugação ou hibridez, procurando constantemente formas novas, diferentes, sobretudo cativantes e, simultaneamente, novas concepções espaciais que se encaixem na visão niilista do mundo. Segundo Emanuele Severino, a insensibilidade estética e informal da arquitectura contemporânea fundamenta-se na convicção da técnica enquanto instrumentação abstracta dominável da razoabilidade da nossa vontade. Nesse sentido afirma que reconhecer o niilismo é simultaneamente reconhecer o não domínio da técnica.

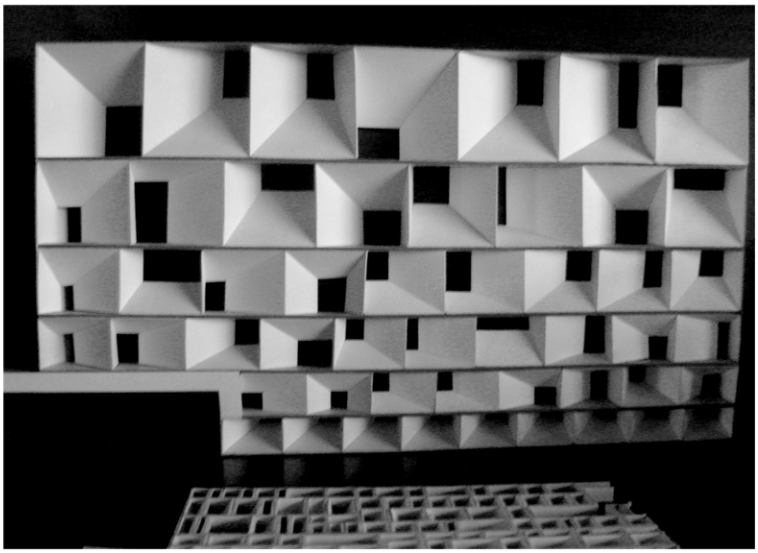
Torna-se legitimo reconhecer que o niilismo se impregnou na cultura contemporânea, promovendo a arbitrariedade e a anarquia de valores, opondo-se sempre a um desígnio de verdade consolidado, promovendo a pluralidade individual. Mas que verdade é essa à qual tão veemente se opõe. Qual é a verdade na arquitectura?

I34 Pormenor da parede exterior da Caixa Fórum, Madrid – Herzog & de Meuron. A simulação daquilo que é o desgaste conhecido de um determinado material é, actualmente, tema de projecto e matéria operativa. Antes mesmo de ser posto à prova do tempo, o ferro já está oxidado e corroído.

16 Giovanni Reale. *O saber dos antigos - terapia para os tempos atuais*. São Paulo: Edições Loyola, 1995 - p.17

17 Renato Rizzi - SEVERINO, Emanuele, and Renato Rizzi. *Tecnica e architettura*. Milano: R. Cortina, 2003 - p.10

18 Anthony Vilder – VILDER, Anthony. *Warped Space: Art, architecture, and anxiety in modern culture* - prefácio



135

QUE VERDADE?

"O que constitui o valor do Homem não é a verdade, que qualquer pessoa pode possuir ou supõe possuir, mas o empenho sincero que o Homem empregou para descobrir a verdade. Pois é por meio da busca pela verdade, e não com a posse desta, que as suas forças se ampliam, e somente nisto consiste a sua perfeição sempre crescente."[19]

I35 Maqueta de estudo do alçado do auditório de Leon, Espanha – Mansila e Tuñón.

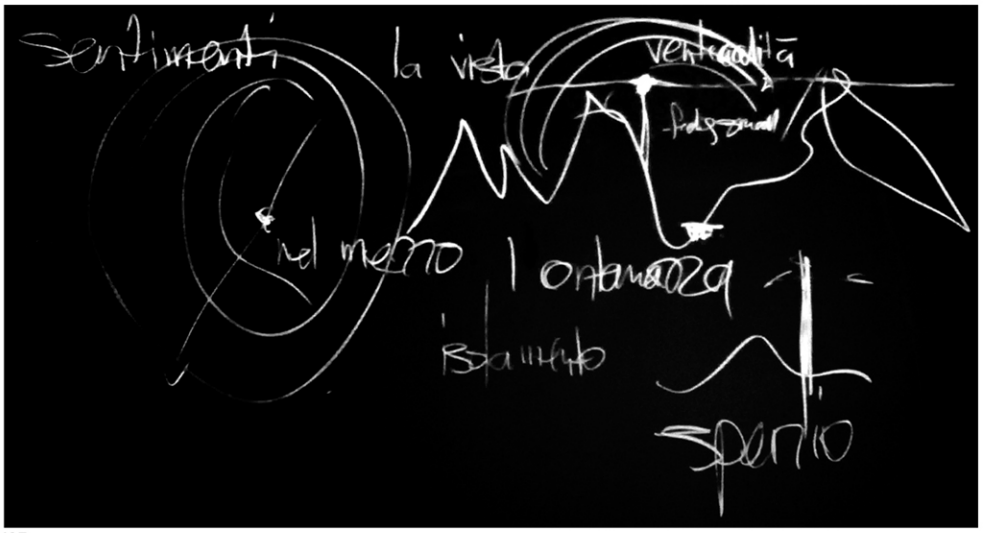
Vittorio Gregotti, num artigo intitulado *"Le scarpe di Van Gogh"* recusa reduzir a questão da verdade em arquitectura à manifestação arquitectónica construída em si mesma. Afirma que esta reflexão deve ser entendida e ampliada em relação ao processo constitutivo dessa mesma manifestação arquitectónica, ou seja, ao projecto. Deste modo, institui a verdade não como um objectivo externo a alcançar, mas antes como um caminho infinitamente ramificado a percorrer, que só no seu fim se revelará como o único caminho possível para a constituição do objecto arquitectónico. A verdade é, neste sentido, "imaginar a evidência".

Consequentemente, privilegia-se a busca da verdade em detrimento da sua posse, originando um leque vasto de abordagens individuais, por vezes díspares mas, sobretudo, empenhadas que se enraízam e fundamentam autonomamente. Embora se reconheça que grande parte destas investigações não vise objectivamente a descoberta de uma pretensa verdade intrínseca à arquitectura, o levantamento das formas e das problemáticas inerentes às suas manifestações arquitectónicas pode revelar, de um modo objectivo, um raciocínio que lhes é adjacente, explicitando o complexo confronto entre o exercício da memória, o conhecimento da sapiência antiga, a enunciação das exigências primárias não renunciáveis da compreensão humana e a aproximação às condições do lugar.

19 Gotthold Ephraim Lessing - LESSING, Gotthold Ephraim. *Eine Duplik*. 1778.



I36


sentimenti
la vista
verticalità
sul mare
orizzonte
spazio

I37

A disparidade teórica em torno desta problemática advém, em justa medida, da multiplicidade metodológica do próprio acto de projectar e, por conseguinte, da dedução directa da experimentação prática. Converte-se, assim, em respostas individuais reconhecíveis de um mesmo problema, encerradas sobre si mesmas, sem aceitarem o seu potencial sinergético resultante de um cruzamento transversal, obstinado na complementaridade do conjunto.

Deste modo, a apresentação da verdade na arquitectura afasta-se da discussão em torno do limite dos seus instrumentos específicos, assumindo-se, então, como interpretação de problemas particulares (sitio, lugar, condições, exigências, emoções, técnicas construtivas, etc.), cuja significação relativa advém do confronto, no tempo presente, entre a inovação identificável e o modelo de experiência acumulada na sua tradição.

A dificuldade reside na consciencialização de algo que sabemos que existe e que reconhecemos mas, de modo igualmente evidente, não alcançamos. Esta inquietação faz sobressair em nós as questões mais genuínas, cujas respostas por vezes damos por seguras sem as interrogar: A verdade reside em formas reconhecíveis ou no uso meticuloso do saber construtivo herdado? Que qualidades espaciais deve um espaço ter para evocar um apaziguamento de quem o frui? Qual a verdade das emoções que um espaço gera a quem nele se move? Existem arquétipos espaciais ou formais identificadores de alguma verdade? Deve-se reduzir à essência a arquitectura para atingir a verdade? Que verdade?

I36 Capela de St.Benedict em Sogn Benedetg, Suiça – Peter Zumthor.
I37 Esquiço de Peter Zumthor, feito durante uma aula em Mendrisio. A propósito do tema 'Cidade Vertical', Peter Zumthor estabeleceu como metáfora, o modo como uma igreja se relaciona com o lugar onde se insere, ou seja, explicou que mais relevante que o edifício em si, é o som produzido pela torre sineira que marca a paisagem, 'chamando' as pessoas, comunicando com elas.

Let us guide our students over the road of discipline from materials, through function, to creative work. Let us lead them into the healthy world of primitive buildings methods, where there was meaning in every stroke of an axe, expression in every bite of a chisel. Where can we find greater structural clarity than in the wooden buidings of old? Where else can we find such unity of material, construction and form? Here the wisdom of whole generations is stored. (...) And buildings of stone as well: what natural feeling they express! What a clear understanding of the material. What certainty in its use. What sense they had of what one could and could not do in stone. Where do we find such wealth of structure? Where do we find more healthy energy and natural beauty? With what obvious clarity a beamed ceiling rests on these old stone walls, and with what sensitivity one cut a doorway through these walls. Where else should young architects grow up tan in the fresh air of healthy world, and where else should they learn to deal simply and astutely with the world than from these unknown masters? (...) each material has its specific characteristics that one must get to konw in order to work with it. This is no less true of steel and concrete. We expect nothing from materials in themselves, but only from the right use of them. Even the new materials give us no superiority. Each ma-terial is only worth what we make of it. (...) Nothing can express the aim and meaning of our work better than the profound words of St. Augustine: “Beauty is the splendor of Truth.”



Mies van der Rohe - 1938
Inaugural address as Director of the Depart-ment of Architecture at IIT

Entoação da arte de construir

A construção é uma condição inevitável da arquitectura. Superando a materialização da própria ideia arquitectónica, é na reflexão sobre os processos construtivos e os materiais que neles intervêm, que se reconhece o domínio da técnica da disciplina.

"A construção é a arte de formar um todo com sentido a partir de muitas partes."[20] É a predisposição a uma estrutura clara, subjacente ao todo global, dos inúmeros materiais que se harmonizam e que, celebrando as suas qualidades únicas, expressam o seu sentido em serviço do todo, suscitando assim a clareza que determinou a sua concepção.

Ao desafio constante de reunir sob a mesma batuta as diferentes notas - as intermináveis peças singulares que variam em tamanho, forma, material ou função - reconhece-se a dificuldade extrema de alcançar uma consonância que faça jus ao saber dos homens sobre o fabrico e significado das coisas, das suas capacidades enquanto artífices, evocando, como o mais intuitivo desígnio de verdade, a entoação da arte de construir.

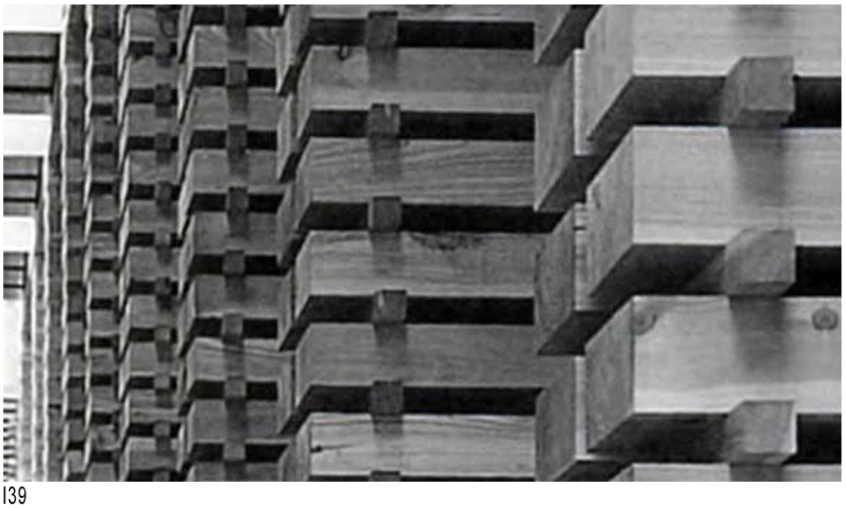
Mies van der Rohe, num esforço que perdurou meio século para alcançar a verdade na arquitectura, identifica a arte de construir como a luz que guia a sua metodologia de trabalho, impelindo os seus edifícios ao encontro da verdade forjada na filosofia medieval. Segundo Mies, tudo se pode resumir ao uso correcto dos materiais e das suas possibilidades, mediante as técnicas construtivas existentes e conhecidas, incutindo neles o seu verdadeiro significado, de modo a fazer adivinhar a ordem daí resultante. Ordem, significa aqui, a retoma a cada coisa do significado que lhe pertence intrinsecamente, conforme uma disposição de relações constantes e aparentes.

Compreende-se assim que, com a patine dos tempos, os materiais foram assumindo determinados significados nos quais as pessoas depositaram determinadas formas e atributos, ou seja, qualidades poéticas que neles

20 Peter Zumthor. "Uma intuição das coisas". 1988 – ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005 - p.11



I38



I39

foram convencionalmente incutidos e sem os quais nos parecem despropositados. Torna-se, desta forma, fundamental a consciencialização do que pode significar um material específico dentro de um determinado contexto arquitectónico, sendo relevante nesse processo, o conhecimento sedimentado que esse material já nos transmitiu: dureza, temperatura, cheiro, som, textura, vibração, etc.

Por dedução, "as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material. Daí que em toda a boa Arquitectura existe uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagens próprias."[21]

Neste intuito, insere-se como personagem incontornável aquele que age sobre o material, "o pedreiro que aprendeu latim". Adolf Loss, nesta metáfora, incita não só o papel desta personagem através do seu conhecimento construtivo, mas também do seu conhecimento colectivo e fenomenológico do mundo, do seu vínculo ontológico para com a responsabilidade da capacidade ética herdada.

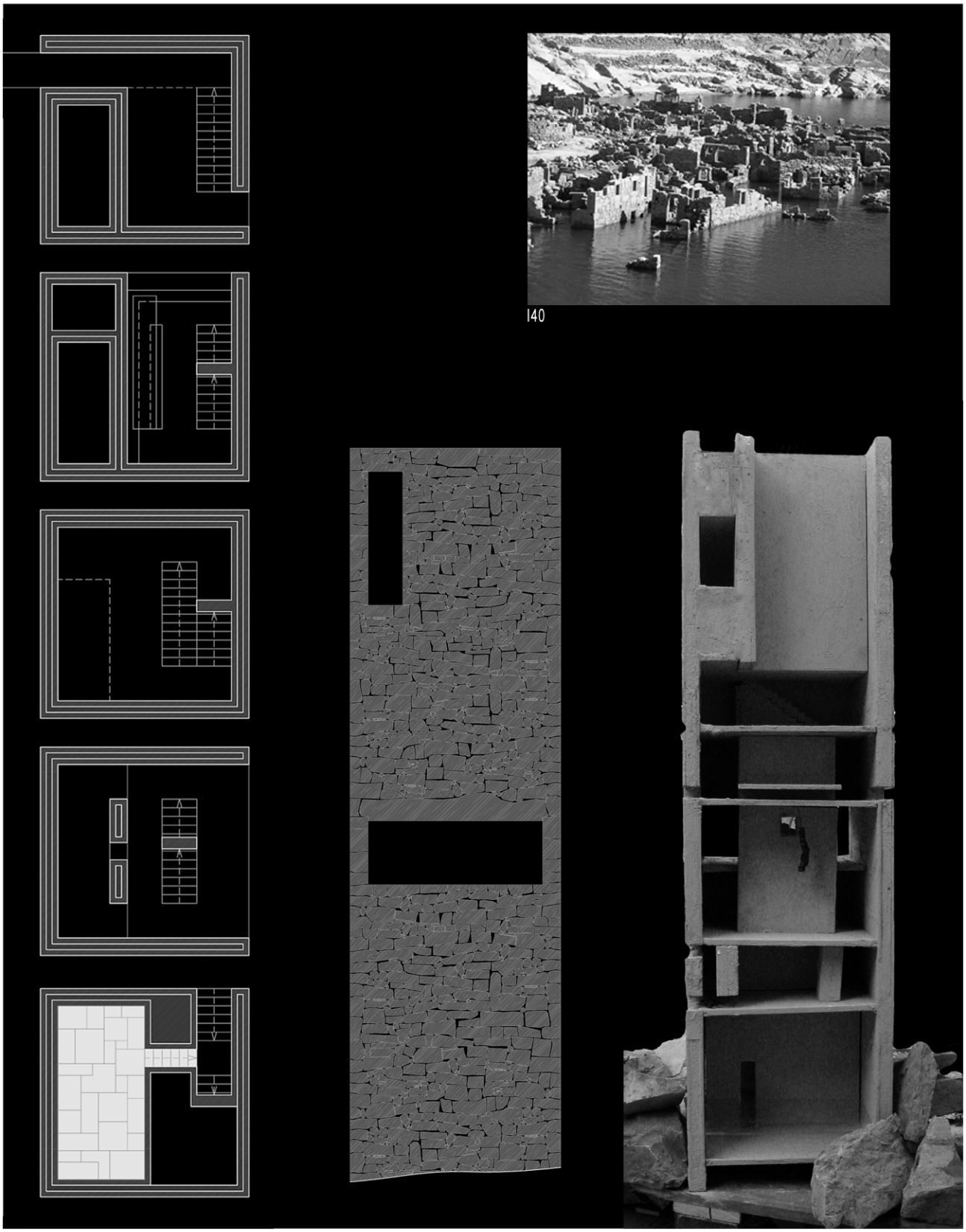
Interessa, neste sentido, perceber como duas soluções construtivas semelhantes, por meio de duas personalidades diversas, podem ser tão díspares no seu conteúdo e na sua estima ontológica. A propósito de um trabalho por mim realizado, Peter Zumthor introduziu o tema da verdade da arte de construir na arquitectura. Abriu a sua crítica aludindo à adequação do conceito ao lugar proposto: "Este projecto é fantástico. O sítio que escolheste é incrível. Onde é mesmo? No Norte de Portugal? Tenho de ir lá ver um dia. A ruína, a pedra, a água que sobe e desce entre estes montes lindíssimos. A verticalidade está no movimento da água. Fantástico!"[22]

O projecto consistia numa reflexão sobre o que é ou poderá ser uma cidade vertical. O seu corpo principal consistia na investigação e criação de

I38; I39 Pavilhão Suíço da Exposição Universal de Hannover 2000 – Peter Zumthor. Esta obra afirma-se como um manifesto inequívoco do uso da madeira em arquitectura nos dias de hoje. É um pavilhão inteiramente construído por pequenas vigas de madeira maciça, recorrendo apenas ao empilhamento e à força de compressão como técnicas construtivas. O odor intenso a madeira suscitado no interior, apenas se consegue alcançar pela enorme massa biológica que o edifício constitui.

21 Fernando Távora – TÁVORA, Fernando. *Problema da casa Portuguesa*. Lisboa: Editorial Organizações, Cadernos de Arquitectura série I, 1947 - p.8

22 Peter Zumthor. Citação livre da crítica final do projecto "Cidade Vertical" de Miguel Brochado. 18-12-2007.



I40

I41

ideias não como objectivo final mas como metodologia do raciocínio. O programa, escala e local eram de consideração própria e, por conseguinte, parte integrante da avaliação.

I40 Vilarinho das Furnas, Portugal.
I41 Desenhos do projecto Cidade Vertical em Vilarinho das Furnas – Miguel Brochado.

"De todo o *brainstorming* que foi criado, surge como resultado final um edifício que nasce nas ruínas da cidade afundada de Vilarinho das Furnas, no Norte de Portugal. A verticalidade é o conceito base que tendo como premissa o meio natural se encontrou no movimento da água. Esta pequena vila em ruínas surge ciclicamente com o subir e descer da água presa da barragem. Esta torre de pedra vive da altura da água. À medida que a água desce vão se revelando novos espaços [céu, vento, repouso, arte, observar, fogo, água] desenhando um percurso até à verdadeira ruína que acaba num espaço onde a água restante não consegue descer e ali fica aprisionada, como sinal do tempo, dos ciclos, da verticalidade."[23]

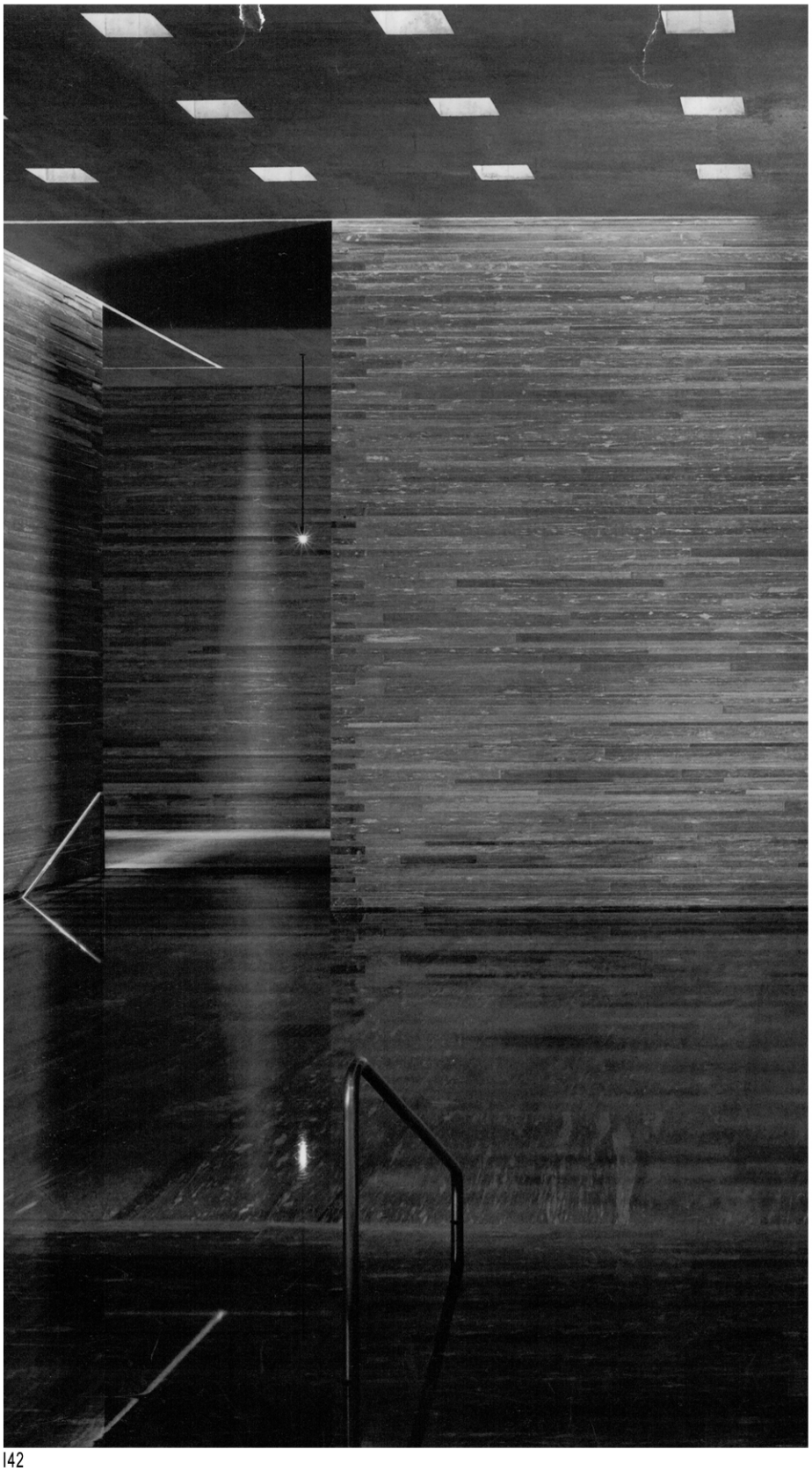
Na sequência da crítica partilhada com Franz Oswald e Aurelio Galfetti, Peter Zumthor diz que "A arquitectura tem sempre que falar a verdade. A pedra desta torre não pode ser um revestimento. Tem de ser real. Verdadeira. Estrutural. Se não sabes fazer o edifício todo em pedra, investiga, estuda os que estão ao lado e que sobrevivem aos ciclos da água. Só assim podes fazer verdadeira arquitectura. O betão estrutural não faz nenhum sentido. É um edifício que nasce da pedra e só de pedra deve ser."[24]

Não só estas últimas palavras conduziram a uma reflexão sobre o princípio construtivo da própria torre, como também incentivaram ao desenvolvimento do tema, no caso a caso, fomentando a procura obstinada pelo trilho da 'arquitectura que fala a verdade'.

É, no entanto, difícil não comparar aluno e mestre, ou seja, o meu projecto da Cidade Vertical com a obra das Termas de Vals, que então me pareciam análogos. A nível construtivo, ambos se apresentam com uma estrutura principal em betão armado revestido a pedra natural, o primeiro em granito e o segundo em quartzito, ambos extraídos da própria região. Ambas as

23 Miguel Brochado. "Memória descritiva do projecto "Cidade Vertical"". 2007.

24 Peter Zumthor. Citação livre da crítica final do projecto "Cidade Vertical" de Miguel Brochado. 18-12-2007.



lajes são projectadas em betão armado, sendo as de Vals pré-esforçadas por cabos de aço, devido aos enormes balanços que apresenta. Nestas lajes, o chão é revestido a pedra, sendo que as de cobertura deixam o betão descoberto, aparente.

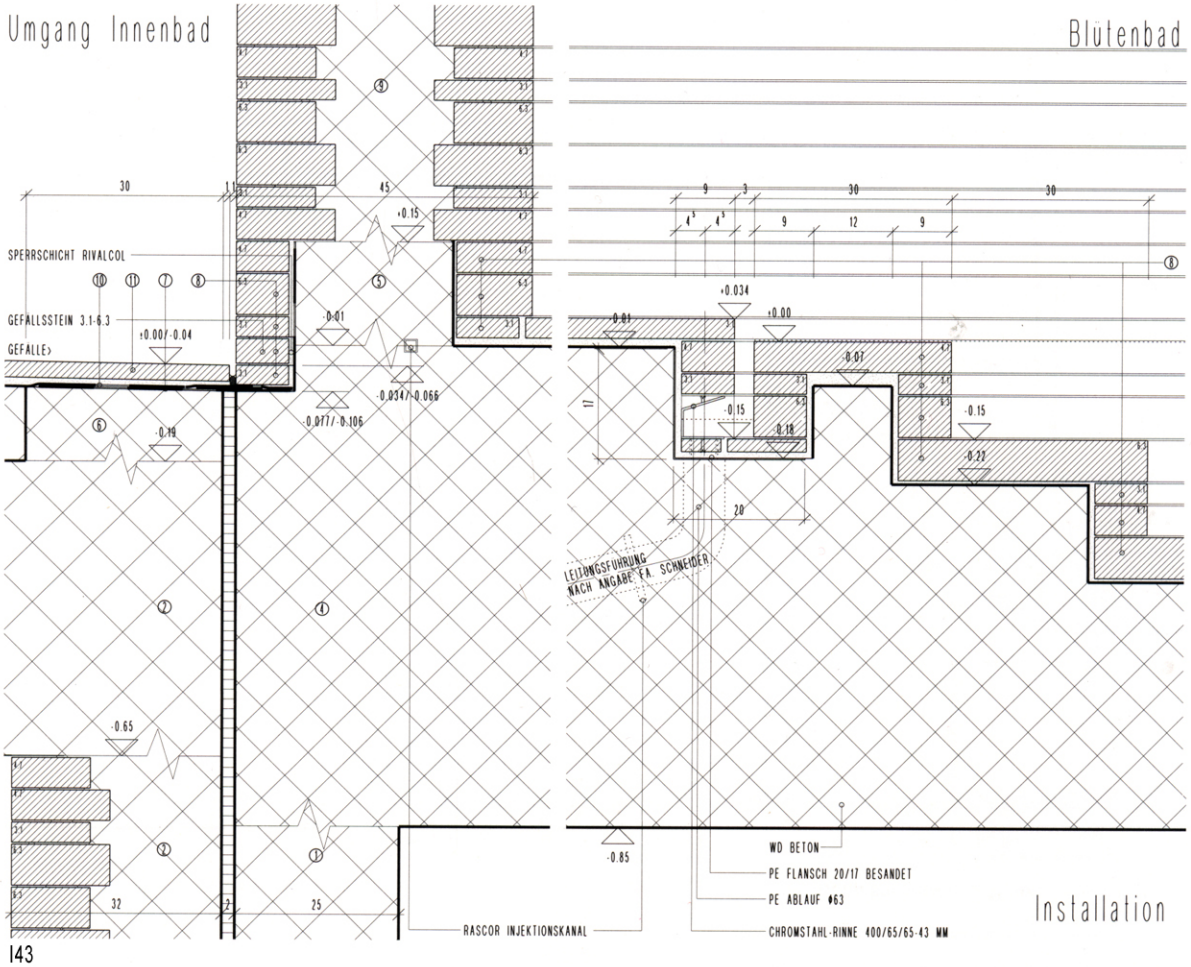
No âmbito da aqui descrita entoação da arte construir, a grande diferença entre os dois projectos consiste em que o primeiro abstraiu-se, por ignorância e imaturidade, de qualquer reflexão sobre a veracidade dos seus processos e técnicas construtivas, enquanto o segundo, após ponderada meditação, madurada na experiência de uma vida, atinge um resultado, aparentemente semelhante, substancialmente diferente.

Ao contrário do projecto Cidade Vertical, as Termas de Vals, projectadas por Peter Zumthor, encontram uma justificação que ultrapassa a mera aparência, no decorrer do seu processo construtivo. O projecto nasce de uma ideia clara de recuperar a atmosfera dos antigos banhos turcos e romanos. Sabe-se que Zumthor os visitou e, resultante dessa ideia e do próprio lugar, forjou o projecto em 3 conceitos: *"Mountain, stone, water - building in the stone, building with stone, into the mountain, building out of the mountain, being inside the mountain - how can the implications and the sensuality in the association of these words be interpreted, architecturally? The whole concept was designed by following up these questions; so that it all took form step by step."*[25]

A atmosfera criada destes conceitos prevalece, sempre, sobre as consecutivas decisões projectuais. Nesse sentido, a luz desejada, que escorre por veios no tecto, implica grandes esforços estruturais, incompatíveis com uma estrutura unicamente de pedra. Na sua maioria, as independentes lajes de cobertura têm um único ponto de apoio, em consola, pelo que, na solução estrutural encontrada, o pré-esforço dos cabos de aço, funcione de modo análogo ao de uma grua, através de contra peso existente nas fundações.

I42 Banho central das Termas de Vals – Peter Zumthor. Quando percorri estes ambientes maravilhosos, sensibilizou-me o facto de reconhecer algo nesta obra, que me pareceu familiar, mas que inexplicavelmente me parece nunca antes ter visto. A atmosfera sobrepõe-se à própria construção, evocando a emoção em detrimento da razão.

25 Peter Zumthor – Extraído de: http://www.therme-vals.ch/?


Umgang Innenbad
Blütenbad
SPERRSCHICHT RIVALCOL
GEFÄLLSSTEIN 3.1-6.3
GEFÄLLE
+0.00/-0.04
-0.01
-0.034/-0.066
-0.077/-0.106
-0.19
-0.65
+0.15
+0.034
+0.00
-0.01
-0.07
-0.15
-0.18
-0.22
17
20
LEITUNGSFÜHRUNG NACH ANGABE FA SCHNEIDER
-0.85
WD BETON
PE FLANSCH 20/17 BESANDET
PE ABLAUF ø63
CHROMSTAHL-RINNE 400/65/65-43 MM
RASCOR INJEKTIONSKANAL
Installation

Ao assumir a atmosfera do seu espaço como inviolável, Zumthor condiciona automaticamente a estrutura, pelo que não se pode considerar o recurso à estrutura de betão armado pré-esforçado como facilitismo ou imediatismo técnico, mas antes, como último recurso para o problema estrutural em questão.

I43 Pormenor construtivo de uma parede das Termas de Vals – Peter Zumthor.

Porém, a pedra não se conforma como abrigo decorativo ou gerador de aparências. Se olharmos atentamente os detalhes construtivos, onde por tanto tempo Zumthor se demora e recolhe, vemos que as lâminas de pedra não são todas de igual espessura, fazendo 'entranhas' no seu interior, cofrando o betão armado, afirmando-se também como parte integrante da solução estrutural, conformando uma parede única composta de materiais diferentes, contrariando a convencional parede por camadas.

Para casos diferentes, soluções diferentemente coerentes. Nas lajes de cobertura, uma vez que a pedra não poderia servir de cofragem, o betão fica aparente, exprimindo mais uma vez a verdade do arquitecto e do projecto em si.

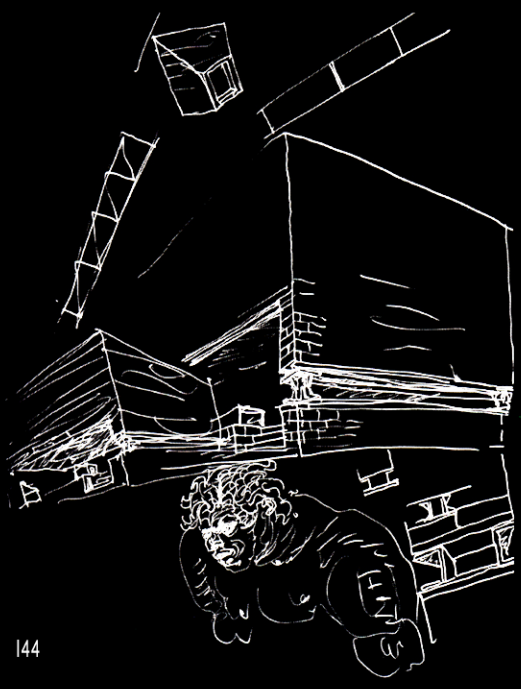
No conjunto das Termas de Vals, a construção é posta ao serviço de uma ideia de projecto, de uma atmosfera almejada na memória, expondo os materiais de que se serve à sua derradeira natureza, não descurando a técnica construtiva, conferindo-lhe postura e dignidade, alcançáveis somente após a sua sensual aparência.

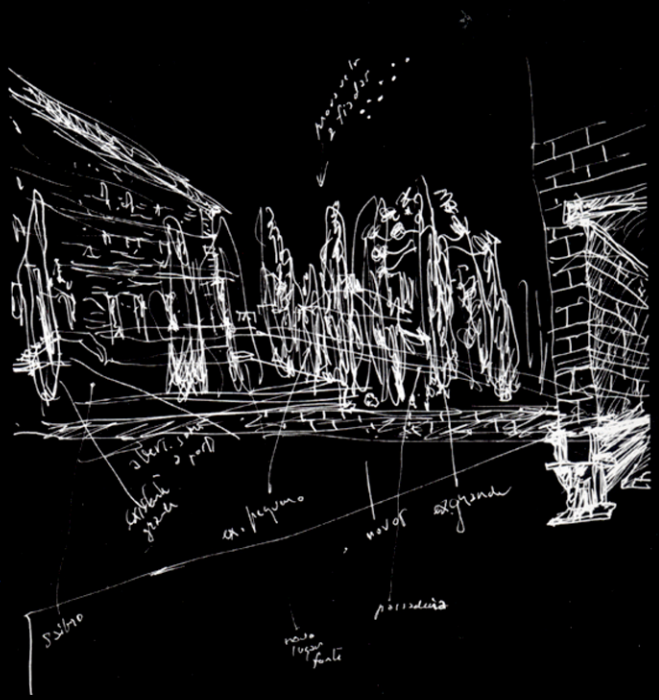
É precisamente na obstinação pelo encontro de uma ideia de projecto pré concebida, de uma ideia de arquitectura imaginada, que leva ao afastamento da verdade construtiva ou no limite à sua manipulação: "Na procura de uma ideia simples os pormenores construtivos desenvolvem lógicas de grande elaboração dando resposta a múltiplos requisitos funcionais. Põe a máxima sabedoria na concepção e execução dos pormenores para a apuração máxima de determinada ideia de arquitectura, desenvolvendo lógicas e efeitos visuais de depuração e dissimulação. (...)

Quando olhei as misteriosas escadas e as fachadas em ângulo do Convento de Santo Domingo, junto ao qual me fora destinado construir o Museu de Santiago, quando subi as plataformas invadidas pela vegetação e contidas por muros semi-destruídos, ou quando entrei no cemitério e vi do alto do carvalhal os telhados e as mil torres de Santiago, senti-me antes de mais inibido. Molhei os sapatos a roupa e o corpo. A água corria em desordem por todo o lado.

Mostraram-me documentos preciosos e velhas fotografias. Um escultor arrancava do granito figuras religiosas, como na Idade Média. Fomos encontrando e desenterrando canais em granito, restos de tubos carcomidos, caminhos de água e minas e fontes e degraus há muito encobertos, capitéis de algum convento desaparecido; fomos encontrando o sítio onde colocar alicerces e onde erguer paredes, onde cobrir, impermeabilizar e abrir os vãos, deixando entrar a luz.

Álvaro Siza - 1993





A sua concepção construtiva viola os sinais seguros e convencionais das imagens fixadas pelo tempo e pelo ofício. Se por um lado há uma aposta na verdade construtiva, ela no entanto não é utilizada de modo ortodoxo, deixando lugar para o artifício. A construção serve uma ideia de arquitectura. A ideia é de ausência e de imaterialidade. A construção quer-se imaterial. O artifício construtivo resolve este paradoxo."[26]

I44; I45 Esquissos de Álvaro Siza, estudando a relação da entrada do Museu Galego de Arte Contemporânea com o edifício confinante, o convento de Santo Domingo de Bonaval

O artifício construtivo identifica-se aqui como um instrumento metodológico que permite a expressão final de imagens aparentemente simples, apesar da sua tortuosa complexidade, incorrendo quase na totalidade das vezes em inverdade, contradizendo o desígnio de verdade atrás exposto.

Alguns arquitectos socorrem-se destas subtis ardilezas em prol da simulação de processos construtivos autênticos, manipulando assim uma verdade expectante. É disso exemplo, o modo como foi empregue a técnica da placagem de pedra no Centro Galego de Arte Contemporânea, um edifício que se construiu incorrendo nas referências do seu lugar, decifrando pistas, fazendo-se através do olhar atento de um Português quase minhoto.

A sua implantação evoca, nas suas formas e proporções, a inteligência do lugar continuamente procurada no subconsciente luso. Do paciente trabalho de detective restabelecem-se correspondências já existentes, esquecidas no temer da proximidade ao convento de Santo Domingo de Bonaval.

Os espaços desenham-se da flexibilidade, fazendo coincidir o limite tangível entre forma e função, relacionando-se com os espaços exteriores, procurando neles a luz, filtrada e coada de modo a não "ferir a minúcia de Vermeer, rivalizar com a luz violenta de Goya, ou com a sua penumbra, desfazer a quente atmosfera do Ticiano, sempre pronta a esbater-se, nem a luz universal de Velázquez, ou a luz dissecada de Picasso."[27]

Ultrapassada a implantação, a pertinência do programa, dos espaços e atmosfera criados, incontestáveis à luz da história e dos pressupostos que o precedem, é no aspecto construtivo e em pontuais escolhas formais que

26 Francisco Viera de Campos - VIERA DE CAMPOS, Francisco. *Relatório de estágio* - p.39-40 [acerca da metodologia adoptada no atelier de Eduardo Souto de Moura]

27 Álvaro Siza - *L'Architecture d'aujord'hui, nº 278*. Paris: L'Architecture d'aujord'hui, Dez. 1991.



I46



I47

esta obra se envolve de controvérsia: O edifício reveste-se, pelo exterior, de pedra granítica amarelada em toda a sua amplitude, chão, escadas, paredes e coberturas. Essa pedra parece mais gravítica do que o que realmente o é. A pedra, ou melhor, a placagem de pedra apenas reveste, não sustenta. Sustem-se, isso sim, nas paredes estruturais em betão armado.

A ilusão da existência de blocos graníticos que conferem a massa gravítica procurada pelo arquitecto advém do artifício construtivo que este se serve nos cunhais, aplicando placas de pedra em forma de cantoneira, simulando o aparelhamento da mesma, como se de uma construção em pedra maciça se tratasse.

Não se questiona o uso da placagem de pedra em detrimento da pedra maciça em si, mas o uso sincero dessa técnica construtiva:

"Não se pode fazer uma coisa só porque corresponde à verdade. Foi uma discussão que o Távora teve com o Siza, em Santiago: ele não percebia porque é que o Siza utilizava cunhas nos cantos (ele não gosta de ver uma pequena espessura e pensa no edifício maciço, construído). Mas, quando chega à janela, não desenha uma forma em L e o Távora diz – "não entendo o princípio". E é por isso que eu digo que não é verdadeiro nem falso, que tudo isto é muito ambíguo. Mandei-lhe uma coisa que Nietzsche escreveu: - "O rosto que diz uma mentira está a dizer a verdade.""[28]

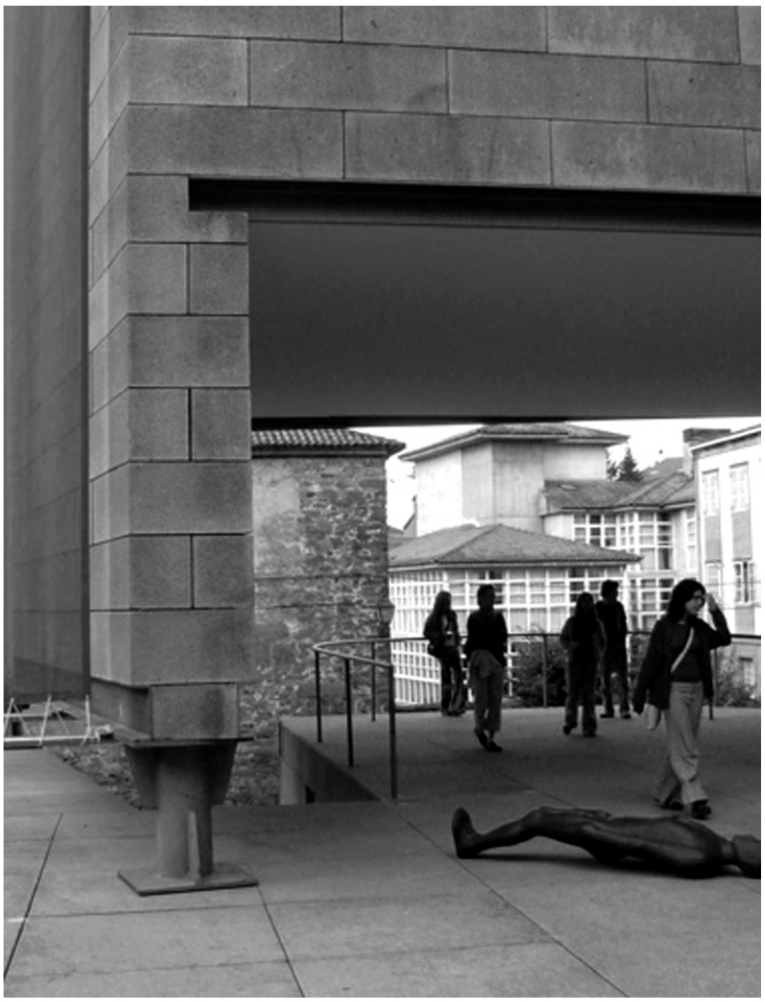
Embora a inconsistência se enuncie como reveladora de que o edifício não é, de facto, em pedra maciça como se quer fazer parecer, esta apenas dialoga com quem, após um olhar atento, a decifra. Para os demais, o edifício transpira naturalidade, transmite conforto e solidez, incorporados do congénere confinante.

Álvaro Siza responde dizendo: "quero simular mas não quero mentir"[29]. A verdade é que não parece que o arquitecto estivesse realmente preocupado com a ética construtiva ou a legitimidade dos artifícios construtivos de

I46; I47 Parede exterior do Museu Galego de Arte Contemporânea, Santiago – Álvaro Siza. Estas imagens reflectem o carácter monolítico que o arquitecto quis conferir ao edifício e, em detalhe, percebe-se como a placagem de pedra em cantoneira simula uma construção em blocos de pedra maciça.

28 Eduardo Souto de Moura - SOUTO DE MOURA, Eduardo, Juan Hernández León, Roberto Collovà, Luis Fontes, and Rui Morais de Sousa. *Santa Maria do Bouro: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro.* Lisboa: White & Blue, 2001 – p.54

29 Álvaro Siza - CARVALHO, Ricardo. *Jornal dos Arquitectos nº 225: Infra-estrutura.* Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007 – p.63



I48



I49

que se socorreu para resolver as diversas situações. O seu anseio era encontrar coerência entre as suas intenções, os vestígios encontrados e indicativos, e a possibilidade construtiva.

I48; I49 Pormenor da pala de entrada no Museu Galego de Arte contemporânea, Santiago – Álvaro Siza.

Da impossibilidade de ser verdadeiramente autêntico, da impossibilidade de fazer o museu com as mesmas pedras que fizeram o Convento confinante, da impossibilidade de materializar a sua intenção tal como a queria, socorre-se de artifícios que o aproximem de tal realidade. A verdade é dissimulada, escondida, mal escondida, porque Álvaro Siza não quer mentir!

De igual modo, nem todas as decisões formais tomadas geram consenso no que respeita à sua verdade construtiva. Veja-se o caso particular da entrada, em que o arquitecto faz um recuado no corpo principal, deixando livre a parede do topo deste, deixando-a quase tocar no chão. Este 'quase' permite, a quem sobe através da escada, visualizar o convento de Santo Domingo de Bonaval quando entra para o museu, sinal de respeito e memória, uma vénia.

Construtivamente, esta parede é composta por uma estrutura em betão armado no seu interior, isolamento, telas e impermeabilizações, revestida a placagem de pedra de granito, de modo semelhante às restantes paredes exteriores do edifício. Essa parede 'assenta' sobre dois perfis metálicos do tipo I, que por sua vez assentam sobre dois pilares metálicos com uma altura de 60cm. Embora pareça claro que os perfis metálicos sejam puramente decorativos, sem nenhuma função estrutural, já o mesmo não se pode dizer sobre os pilares. Estes parecem, não só apoiar a parede, como também todo esse volume. Simultaneamente, intriga o facto de estes, aparentemente, estarem apoiados sobre um fina placagem de pedra, igual à usada no chão deste enorme *podium* de pedra, levantando suspeita se toda a lógica estrutural estará invertida, se esta parede está suspensa em vez de suspender.

Estruturalmente, nenhuma das teorias parece completamente plausível, contudo, é na relação entre os perfis metálicos e no uso da pedra que nos



I50



I51

devemos focar. Se por um lado haveria a necessidade de recorrer a dois pilares para suportar a estrutura, mediante a imagem maciça de pedra que o arquitecto quer fazer passar, as vigas metálicas falsas inspiram a um entablamento metálico que suporta todo o peso fictício da pedra. Se por outro lado, não havia necessidade de recorrer a tais pilares, a parede suspensa de pedra fragilizaria a ideia de um edifício todo em pedra maciça, uma vez que uma parede de pedra não se suspende, recorrendo às vigas e aos pilares metálicos como uma segunda mentira, de modo a não perturbar a sua intenção e não revelar a primeira.

I50; I51 Pormenor da construção de uma parede do Pavilhão de Barcelona – Mies van der Rohe. Esta parede alcança a aparência de uma parede maciça de pedra através de um pequeno 'truque'. Como se pode ver na imagem do pavilhão em construção, a parede constitui-se por uma estrutura em ferro interior revestida a placagem de pedra, No entanto, nos topos da parede, utiliza-se mesmo pedras maciças, não denunciando qualquer espessura menor que a própria espessura da parede.

Independentemente de qual seja a verdade, o resultado inquieta, fazendo suspeitar o olho mais atento, acabando por se revelar quando se quer esconder. Uma mentira nunca vem só!

Será, no entanto, aqui a mentira entendida como o caminho diametralmente oposto à verdade, como desígnio da expressão correcta do uso dos materiais, da sua significação incorporada e do modo de construir neles empenhados? O que é de facto a mentira na arquitectura?

A mentira na arquitectura decorre da impossibilidade, por parte do arquitecto, de ser fiel e autêntico ao conhecimento construtivo sedimentado, assimilado e possível nas condições e variáveis existentes de cada projecto. Mentir, no entanto, não significa obrigatoriamente dizer o oposto à verdade, pelo menos em respeito à arte de construir. Existem recursos, competências íntimas ao acto de projectar, que medeiam e distanciam a verdade da mentira construtiva: a dissimulação, a ocultação, a omissão ou a evidência daquilo que se quer mostrar ou realçar. Estas apetências distinguem-se ora por se incutirem na mentira crua, ora por desejarem que a mentira transpareça a verdade. Um eclipse que deixa adivinhar o sol escondido, que a noite ainda é dia, que tudo não passa de um truque de malabarista.

Um dos casos mais paradigmáticos da mentira na arquitectura é a estreita e ambígua relação da fachada com a estrutura no *Seagram Building*. Não



152

deixa, no entanto, de ser estranho que Mies van der Rohe, num edifício que se revelou ser uma síntese tipológica e arquitectónica da sua obra, exponha de forma evidente a negação de tudo aquilo que acreditou e perseguiu ao longo de cinquenta anos.

I52 Pormenor exterior do Seagram Building, Nova Iorque – Mies van der Rohe.

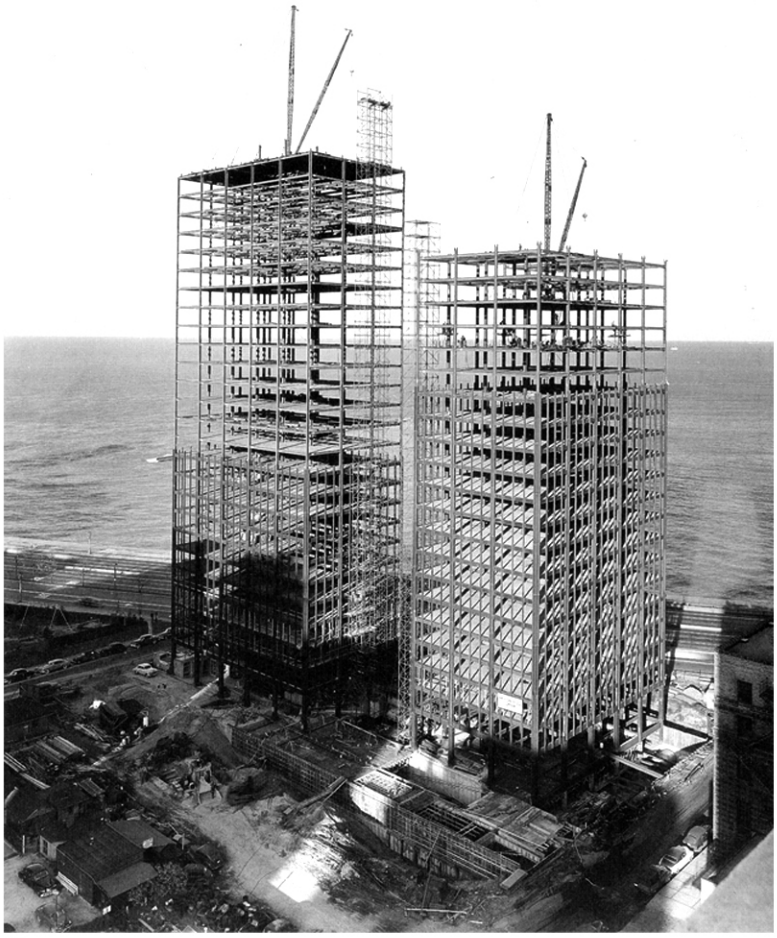
Após um olhar atento, torna-se evidente que as dúvidas erguidas ao longo da vida de Mies, os problemas expostos e, consequentemente, as decisões tomadas nas obras construídas, encontram-se formalizadas explícita ou implicitamente nesta torre em *Park Avenue*, enunciando os princípios da ordem, do rigor e da simplicidade, do geral ao particular.

Para Mies, a verdade era uma incerteza, uma dúvida existencial, mas era também o ideal a perseguir, um refúgio relacionado com o mundo material. Ao apropriar-se da frase de São Tomás de Aquino – *"Adequatio intellectus et rei"* - Mies evoca como verdade a correspondência entre facto e ideia, ou seja, a verdade alcança-se através da aproximação entre a intenção e o construído, relação entre o espírito e a realidade. A verdade pertence assim à realidade, ao pensamento e ao juízo.

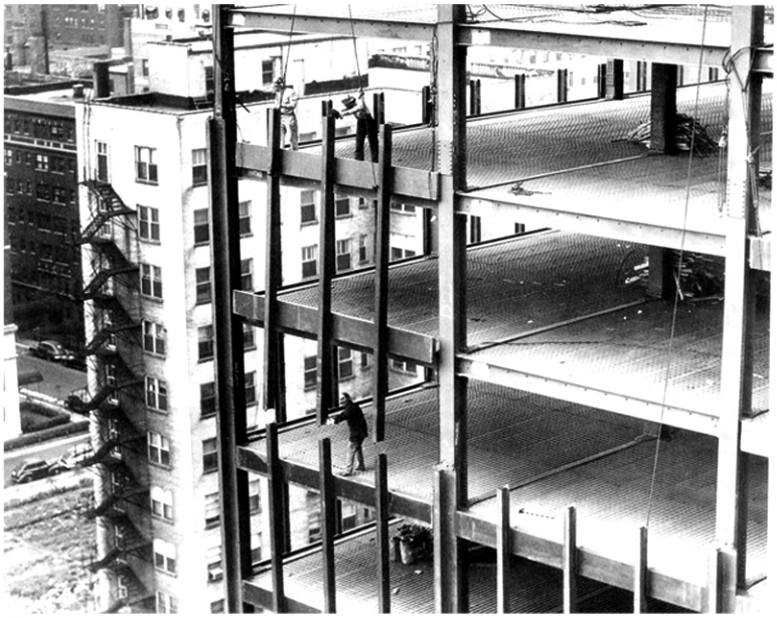
Averiguar a verdade na obra de Mies, passa assim por apurar a legitimidade das suas intenções e respectiva concretização. Deste ponto de vista, em análise ao *Seagram Building*, é claro o intuito do arquitecto em tirar o máximo partido da estrutura e da fachada. *"Esto es arquitectura de piel-y-huesos."*[30] A estrutura é clara, despretensiosa, regular, conformando uma malha adaptada e adaptável, universal. Pilares em aço envolvidos a betão armado e revestidos a bronze (vinte e quatro pilares no volume principal e vinte e seis no volume tardoz), equidistantes entre si, evocando o *firmitas* de Vitrúvio. A fachada, a *piel*, é composta por lâminas de bronze e vidro, intercaladas por perfis metálicos em bronze, aplicados verticalmente, subdividindo o ritmo dos pilares em seis partes, provocando uma malha de bronze e vidro ortogonal, enfatizando as linhas verticais da mesma.

30 Mies van der Rohe – MIES VAN DER ROHE, Ludwig. *Escritos, diálogos y discursos*. Colección de arquilectura, 1. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, 2003 - p.77

Os perfis em bronze da fachada não são consensuais no que respeita à sua função. Se por um lado fazem parte da composição da pele, da facha-



153



154

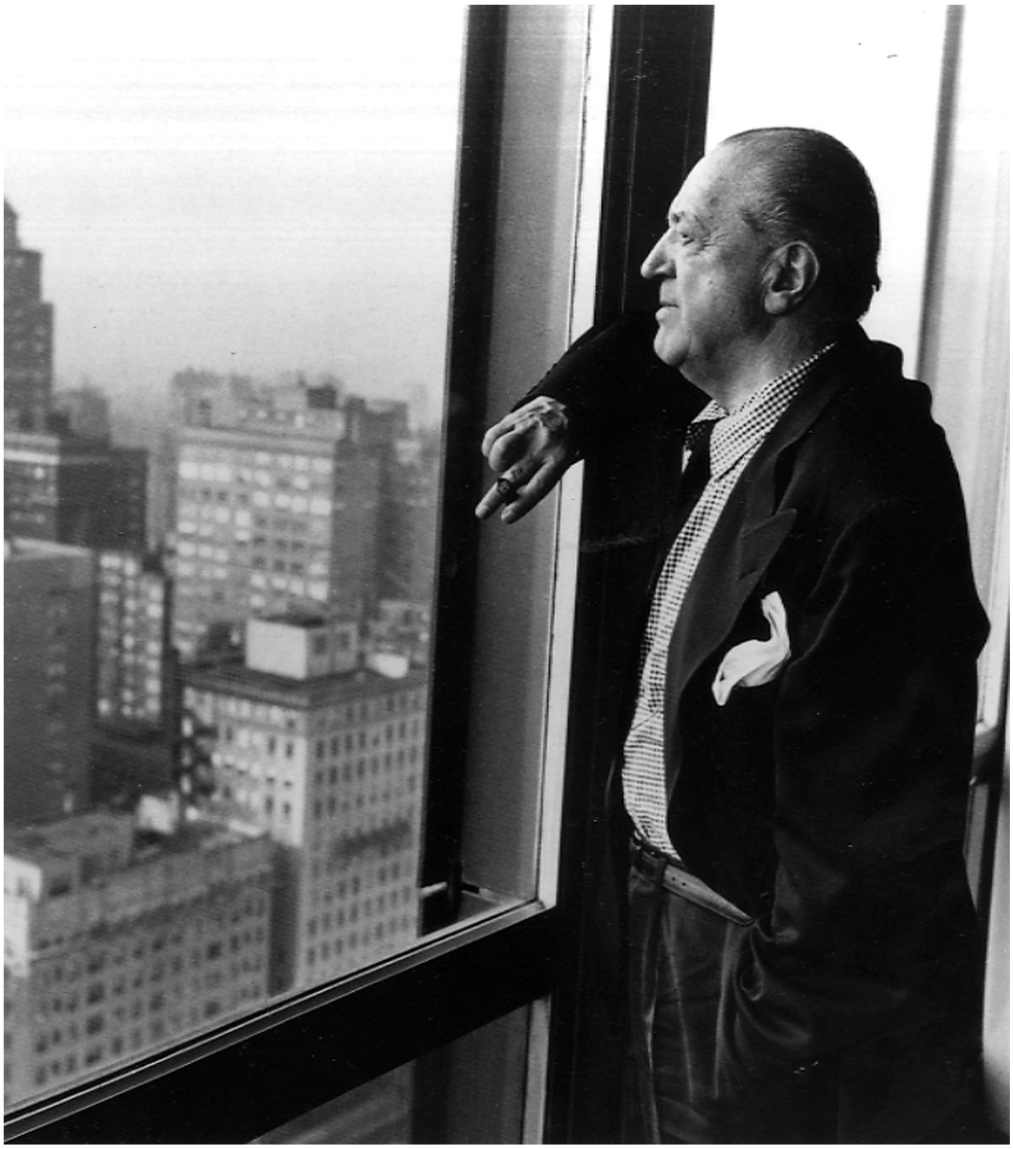
I53; I54 Construção dos Lake Shore Drive Apartments, Chicago – Mies van der Rohe.

da que Mies criou, por outro, sugerem uma estrutura falsa apojada à verdadeira com o objectivo de a dissimular, conferindo-lhe leveza. À luz das intenções do arquitecto, conscientes do seu juízo de verdade, pode-se afirmar que o objectivo de tais perfis, para além de criar a métrica profundamente vertical desejada, conferem leveza ao edifício, remetendo a estrutura verdadeira para um plano secundário – *"Now I am going to tell you the real reason, and then I am going to tell you a good reason by itself. It was very important to preserve and extend the rhythm which the mullion set up in the rest of the building. We looked at it in the model without the steet section attached to the corner column and it did not look right. Now the other reason is that this steel section was needed to stiffen the plate which covers the corner column so this plate would not ripple, and also we needed it for strength when the sections were hoisted into place. Now of course, that's a very good reason, but the other reason is the real reason."*[31]

No que respeita a este paradoxo entre estrutura vs fachada / estrutura falsa, o *Seagram Building* responde de forma consciente, consistente e maturada ao mesmo problema levantado durante a construção de *Lake Shore Drive Apartments* seis anos antes. Na altura da construção, Mies viu-se obrigado a encobrir a sua estrutura em aço com betão armado de espessura mínima de 5cm, exigido pelos códigos de segurança então em vigor. Confrontado com essa situação, Mies propôs de imediato o redesenho da fachada cortina, forrando os pilares com alumínio cinzento e introduzindo os ditos perfis metálicos para restabelecer a ideia inicial do projecto. Neste caso os perfis pretendem simular algo que já o é, ou seja, uma estrutura metálica. A solução não existia, gerou-se a partir de um problema durante a construção. Não se pode então dizer que Mies procurou uma estrutura falsa, mas antes, que esta surgiu como resposta a um problema diverso, restabelecendo a verdade da sua intenção.

O desenho do detalhe construtivo no caso do *Seagram Building* é ligeiramente diverso, maturado diria, uma vez que não surge como improviso mas

31 Mies van der Rohe - *Mies van der Rohe's New Buildings*. Architectural Forum 97, 1952
Extraído de: MIES VAN DER ROHE, Ludwig, Phyllis Lambert, Werner Oechslin, Guido Guidi, and Richard Pare. *Mies in America*. New York: Harry N. Abrams, 2001 - p.362



155

como pressuposto. O justaposto dá lugar ao incorporado, reflectido e intencionado.

Contudo, em qualquer um dos casos, a fachada-cortina não atinge o chão, pára suspensa perante um rés-do-chão recuado com funções e pé-direito diferentes. É legítimo alegar que esta decisão tem que ver com a proporção do próprio edifício e com a sua própria organização interior, repondo ainda as bases da composição tripartida clássica (base, corpo e fim). Mas esta decisão tem uma importância de força maior, revela o artifício construtivo de que Mies se serviu. Não fazendo chegar os perfis da fachada ao chão, Mies não só não esconde o artifício, como o mostra, evidenciando a mentira construtiva, expondo a verdade deste arquitecto.

Acima de tudo é uma questão de verdade. O sentimento *mea culpa* obriga o seu espírito a revelar os artifícios de que se auxilia para representar a essência construtiva do seu edifício, expondo-os de forma a não restarem dúvidas quanto à sua conduta ontológica, inclusive nos momentos em que se faz captar. Do acaso não advém a verdade, mas da intenção sim!

Face à impossibilidade, a intenção de revelar a verdade aproxima o projecto ao desígnio de verdade aqui tratado, a entoação da arte de construir. Contudo, ostenta-se a coerência idílica, uma eficácia face às possibilidades existentes, a expressão ética das capacidades técnicas presentes no seu tempo e sobretudo a exaltação dos materiais ao seu lugar incontestável no saber sedimentado pela colectividade, seguro nos sinais, nas significações e finalmente nas suas especificidades físicas.

O objectivo final é, como sempre foi, a harmonia das partes e a serenidade do todo, restando ao tempo diluir as contradições corpóreas, evocando sempre o estatuto de intemporal, de perene, como algo saído da terra em resquícios disseminados e retomado novamente a ela, sob uma forma una e artificial, carregando em si o conhecimento do Homem.

I55 Mies van der Rohe olhando o exterior a partir dos Lake Shore Drive Apartments, Chicago. Mies van der Rohe foi sempre meticuloso sobre as fotografias de que se fez captar. Nesse sentido, não é por acaso que nesta fotografia se vê a junta dos dois perfis e para a qual o arquitecto quase parece apontar. Assim, esta imagem constitui um documento inegável, que Mies quis passar, sobre a verdade do processo construtivo que adoptou, denunciando a inverdade estrutural destes perfis.



I56



I57

Presença corporal do eterno escondido

Na determinação significativa do que é, ou possa ser 'verdade', incluímos a acepção original do Grego a*letheia*, cujo sentido de verdade é expressão daquilo que é ou existe tal como é, significando o 'não oculto', o 'não escondido' ou o 'não dissimulado'.

Esta significação incute uma tensão imprevista na reflexão contemporânea arquitectónica em torno da verdade, tocando no paradoxo sempre existente entre ética e estética, nunca posto em causa na sua atitude dogmática até ao final do século passado. O que significa então não ocultar algo?

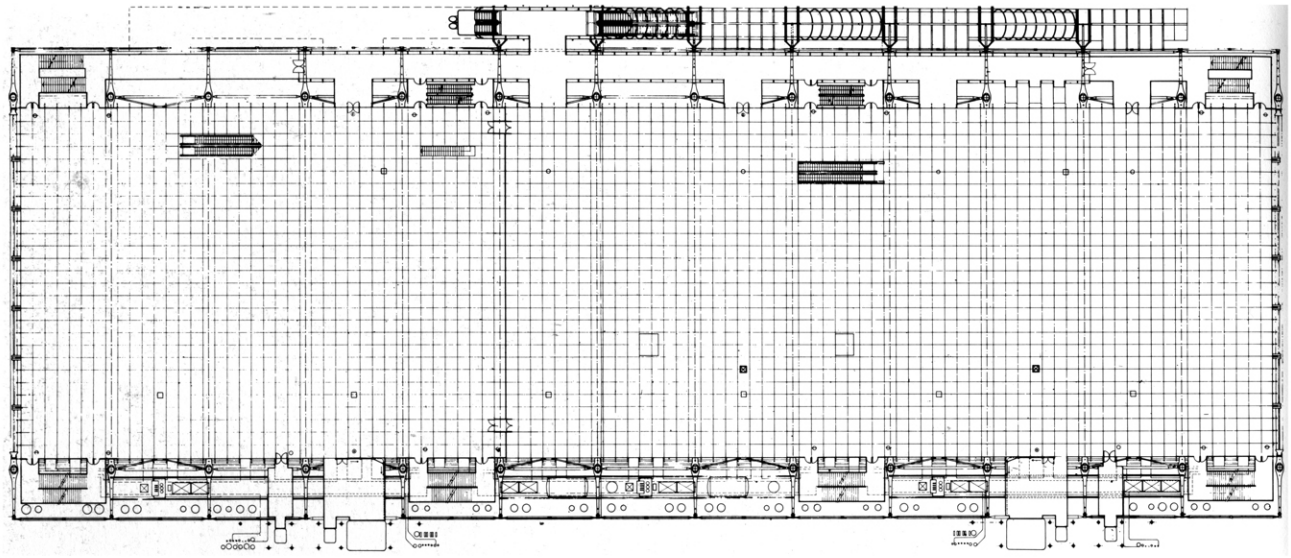
Para Peter Zumthor a arquitectura é como um corpo, no sentido estritamente anatómico. "Tal como nós temos o nosso corpo com uma anatomia e coisas que não se vêem e uma pele... etc., assim funciona também a arquitectura e assim tento pensá-la. Corporalmente, como uma massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda, tudo o que me rodeia."[32] Esta interpretação reitera a evocação da arquitectura de "pele e ossos" empregue por Mies van der Rohe, estendendo-a a novas dimensões. Assume, de modo inequívoco, que existem coisas essenciais à constituição de uma obra arquitectónica que devem permanecer ocultas, 'sacrificando-se' em prol do todo, servindo-o, pois esse é o modo eternamente verosímil do funcionamento do conjunto.

A noção corporal do objecto arquitectónico começa a surgir nos primeiros anos do século XX até que, na década de setenta, dois tipos distintos e simultâneos de manifestações arquitectónicas põem em causa este desígnio de verdade sedimentado. Ambos abordam a ideia das 'entranhas' do edifício, um através da sua expressão e outro através da sua dissecação cirúrgica.

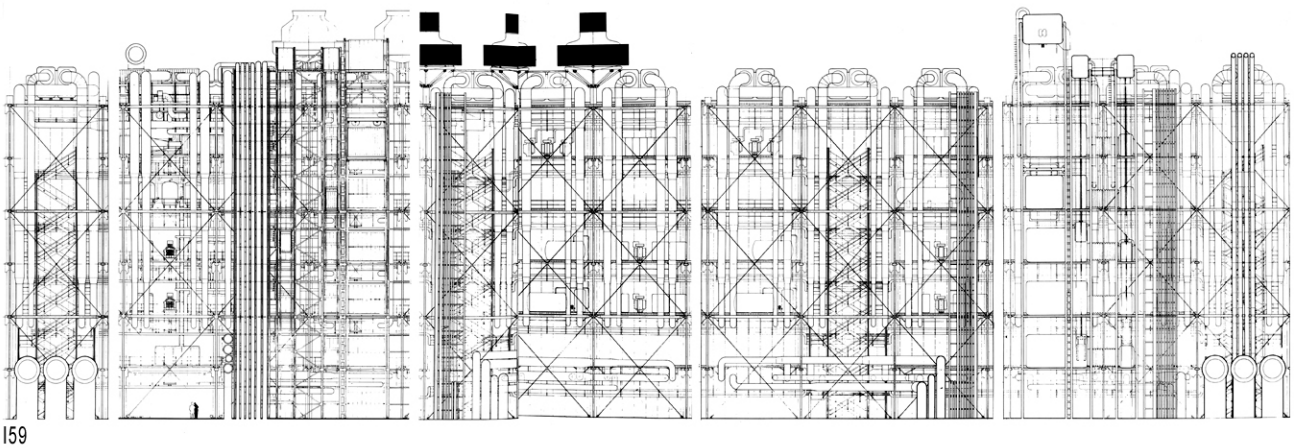
No primeiro caso surge-nos o Centro George Pompidou, um edifício que revelou ao mundo o esplendor do movimento *high-tech*, experimentando o

I56; I57 Conical Intersect, Paris – Gordan Matta-Clark. Em 1975, por ocasião da destruição de um edifício excessivamente próximo do recém construído Centro Georges Pompidou, Matta-Clark é designado para uma intervenção. No seu trabalho, Matta-Clark intersectou o velho edifício por uma forma cónica, fazendo um ângulo de 45º, abrindo as vistas para o Centro Pompidou e para a Torre Eiffel.

32 Peter Zumthor – ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas, Entornos arquitectónicos, As coisas que me rodeiam.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006 - p.23



158



159

não convencional, expondo o que regularmente se esconde, fazendo das 'entranhas' parte fundamental da imagem e do edifício em si.

A partir da irreverência despoletada nas cabeças de Richard Rogers e Renzo Piano pela mudança ideológica ligada aos confrontos de Maio de 1968 e pelo movimento *Art Pop*, os dois arquitectos concretizaram o desejo existente de um novo conceito de espaço cultural, tornando-o mais democrático e acessível, sobretudo menos elitista: *"un centre vivant d'information."*[33]

Concentrados na criação de um espaço expositivo inovador, Piano e Rogers apostaram em espaços flexíveis, luminosos, móveis, transformáveis, polivalentes, permitindo um elevado grau de liberdade na montagem e concepção das exposições, originando verdadeiros *open spaces*. Esta grande liberdade da planta é conseguida através da centrifugação de todos os dispositivos (tais como escadas, escadas mecânicas, elevadores, condutas de aquecimento e ventilação ou suportes estruturais) para junto da fachada, do lado de fora do invólucro interior do edifício, libertando assim ao máximo o volume interior disponível.

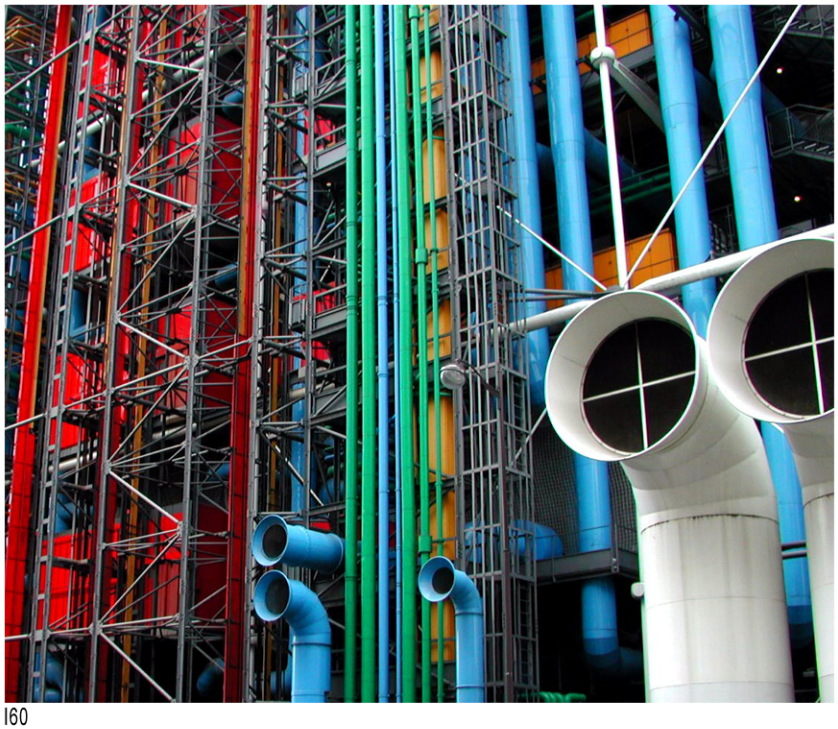
"Pour désencombrer l'espace intérieur, le laisser complètement libre, les systèmes d'installations sont établis, selon la force centrifuge, à l'extérieur de l'édifice. Il en va de même pour les parcours d'accès et de distruibution (ascenseurs, escalateurs, galeries horizontales) qui s'accrochent physiquement à la structure porteuse, de sorte que le flux du public est dirigé vers des canaux d'écoulement, totalement transparents, d'où l'on peut dominer le panorama urbain, tout en jouissant du spectacle qu'offre l'édifice."[34]

A estrutura é simples, repetível, modulada em catorze pórticos transversais, cada um composto por dois pilares em aço interceptados por seis capitéis, em cada qual assentam as vigas treliça de cada piso. Para estabilizar e lhes conferir rigidez, cabos de aço verticais e cruzados ligam os vários capitéis. Pelo exterior todo o edifício é envidraçado, reflectindo e

I58; I59 Planta e Alçado do Centro Georges Pompidou, Paris – Richard Rogers & Renzo Piano. Nestes desenhos é evidente o contraste entre o vazio do espaço interior do edifício e a complexidade exterior, resultado da centrifugação das estruturas, infra-estruturas e acessos.

33 Richard Rogers. "Le centre Georges Pompidou: du bâtiment-jouet au moment" (entretain avec Antoine Picon) - PIANO, Renzo, and Richard George Rogers. *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987 - p.12

34 Renzo Piano – DINI, Massimo, and Renzo Piano. *Renzo Piano, projets et architectures, 1964-1983*. Paris: Electa Moniteur, 1983 - p.126



160

absorvendo a cidade de Paris. A disposição das infra-estruturas, entre a fachada de vidro e os cabos de aço estabilizadores, permite então a existência de uma área livre total de 7500 m^2, desimpedidos de pilares, colunas, tubos ou cabos. Existe também, aliado ao orgulho impetuoso de as evidenciar, um carácter quase pedagógico no que concerne às infra-estruturas, correspondendo a cor azul às águas, o verde às ventilações, o amarelo às electricidades e o vermelho para os acessos verticais.

I60 Pormenor do exterior do Centro Georges Pompidou, Paris – Richard Rogers & Renzo Piano.

O *layer* da estrutura, associado ao *layer* da fachada de vidro, ao *layer* da infra-estrutura e ao *layer* dos acessos verticais e galerias, conferem um aspecto industrial ao edifício, que se assemelha a uma fábrica, onde coabitam, pacificamente, as mais diversas formas culturais.

É no decorrer desta acção centrifugadora das instalações, resultante do conceito espacial pretendido para o espaço museológico, que as diversas partes que convencionalmente compõem um edifício são finalmente reveladas, tirando-se assim, partido formal e construtivo das mesmas. Esta nova concepção, digamos pouco ortodoxa até então, que quebra as barreiras conservadoras existentes, atinge um suposto grau de veracidade ao revelar os 'segredos' da arquitectura. Não se entende aqui 'segredos' como artifícios ou truques dúbios utilizados recorrentemente pelos arquitectos mas, antes, os sistemas que estes sempre optaram por esconder e que são neste edifício, expostos de forma inequívoca.

É contudo estranho, o facto de ao revelar-se o que é usualmente oculto, passe automaticamente a ser catalogado como 'mais verdadeiro'. Retomando o conceito de Peter Zumthor, embora não sendo completamente análogo, não nos parece natural, nem mais verdadeiro quando vemos um corpo humano com a estrutura óssea, vascular, muscular e nervosa exposta. Conotamos sempre este tipo de situações como algo que não está totalmente certo, como algo contra-natura.

Então, porque não nos parecem as estruturas e as infra-estruturas expostas do centro Pompidou também uma solução contra-natura?



I61



I62

A primeira resposta a esta pergunta decorre do facto de os arquitectos não se limitarem simplesmente a revelar o oculto. A solução encontrada é muito mais do que levantar o véu. Explora o conteúdo exposto, faz desse conteúdo a fachada e a imagem do edifício, sendo através dela que o edifício comunica com a cidade, gerando novas vivências urbanas nos espaços adjacentes.

I61 Escada automática no Pormenor no exterior do Centro Georges Pompidou, Paris – Richard Rogers & Renzo Piano.
I62 Pormenor das infra-estruturas no exterior do Centro Georges Pompidou, Paris – Richard Rogers & Renzo Piano.

A partir do momento em que se conseguem conferir qualidades formais, expectantes de beleza, a todas as partes que compõem um edifício, nesse mesmo momento ganha-se a liberdade de as poder compor com total autonomia, livres de preconceitos técnicos e decorativos. Tudo passa a ser *venustas*.

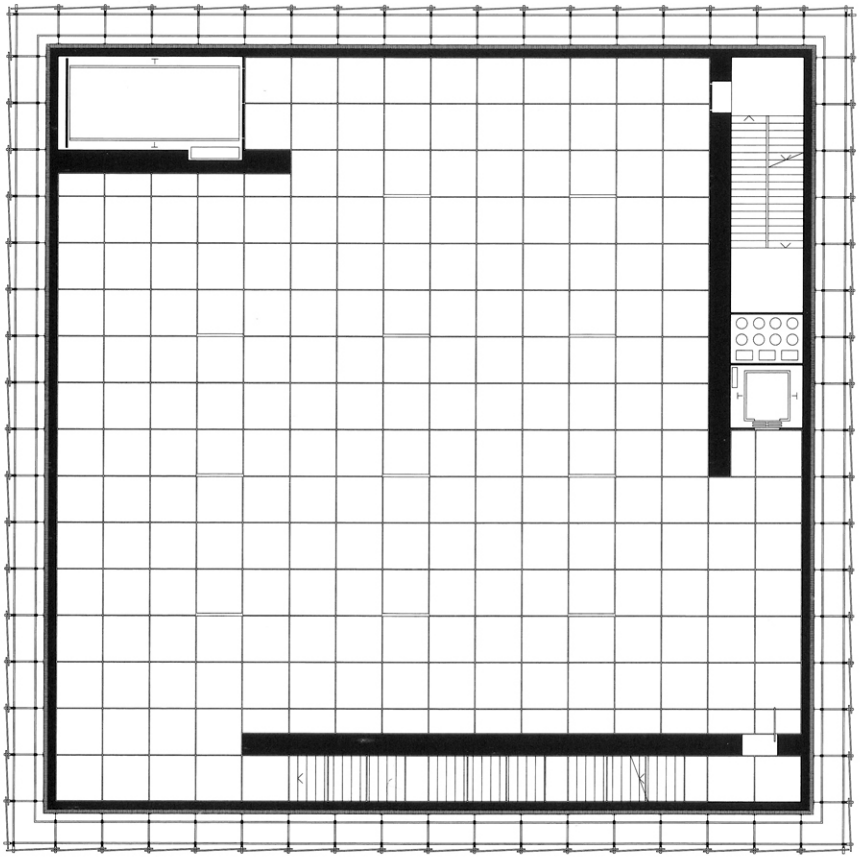
Um segundo ponto de vista tem que ver com o pensamento adjacente ao projecto. Foi já referida a procura de um novo conceito de espaço cultural que, em última análise, radicalmente remeteu para a fachada as 'entranhas' do edifício, praticamente impondo a sua exibição. Não obstante, é necessário incluir o surgimento desta obra num movimento que privilegia o recurso à inovação tecnológica, associando os sistemas construtivos industriais a conceitos estruturais bastante simples, na procura de uma nova poética do espaço - uma memória à arquitectura de Jean Prouvé, aos ensaios teóricos de Buckminster Fuller e aos projectos utópicos e futuristas dos Archigram.

De um pensamento revolucionário e gosto pela inovação surge uma experiência que quebra com o conservadorismo e práticas maduradas ao longo dos tempos. De um edifício virado do avesso, o centro Pompidou ascende a grito inovador, expressando tempos agitados socialmente e conturbados ideologicamente, fazendo-se manifesto do movimento *high-tech*. Um paradigma de uma mentira que transcende a mais que verdade!

Será, no entanto, esta verdade inconciliável com o sentido de corpo de arquitectura referido anteriormente? Peter Zumthor adianta, na memória descritiva do seu museu Kunsthaus Bregenz, que sim. É possível esse



I63



I64

nível de compatibilização, dependendo ela do verdadeiro uso dos materiais e das suas possibilidades: "*The ability of the cast concrete to flow into complex shapes, to integrate technical installations, and to assume the appearance of a large monolithic form an almost sculptural character has been fully exploited. By this I mean that there is no facing, no cladding, and no over-painting. The dematerialisation of surfaces, which often occurs with additive construction methods using layered materials, has been avoided. Reduced to static essentials, and to what we want and need in terms of functions and use, the construction, material and visual form of the building constitute a unified whole. The building is exactly what we see and touch, exactly what we feel beneath our feet: a cast concrete, stony body. The floors and stairs are polished, the walls and ceilings have a velvet gleam.*"[35]

I63 Interior do museu Kunsthaus em Bregenz, Áustria – Peter Zumthor
I64 Planta do museu Kunsthaus em Bregenz, Áustria – Peter Zumthor. Dentro deste cubo de vidro, as três paredes em betão armado proporcionam um sentido de segurança, de confiança estrutural. Perimetralmente existe, nos pisos expositivos, uma parede em betão armado, mas esta não funciona estruturalmente, simplesmente fecha o edifício. No espaço entre o tecto falso em vidro suspenso e a laje do piso seguinte, essa parede perimetral não existe, deixando entrar a luz de forma indirecta. Esta lógica transforma-se em dispositivo para todo o edifício.

Embora este sentido de paredes compostas de várias partes e materiais, incluindo as tipificadas infra-estruturas, unificadas como um todo sobre um corpo único, se compatibilize com a opção projectual descrita no Centro Pompidou, no sentido em que 'as coisas continuam a aparentar o que são', o mesmo não se passa sob o processo de dissecção de edifícios protagonizada por Gordan Matta-Clark.

A investigação que este artista/arquitecto protagonizou durante a sua vida constitui, enquanto fonte interpretativa, uma segunda abordagem do reconhecimento da verdade enquanto expressão do não oculto, distanciando-se metodologicamente e produtivamente dos resultados obtidos por Richard Rogers e Renzo Piano no Centro Pompidou. Não se pretendem analisar todas as incidências artísticas, as suas influências ou correntes teóricas contemporâneas adjacentes a este trabalho, servindo apenas o interesse desde ensaio algumas obras realizadas em edifícios, descontextualizadas talvez do seu propósito original.

No decorrer da sua produtividade artística, em 1971, Matta-Clark numa instalação dentro da galeria de arte que partilhava com alguns companheiros,

35 Peter Zumthor - ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz*. Ostfildern: Hatje, 1999 - p.13



I65



I66



I67

escavou um buraco no chão. "Cavei um profundo buraco na cave do 112 em *Greene Stree'*. Não consegui o que queria fazer, em absoluto, que era escavar profundidade suficiente para que uma pessoa possa ver as cimentações reais, os espaços 'eliminados' debaixo das cimentações, e libertar as forças de compressão e confinamento do edifício pelo simples feito de fazer um buraco."[36] Este gesto artístico revela um primeiro indício do instinto que teve para a compreensão dos espaços desconhecidos da arquitectura, neste caso as fundações da sua própria galeria de arte. Posteriormente, numa instalação designada *Cherry Tree*, replantou uma cerejeira, nesse mesmo buraco, mas acabou por morrer três meses depois.

I65; I66; I67 Splitting House – Gordon Matta-Clark. A operação de Matta-Clark permite ir além do que sempre se viu, revelando, finalmente, a disposição dos *layers* invisíveis da história, dos significados e dos usos da construção.

Deste pequeno buraco depressa passou a fazer cortes aparentemente aleatórios nas paredes do *Food* (restaurante e espaço expositivo pertencente a Matta-Clark, Tina Girouard e Carol Gooden entre 1971 e 1973) e, na sua camioneta *Meydag*, aproveitando-se dos pedaços que recolhia como produção de peças *ready-made* e da ausência das mesmas nos espaços resultantes.

Em 1974, entre edifícios abandonados que passaram a ser a sua principal matéria-prima de trabalho, Matta-Clark foi encarregado de um projecto, na casa no nº 332 em *Humphrey Street*, *Englewood*, uma propriedade do casal Solomon, prevista para demolição. Nessa intervenção, intitulada de *Splitting*, o "arquitecto que nunca chegou a ser arquitecto"[37] serrou a casa ao meio, provocando uma fissura de 2,5cm em todos os espaços que a atravessassem. Seguidamente rebaixou as fundações de um dos lados, com o apoio de macacos hidráulicos, até atingir uma inclinação de 5º. Finalmente retirou as quatro esquinas superiores em contacto com o telhado, expondo-as posteriormente sob o nome *Four Corners*.

Como resultado evidente desta intervenção tornou-se visível e exposto tudo o que compõe esta casa: travamentos estruturais, infra-estruturas, instalações e acabamentos. O oculto deixou de o ser. Ultrapassada a

36 Gordan Matta-Clark. "Entrevista com Gordon Matta-Clark". 1978 - DISERENS, Corinne (comisária). *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM Centro Julio González, 1992.

37 Eduardo Souto de Moura. Conferência "o que aprendi com a arquitectura". Casa da Música, 22-01-2009.









extravagância, o espírito repousa e o resultado é agradável. Inabitável, claro está, mas imbuída de uma beleza chocante, proveniente da revelação ética da construção existente.

I68 Bingo, Nova Iorque – Gordon Matta-Clark.

Nesse mesmo ano, no decorrer de uma operação de renovação urbana em *Niagara Falls*, Nova Iorque, Matta-Clark pediu licença para intervir numa típica casa de aldeia, em bom estado mas que iria ser demolida dentro de dez dias. Nesse projecto, intitulado *Bingo*, o desenvolvimento da operação passou pela divisão da fachada em nove partes iguais de 1,50 x 2,70m. À excepção do sector intermédio, todos os outros pedaços de fachada se recortaram, meticulosamente, e retiraram para serem transportados para o *Artpark*, designando-se, ao conjunto exposto, *Identities*.

Outros casos se seguiram a este, como, aliás, foi o ocasional *Conical Intersect*, uma intervenção num edifício, também a demolir, próximo do Centro Pompidou que estava em fase de construção. A ideia essencial a reter deles, além da prova de noção de estabilidade ou qualquer significado artístico, é a consequência física da acção a que foram sujeitos. Nestes casos os cortes são feitos *à posteriori* da construção. Que preceito de verdade podemos extrair deles enquanto metodologia projectual?

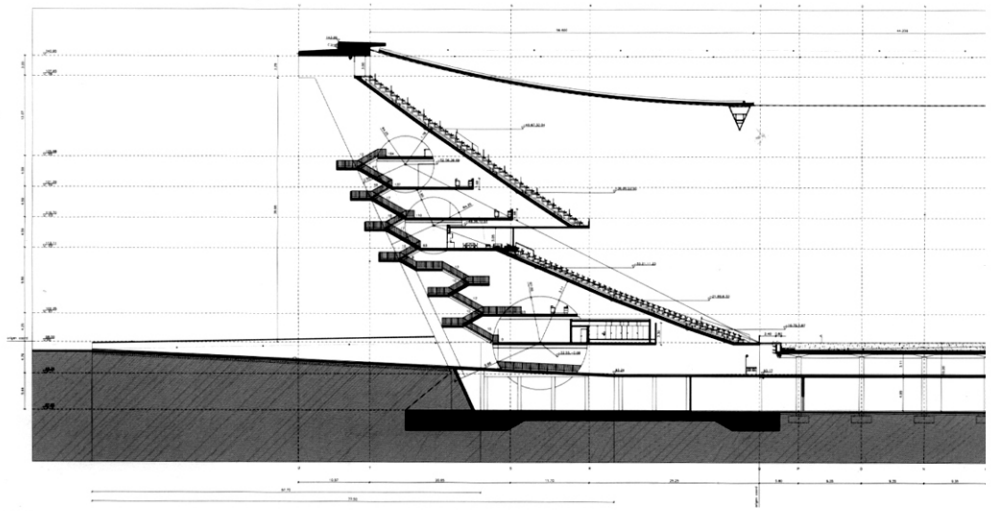
Eduardo Souto de Moura atribuiu ao corte, um desígnio ético de verdade, servindo-se dele na impossibilidade de resolver de outro modo um determinado problema de projecto: "Se a estética falha, porque está sempre feio, então vamos à ética, ou seja, serramos e aparece a verdade."[38] Em referência clara ao trabalho de Matta-Clark, apresenta, a título de exemplo, o seu projecto para o Estádio de Braga. Reconhecendo a sua incapacidade para rematar os topos da bancada lateral com um fachada que se harmonizasse com o conjunto, fez um corte, expondo, através de uma escada falsa, a verdade do interior.

O caso mais gritante da incorporação deste modelo como instrumento de projecto surge, todavia, com o conjunto da Torre do Burgo. Esta obra, situada em pleno centro empresarial do Porto, é composta por um edifício

38 Eduardo Souto de Moura. Conferência "o que aprendi com a arquitectura". Casa da Música, 22-01-2009.



I69



I70

disposto horizontalmente com três pisos vocacionado para o comércio e um outro, de planta quadrada com dezassete pisos de altura destinado a escritórios. A determinação da altura, modulação estrutural e a silhueta foram, segundo Eduardo Souto de Moura, impostas pelos regulamentos e pela rentabilidade económico-espacial, pelo que, sobrou para o arquitecto a arquitectura da pele, como este acabou por o admitir.

Todo o complexo fascina pela sua pretensa arrogante simplicidade conceptual. A imagem manipulada do empilhamento de paletes de pedra estimula uma realidade cenográfica criada, simulada, com último reduto assente na depuração da essência compositiva e estrutural: "(...) é o regresso à naturalidade das coisas. Um edifício de andares é um empilhamento. E é natural que assim seja, pelas leis da gravidade. (...) Formalmente resulta numa coisa que desapareceu: a relação entre linguagem e o sistema construtivo."[39]

O empilhamento, composto por elementos de pedra, vidro e alumínio, é apurado no detalhe de modo a criar a imagem desejada numa fachada 'quase' independente da estrutura. Este 'quase' advém da fragilidade estrutural decorrente da esbelteza dos pilares, sendo que nos primeiros quatro pisos as peças que supostamente simulam os perfis de alumínio são verdadeiras e conferem travamento à estrutura. Também o aspecto frágil da pequena espessura da pedra é reforçado com o uso de parafusos para a sua fixação. É no entanto na porta desta torre que a verdade é reposta.

"Eu queria dar à torre uma aparência que correspondesse ao modo como ela é construída: uma fachada mecânica, empilhada. Mas tudo isto é evidentemente falso. É um edifício com colunas de betão revestidas a pedra e alumínio, que parece ser construído com camadas de pedra. Como integrar uma porta neste sistema? Abrindo a pele. A porta abre-se e revela as entranhas do edifício. Eu mostro a mentira da fachada."[40]

I69 Exterior da bancada Norte do Estádio de Braga – Eduardo Souto de Moura.
I70 Corte construtivo da bancada Norte do Estádio de Braga – Eduardo Souto de Moura. Nas imagens facilmente se verifica que o topo desta bancada resulta do corte da malha regular composta pelos contrafortes, os acessos verticais e as galerias horizontais. É evidente que este problema foi exaustivamente estudado, longe da desejada nostalgia 'Corta-se e já está'.

39 Eduardo Souto de Moura. Entrevista ao jornal Público. 16 de Março de 1994 – p.1
Extraído de: MARCELINO, Bruno. *Eduardo Souto de Moura: teatrinho científico, parede, plano.* Porto: Faup, 2007 – p.106

40 Eduardo Souto de Moura. Entrevista a A+ (versão do arquivo) – p.4
Extraído de: MARCELINO, Bruno. *Eduardo Souto de Moura: teatrinho científico, parede, plano.* Porto: Faup, 2007 – p.106



I71



I72

A porta é o resultado de um rebatimento de 90º de um excerto de fachada, expondo em 'carne viva' todo o sistema construtivo empregue, evidenciando a mentira, a simulação e o uso de elementos falsos.

Por outro lado, o volume horizontal, com a mesma lógica compositiva rodada, insinua igualmente a ideia de que poderia não ter fim, estendendo-se indefinidamente no território. Deste modo, o remate das fachadas principal e tardoz do edifício consiste na secção construtiva segundo os alinhamentos da implantação. Uma evocação clara ao trabalho de Matta-Clark, incorporada como método de trabalho e posta ao serviço da arquitectura.

O arquitecto acaba por revelar toda a mentira, evidenciando a simulação com uma outra simulação, a da fachada em corte. Da dupla simulação, da dupla mentira, a sua palavra final acaba por ser a verdade, conquistando a autenticidade cobiçada.

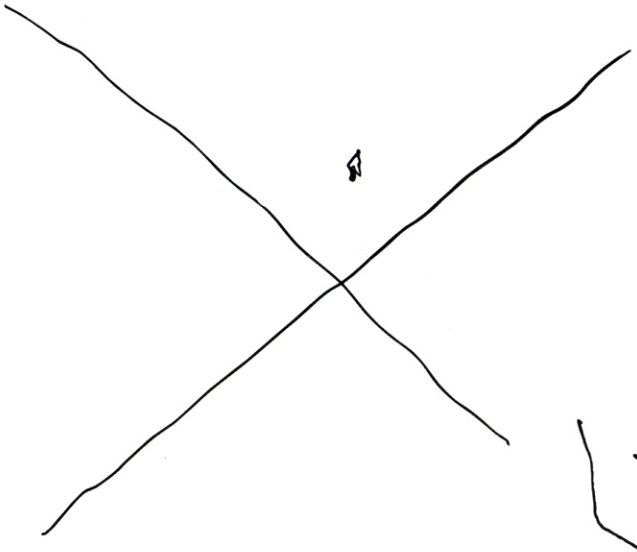
Não interessa tanto, como desígnio de verdade da presença corporal do eterno escondido, o resultado, pois este usualmente inquieta, quebrando a harmonia serena das imagens incorporadas. Interessa sobretudo a assimilação metodológica da reflexão em si, como vínculo ético de uma realidade transcendente.

Das posições extremadas deseja-se acima de tudo o bom senso. Haverá quase sempre elementos que, por não carecerem de exposição, vão continuar eternamente escondidos. Impele-se aqui à consideração dessa mesma ocultação como instrumento de trabalho, rejeitando à partida o preconceito por nós sedimentado.

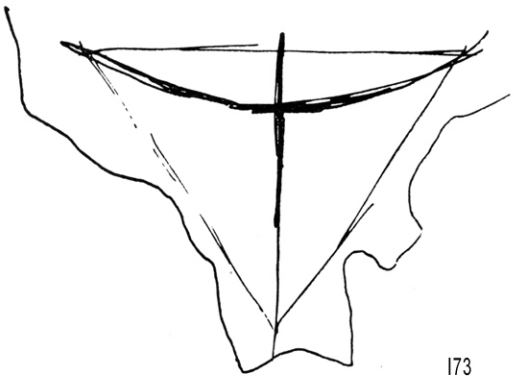
"Se desconfiarmos que alguém mente, finjamos crença: ele há-de tornar-se ousado, mentirá com mais vigor, sendo desmascarado. Por outro lado, ao notarmos a revelação parcial de uma verdade que queria ocultar, finjamos não acreditar, pois assim, provocado pela contradição, fará avançar toda a retaguarda da verdade."[41]

I71 Pormenor da fachada Norte do corpo baixo do Complexo do Burgo, Porto – Eduardo Souto de Moura. A expressão desta fachada é precisamente o corte construtivo do edifício naquele alinhamento. Claro que tudo isso é uma simulação que visa aparentar a verdade.
I72 Pormenor da porta de entrada na torre do Complexo do Burgo, Porto – Eduardo Souto de Moura. Quando se 'rasga' e rebate a porta, percebe-se que toda a ideia de empilhamento é falsa do ponto de vista estrutural, que tudo não passa de revestimentos de pouca espessura.

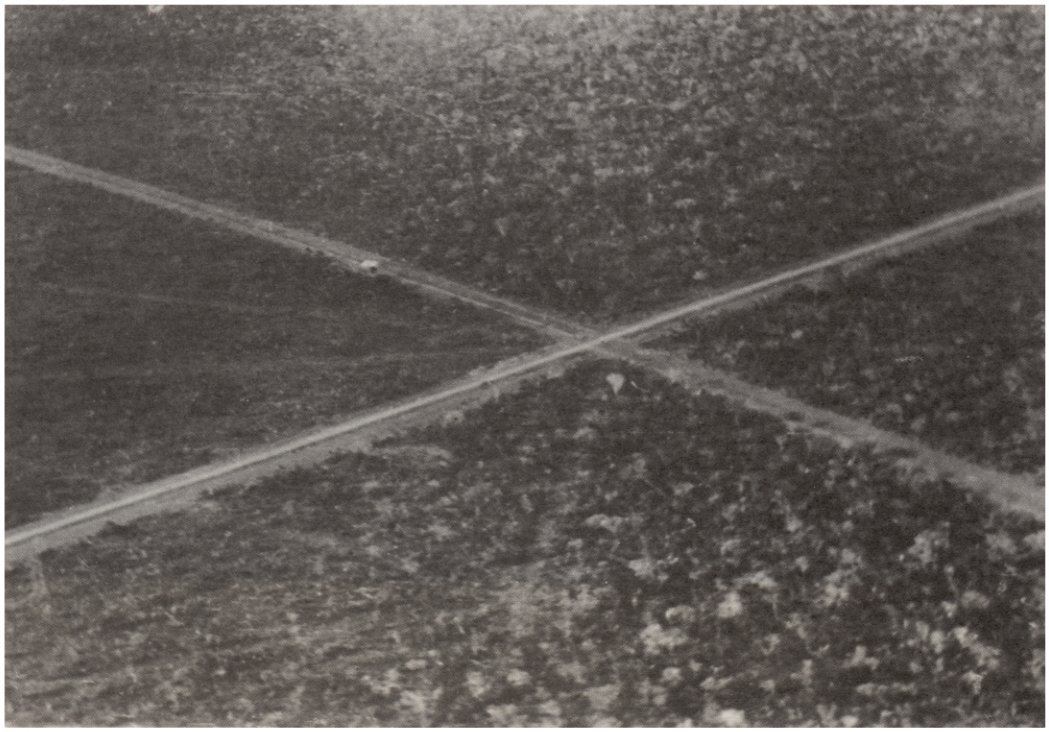
41 Arthur Schopenhauer - SCHOPENHAUER, Arthur, and Genésio de Almeida Moura. *Aforismos para a sabedoria na vida.* São Paulo: Melhoramentos, 1964.



172



173



175

Núcleo discreto da essência

"I have little to tell you; indeed one says more and perhaps better things about painting when facing the motif than when discussing purely speculative theories in which, as often as not, one loses oneself."[42]

A essência de qualquer coisa é algo que lhe é intrínseco e sem o qual essa coisa não existe, é o núcleo duro onde reside a natureza identitária dessa mesma coisa, a sua verdade mais elementar. Existe em nós um fascínio subtil pela essência das coisas e pela procura das coisas essenciais. Um fascínio pelos raciocínios simples, espontâneos, profundamente reflectidos.

A propósito do gesto deliberado de apropriação do vasto e desértico planalto central interior, Lúcio Costa descreve a solução final para a cidade de Brasília, como uma solução que "nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos, cruzando-se em ângulo recto, ou seja, o próprio sinal da cruz"[43]. É uma descrição que realça o que é preciso realçar, simples e profunda, enraizada na natureza mais pura da nossa condição enquanto seres que se relacionam e produzem arquitectura.

A consciência do que poderá ser a essência da arquitectura pode revelar um rumo conveniente para a apreensão da sua verdade. Nesse sentido torna-se fulcral perceber de que modo, ainda que inconsciente, se toca nessa elementaridade de pensamento e incluir as ilações que daí advenham na nossa metodologia projectual. Segundo Álvaro Siza, a essência de um objecto advém do seu longo período de observação, ou seja, da maturação das suas qualidades físicas num conhecimento vago que apenas retém o elementar, o núcleo discreto da essência desse objecto.

Da inexplicável sensação de atracção que uma determinada manifestação arquitectónica nos pode provocar, um ápice irreflectido sugere, como mote

I73 Desenho de Óscar Niemeyer.
I74 Desenho de Lúcio Costa para o projecto do Plano Piloto de Brasília.
I75 Planalto central de Brasília – Fotografia de Mário Fontenelle. Esta imagem capta um momento seminal da história do Brasil, o cruzamento do Eixo Monumental com o Eixo Rodoviário. O sinal da cruz que, segundo Lúcio Costa, é o símbolo do momento em que o Homem tomou posse daquele lugar.

42 Paul Cézanne. Carta dirigida a Charles Camoin, Aix, 28 de Janeiro de 1902.
Extraído de: MARKLI, Peter, and Mohsen Mostafavi. *Approximations: The Architecture of Peter Ma'rkli.* London: Architectural Association, 2002 – p.8

43 Lúcio Costa - COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano piloto de Brasília.* Brasília: O Governo, 1991.



I76

deste desígnio, um sublime templo, recolhido pelo silêncio num vale profundamente marcado pela sua presença. "Segesta é o território da arquitectura."[44]

I76 Implantação do templo de Segesta, Sicília.

O templo de Segesta, como objecto abstracto, exemplificativo do pensamento e da arquitectura grega, suscita consideração enquanto modelo repetível, variável, adaptável, sobretudo por se fazer apenas do elementar e essencial. Contudo, é sobretudo na sua relação com a topografia, com o 'fazer lugar', que este se destaca, ascendendo de objecto abstracto a referência territorial.

Enquanto objectos arquitectónicos, os templos gregos resultam essencialmente da sabedoria ligada ao material disponível, do máximo partido que o sistema construtivo permitia e da liberdade condicionada da linguagem construída. É sobretudo durante o dórico que estas três condicionantes expressam sinergicamente as suas qualidades, que se relacionam e produzem arquétipos genuinamente arquitectónicos.

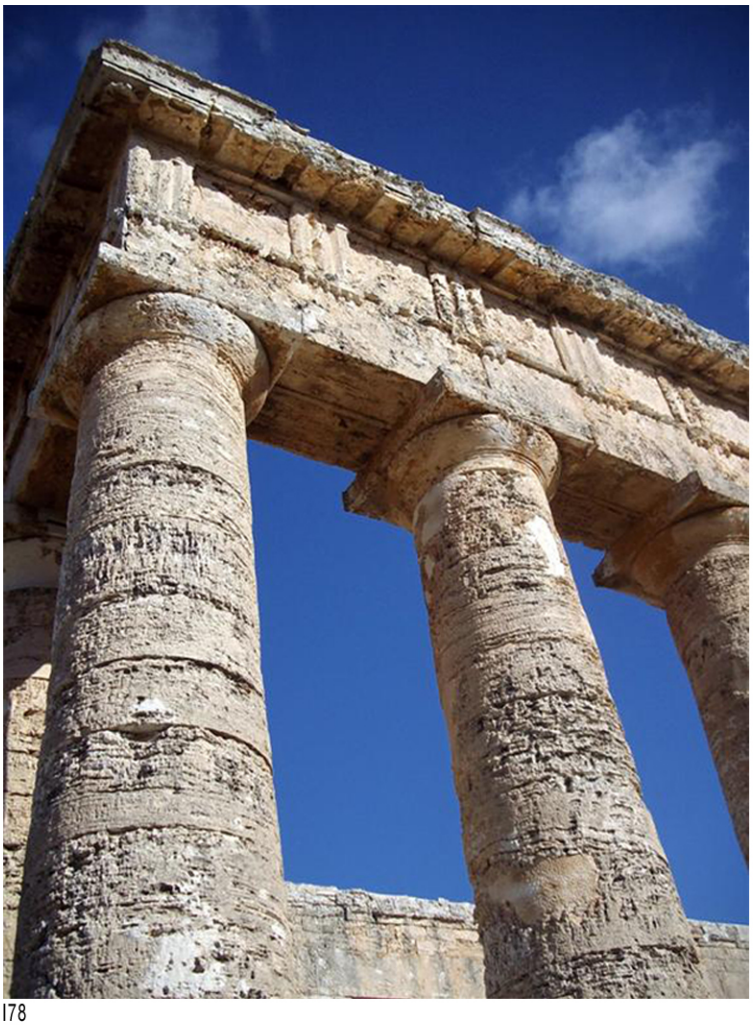
A pedra abundante no vasto território permite o seu uso omnipresente, possibilitando a difusão eficaz do seu manuseio, remetendo a implantação ao critério do significado e do apetecido. Tecnicamente, este material, que funciona sobretudo à compressão, é explorado a nível estrutural de modo a obedecer a princípios elementares, próprios de quem observa e percebe a lei da gravidade.

A elementaridade estrutural das partes procura sobretudo a eficácia, legando a sua composição para a vertente estética e significativa: Cria-se primeiramente um *podium*, uma fundação, capaz de receber o peso do objecto arquitectónico; Dispõem-se várias colunas, compostas de várias secções circulares, alargam na base para estender a área de transferência do peso e alargam no capitel para duplicar a área de apoio da arquitrave; A arquitrave é uma viga pousada nas colunas; Apoia-se o frontão que desenha a cobertura.

44 Eduardo Souto de Moura. Conferência "o que aprendi com a arquitectura". Casa da Música, 22-01-2009.



I77



I78

A simplicidade induz a procura do inteligível, do lógico, do verdadeiro, da plenitude.

É na composição destes elementos, na sua comensurabilidade, na procura de "uma metodologia conveniente que lhes permitisse sustentar o peso e configurar uma manifesta elegância"[45], que os Gregos pretenderam alcançar distintos graus de equilíbrio, de rigor, de ordem estética e formal, socorrendo-se de preciosismos e virtuosismos técnicos, tais como a correcção óptica, produzindo regras criteriosas de medidas, proporções e configurações formais.

O desejo da perfeição e equilíbrio incorreu na resolução lógica e eficaz dos problemas básicos da construção enquanto objecto arquitectónico. Do sentido colectivo das construções surge a importância da multiplicação e difusão do módulo, pauteado pela verdade visual, pela verdade estrutural e sobretudo pela verdade da essência do material.

Da experiência do construir, incorporado o modelo, é no caso a caso das circunstâncias que a arquitectura grega procurou gerar significações, criar vivências, produzindo lugares. Em Segesta verifica-se que o templo foi compreendido em relação com a totalidade da situação onde foi criado, alcançando uma função espacial significante na paisagem.

"Uno de los factores fundamentales del espacio es, pues, el carácter de los sitios. 'Individual' se usa aquí para significar que los sitios eran sentidos no como absolutamente diversos, sino como manifestaciones de caracteres arquetipos."[46]

Adoptamos Segesta como exemplo da especificidade topográfica procurada para a implantação dos edifícios. Ultrapassadas as capacidades simbólicas e significativas de cada lugar, é na forma da sua topografia que estes se diferenciam, acolhendo ou ameaçando o objecto a implantar, escondendo-o ou expondo-o, sobretudo na possibilidade do acesso ao mesmo.

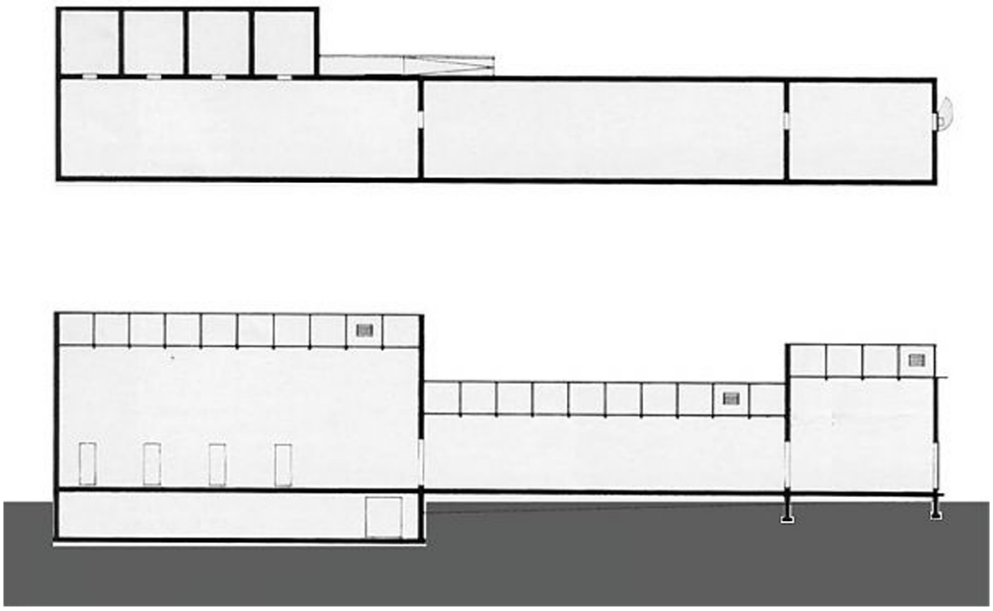
I77; I78 Templo de Segesta, Sicília. Do modo aparentemente elementar como os Gregos enfrentaram a gravidade transparece, acima de tudo, a eficácia sobre o material, o modo magnífico operaram cada pedra à compressão.

45 Vitrúvio - MACIEL, M. Justino, and Thomas Noble Howe. *Vitrúvio tratado de arquitectura*. Livro IV. Lisboa: IST Press, 2006 - p.143

46 Christian Norberg-Schulz - NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura occidental*. GG Reprints. Barcelona: Gustavo Gili, 1999 – p.25-26



179



180

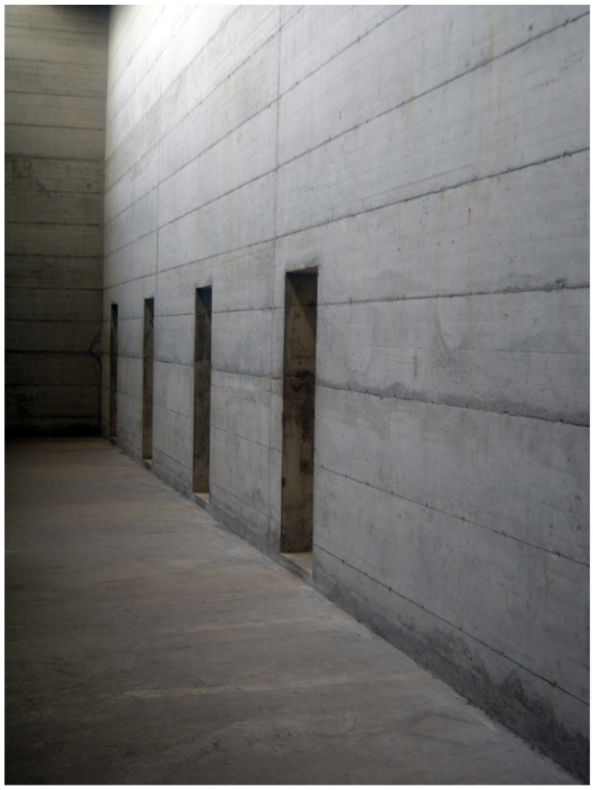
A verdade não é aqui evidente, está implícita na sabedoria do acto de implantar. É neste saber que encontra os mais profundos valores formais, perenes e permanentes, de cunho territorial, através do manuseamento de escala e dimensão, significando-se como objecto da paisagem, salientando-se como edifício singular.

I79 Implantação de La Congiunta em Giornico, Suiça – Peter Märkli.
I80 Planta e Corte Longitudinal de La Congiunta em Giornico, Suiça – Peter Märkli.

A essência das coisas resulta de um processo que põe em confronto uma determinada coisa com a sua natureza estrita, subtraindo dela o seu néctar basilar. Reforçando a reinterpretação do processo construtivo como um processo que visa responder, de forma elementar, a questões físicas e à agregação de várias partes. Alastra esta ideia de essencialidade à intenção de uma obra arquitectónica, pondo em causa o seu programa. Um outro edifício paradigmático, situado entre os vales alpinos de Laventina, em Giornico é *La Congiunta*. Trata-se de um museu dedicado às esculturas de Hans Josephsohn, um arquétipo dos fundamentos do espaço museológico. Retoma a simplicidade perdida na arquitectura como mote e desejo do arquitecto Peter Märkli.

A retoma do significado original de cada escolha projectual parece ser a arma intuitiva na busca da simplicidade. Märkli não se conforma com a actual procura de novos significados fora da própria disciplina da arquitectura e com o afastamento da sua elementaridade primitiva, procurando, antes, uma síntese entre a arquitectura vernacular, os seus valores, e a técnica construtiva actual. Faz de *La Congiunta* o seu manifesto.

O edifício, pousado directamente sobre o solo fértil da montanha, estrutura-se longitudinalmente, segundo um eixo Norte-Sul, constituindo-se por três espaços sucessivos, tendo todos a mesma largura e sendo os dois últimos de igual comprimento. Justapostos ao terceiro espaço existem ainda quatro celas laterais, como se de umas capelas laterais se trate. As alturas destes corpos são diferenciadas, provocando diferentes leituras espaciais, num processo de composição, por adição, de volumes de geo-



I81



I82

metria elementar a que correspondem diferentes conteúdos expositivos. Suscita o estilo românico depurado e humilde.

Os diversos espaços estão ligados entre si por portas, que mais não são do que buracos no betão armado e aparente que constitui as paredes de todo o edifício. Tal elementaridade é passível de incomodar: a porta é um buraco na parede! Apoiadas na parede, vigas metálicas transversais sustentam um lanternim, contínuo em todos os espaços, construído em folhas metálicas e plástico translúcido. A viga apoia na parede, a luz é a claridade que entra entre as coberturas apoiadas nas vigas. Esta é a verdade da simplicidade funcional dos elementos que compõem o edifício.

O programa em si, é definido pelo próprio Märkli como simples: *"to purchase a land, build a "home" to allocate some sculptures, and leave the door open during the day for anyone who wishes to come in and take a look."*[47]

Afastando-se dos cânones contemporâneos de programas para espaços expositivos, que convertem estes em espaços acolhedores, dotados de um conjunto de serviços e eventos que valorizam a própria obra exposta, Märkli opta, uma vez mais, pela evidência das coisas simples, condensando o programa apenas em salas expositivas, excluindo o demais para os serviços presentes em Giornico e que estão perto do museu.

A retoma da essencialidade das coisas, essencialidade programática, essencialidade dos materiais usados, essencialidade do vocabulário, essencialidade dos processos construtivos disponíveis, essencialidade das formas ancestrais presentes na cultura vernacular no lugar, garante uma grande perenidade evocando o que demais verdadeiro existe em todas as partes que compõem a obra.

O carácter monolítico deste edifício procura também a sua essencialidade no modo como reage e informa a sua posição no território. A chegada faz-se a pé, não existindo estacionamento ou sequer estrada, obrigando a atravessar o prado por entre os animais que ali pastam, a percorrer vinhas

I81; I82 Interior de La Congiunta em Giornico, Suiça – Peter Märkli. Poder-se-á designar estes negativos nas paredes de betão armado como 'portas'? O que é uma 'porta'? O percurso até à essência faz-se através da reflexão do que é, ou pode ser, toda e qualquer parte que compõe uma obra de arquitectura, mesmo o conhecimento que à partida parece estar seguro. Só assim se alcança a substância.

47 Peter Märkli - DIAMOND, Rosamund, and Wilfried Wang. *On Continuity: 9H*, no. 9. Cambridge, Mass: 9H Publications, 1995.



183

e outras culturas, numa aproximação lenta e pausada que promove o reconhecimento da topografia, dificultando o acesso à porta situada no extremo Norte do edifício.

Atravessada a porta, surge uma atmosfera carregada de reminiscências ancestrais, sugeridas pelo carácter arcaico das paredes que recordam o recolhimento de catacumbas. Este ambiente complementa a inércia e apatia das obras expostas formando, através da sua disposição, um ritmo padrão num movimento continuado até à última sala expositiva onde se acede às celas individuais.

A crueza do betão armado aparente, a ausência de portas, acabamentos, dispositivos eléctricos, de aquecimento ou águas, demonstram uma grande contenção de Märkli, servindo-se apenas da luz natural e das obras de arte para fazer a essência do museu.

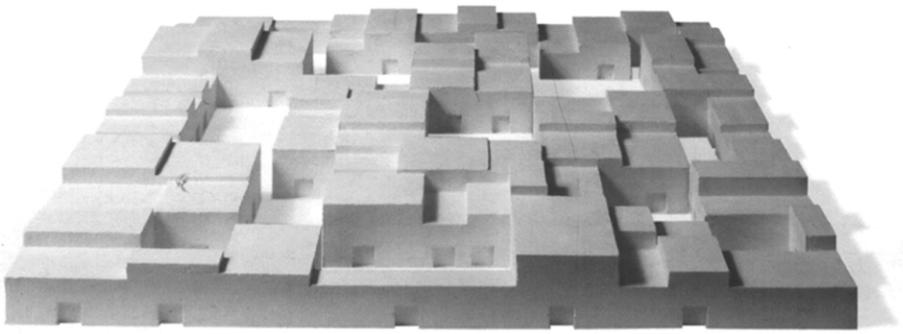
A verdade instala-se aqui na procura da essência mais evidente das coisas. A verdade surge como resposta sucinta a perguntas banais e convencionais: O que é um museu? O que é uma porta? O que é uma viga? O que é uma entrada? O que é o betão armado? O que é a luz?

Como método reflexivo determinante para o resultado conseguido, a proliferação destas curtas perguntas a todas as partes que compõe o pensamento, o lugar, o programa e o material origina um pragmatismo inviolável, difícil de alcançar nos tempos correntes, uma verdade pragmática na redescoberta do fundamento das coisas, permitindo-nos imaginar a evidência. Este desígnio de verdade trabalha na redescoberta dessa mesma evidência, perdida para uns, esquecida por outros.

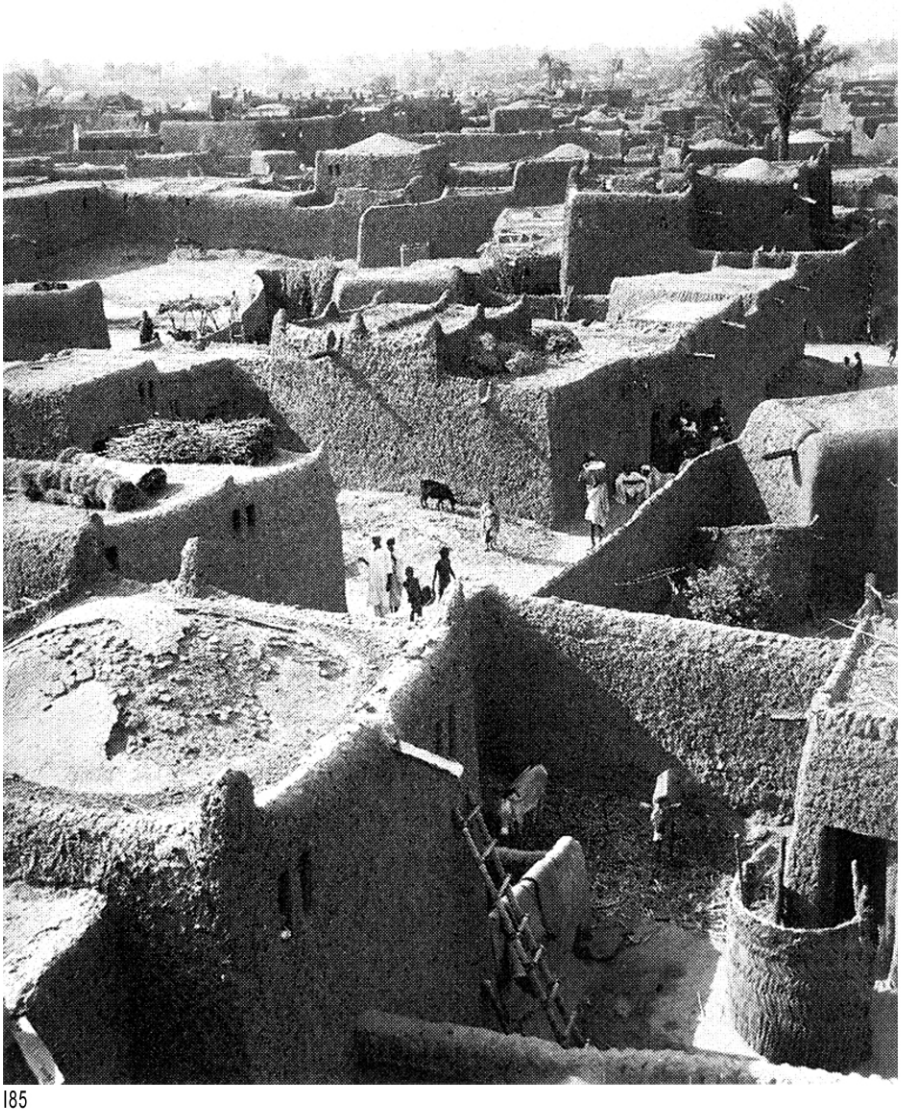
Incorporado o sentido para a prática projectual, a verdade emerge do trabalho paciente, da observação e interrogação sobre a pertinência e significado de cada parte que compõe o objecto arquitectónico. Deste modo, "lentamente, a evolução do projecto orienta-se para uma redução à essência e uma gradual aproximação à substância."[48]

I83 Interior de La Congiunta em Giornico, Suiça – Peter Märkli. No fim, o resultado é a depuração de tudo aquilo que não se constitui como essencial, um museu reduz-se a um suporte físico de algumas esculturas, um espaço encerrado que permite a entrada da luz.

48 Álvaro Siza - SIZA, Álvaro, and Guido Giangregorio. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Ed. 70, 2000 - p.137



184



185

Partitura das imagens perenes

A produção de imagens ou de espaços reconhecíveis e facilmente identificáveis pelo senso comum induz a uma impetuosa fusão de uma manifestação arquitectónica com o conhecimento colectivo dela precedente. A eficácia desta relação advém, antes de mais, de uma emancipação temporal, assim como da procura de uma linguagem universal desde logo aceite na memória das pessoas.

A obra dos irmãos arquitectos Manuel e Francisco Aires Mateus desenvolve-se metodologicamente em torno destas imagens ancestrais, evocando-as na sua simplicidade, procurando explorar o seu potencial enquanto matéria-prima operativa, garantindo à partida a aceitação de qualquer resultado final que delas advenha. Estas imagens são trabalhadas e fundidas com as preocupações mais actuais, emergentes no panorama contemporâneo. Posteriormente, estes arquitectos desenvolvem uma abstractização radical de todos os elementos que possuem, incluindo aqueles retirados da memória colectiva anteriormente mencionada, de modo a explorarem as vicissitudes teóricas e criarem uma linguagem pessoal, evidente tanto nas suas obras como no seu modo particular de representação das mesmas em desenho.

I84 Complexo escolar da Barquinha – Aires Mateus.
I85 Norte da Nigéria – Fotografia tirada por Paul Oliver. O projecto para o complexo escolar da Barquinha remete, no seu conjunto, para um aglomerado de volumes, amontoados entre si, onde nada parece ser regulado: as cotas, os espaços de circulação, os alinhamentos, etc. Esta anarquia volumétrica pode-se reconhecer na proliferação de construções em algumas cidades do norte de África, como é o caso desta no norte da Nigéria, Vale Rheris em Marrocos, e muitas outras.

Do curto contacto que mantive com estes arquitectos, tanto em Mendrisio como posteriormente em Lisboa, nasceu um interesse pela abordagem metodológica por eles praticada e que me foi transmitida enquanto seu aluno. Do seu desconhecimento quase total, fui lentamente suscitado a comprovar nas suas obras construídas o resultado final de tal abordagem, procurando-lhes sempre uma coerência reconhecível.

Em todo caso, 'como que bebendo de uma fonte', faço da minha interpretação pessoal sobre a sua metodologia projectual parte integrante deste ensaio, pertinente a meu ver, no sentido em que desvenda uma certa



186

especificidade formal e espacial, ainda que inconsciente na sua procura, enquanto parte integrante indispensável para o alcance da verdade desejada.

A inclusão de imagens ancestrais ou actuais, desconhecidas ou evidentes, existentes ou apenas recordáveis, na prática projectual requer um olhar selectivo que filtre operativamente apenas o genuíno. Esta acção ocorre no subconsciente de cada um, pois é precisamente aí que elas se mantêm retidas e onde estão já aceites por cada um de nós. Ao somatório de várias dessas imagens, reconhecidamente aceites por um conjunto de indivíduos dentro de um mesmo contexto, podemos aqui designar por arquétipos ou imagens arquetipais.

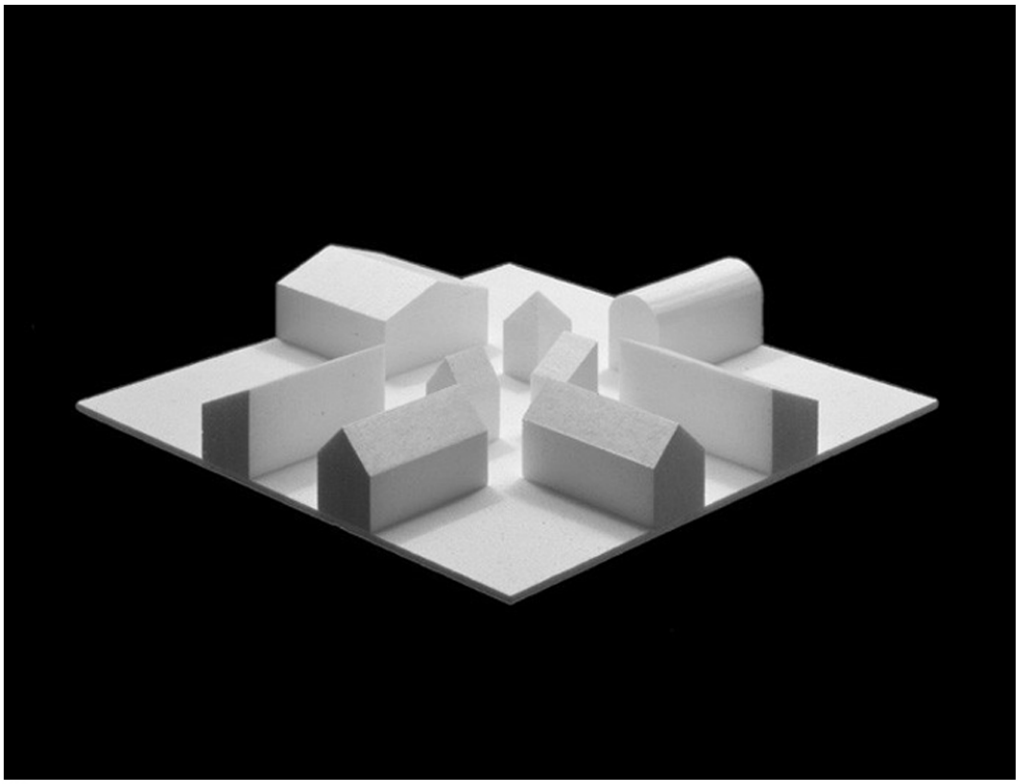
A consciência do fundamento que a integração dessas imagens incute numa manifestação arquitectónica, ainda que numa fase primária do seu projecto, é determinante da aproximação à verdade. Essa consciencialização é reconhecida pelos próprios Aires Mateus, não com o desígnio de verdade, mas como base da amplitude metodológica necessária para a concretização da sua arquitectura.

Este inaudito reenquadramento sugere por força uma releitura da sua obra, mas acima de tudo, uma releitura e uma nova contextualização da sua abordagem inicial ao projecto, enquanto prática que se fomenta no genuíno e no consensualmente aceite.

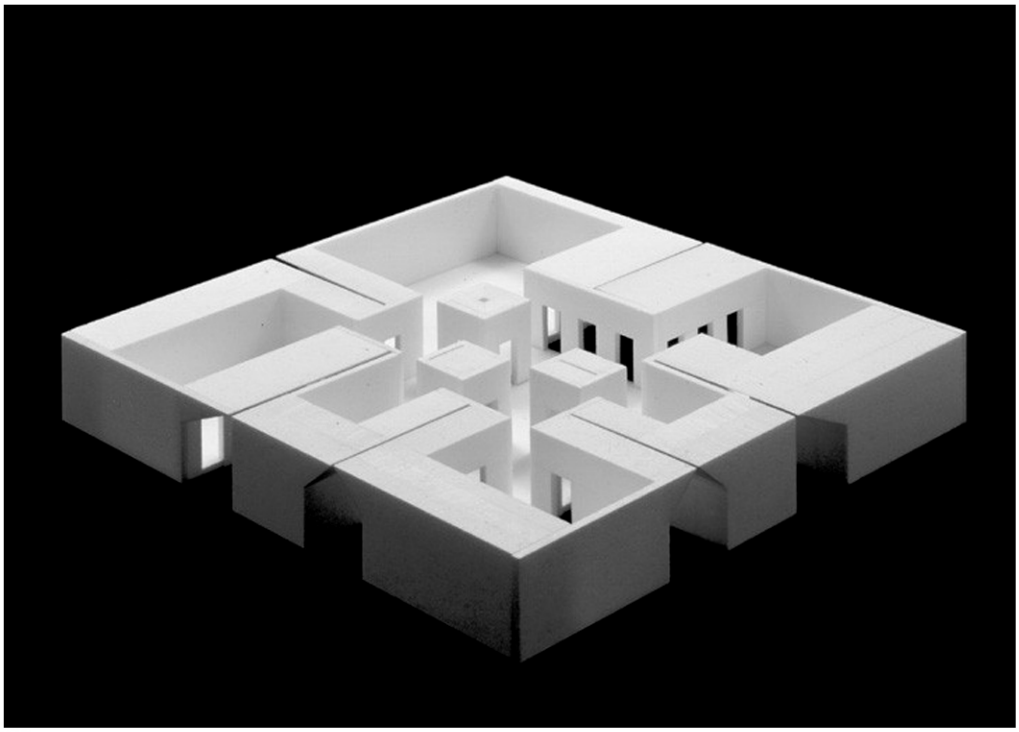
A propósito da relação dos objectos arquitectónicos com o meio em que se inserem, Diogo Seixas na monografia "Aires Mateus" desvenda um dos resultados figurados desta prática projectual: o estatuto de intemporalidade.

"Muitas vezes as casas pousam no chão como plintos invertidos que sustentam e inauguram de novo o lugar. Marcam-no em nada mais que um ponto, o suficiente para alterar indelevelmente o equilíbrio entre figura e fundo. Chamam a si a ressonância à volta e emergem como uma cristaliza-

I86 Planície de Montana no inicio de séc. XX. Esta imagem surpreende pelo modo elementar como reduz o arquétipo da casa. Por mais rudimentar que seja, qualquer desenho que apresente duas paredes, uma cobertura de duas águas, uma porta, uma janela e quiçá uma chaminé será imediatamente reconhecido como uma casa pelo senso comum. A casa Rodin, de Herzog & de Meuron reinventa, contemporaneamente, este arquétipo. Por outro lado, Eduardo Souto de Moura na casa do Douro II, em Mesão Frio serve-se desta imagem e vira ao contrário, desenvolvendo o projecto a partir dai. O uso da imagem enquanto arquétipo tem de ser operativo e reinventivo.



187



188

ção sua, sinalizando o território. São construções arquetipais, primórdios de uma memória colectiva e dos espaços por ela habitados (vernáculos, civis, eruditos). Dão corpo às suas formas perenes e dessa maneira reivindicam um estatuto de intemporalidade; com a sua conclusão o que delas se espera é um desvanecer das origens até à imersão absoluta naquilo que as circunda, até que se confundam com o chão, onde assentam como pedras de fecho."[49]

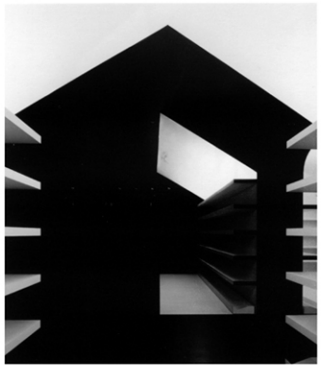
I87; I88 Maquetas de estudo da Casa de Alcácer do Sal – Aires Mateus.

A casa de Alcácer do Sal, um dos projectos iniciais destes arquitectos, demonstra precisamente o modo como certas imagens são trabalhadas abstractamente servindo um propósito conceptual evidente no resultado final. Ao examinarmos de que referências este objecto, 'icónicamente' quadrado, se fundou, surge-nos imediatamente a imagem de volumes formalmente reconhecíveis na vernacular arquitectura portuguesa.

A casa, assinalada num vasto pinhal repropõe o limite do interior com o exterior, afeiçoando este último à força desse mesmo conceito. Como muitas outras casas dispersas nesse Alentejo, esta evoca uma forma secular de reciprocidade com a paisagem, recobrindo a cal paredes espessas, desproporcionadas ao tamanho das suas construções, fazendo adivinhar um sentido de espaço escavado. Neste caso particular, o escavado é o negativo de formas reconhecíveis que conformam os espaços exteriores intermédios, que medeiam a relação entre o interior com o exterior sob a forma de porticados. É através de 'moldes' simplificados, contrariando a evidente mimetização, que se opera estas imagens ancestrais de cariz popular, promovendo a sua operatividade em favor da força do projecto.

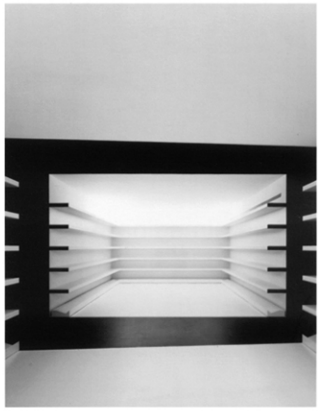
Identifica-se ainda a ampliação desta peculiar relação entre referência e projecto a temas menos objectivos, como o tema da luz. Neste caso, não só se reconhece os benefícios resultantes da forma singular destes espaços intermédios como se reconhece ainda uma estreita relação da atmosfera resultante, com a atmosfera de penumbra e luz dramática presumíveis dos espaços vernaculares referenciados para este projecto.

49 Diogo Seixas - SARDO, Delfim, Diogo Seixas Lopes, and Emilio Tuñón. *Aires Mateus*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2006.









Um outro projecto cujas referências arquetipais se assemelham à última casa apresentada é a livraria Almedina I, em Lisboa, que se viria a revelar como um laboratório conceptual e formal de muitas outras que a esta se seguiram.

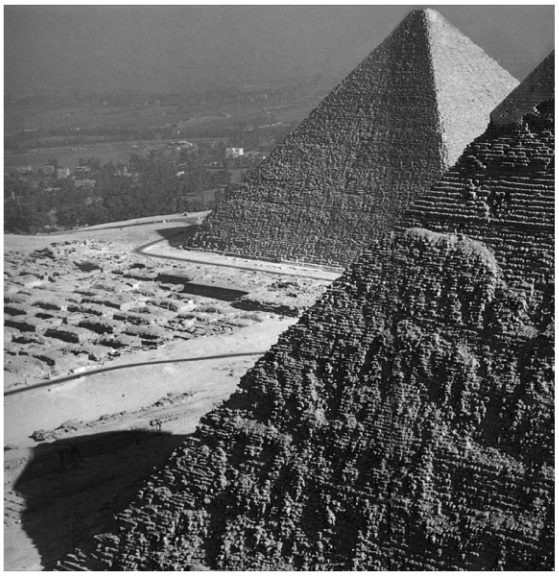
I89 Livraria Almedina III em Coimbra – Aires Mateus. As abordagens às várias livrarias Almedina foram sempre idênticas à primeira, ou seja, a utilização de espaços puros, arquetipais, para a exposição dos livros e, um corte a esses mesmos espaços, possibilitando a circulação. Tão elementar como preto no branco.

Neste caso as mesmas referências são operadas de modo verosímil, embora o propósito conceptual seja totalmente diferente. É evidente que se quiseram dissociar os espaços principais, os espaços de exposição de livros e uma sala de leitura, em detrimento do restante espaço disponível, tido para circulações e infra-estruturas. Todavia, esta dissociação não se faz de modo primário, encerrando uns espaços dos outros: os espaços principais desenham-se através de três secções tipo, reinterpretadas das imagens arquetipais utilizadas, seccionando-os posteriormente e permitindo a sua organização favorável. As arestas vivas do corte abrupto não são ocultadas, antes pelo contrário, são evidenciadas através do jogo de cores contrastantes, preto e branco, e da iluminação difusa, apenas presente nos espaços principais de cor branca, escondida sob uma prateleira superior.

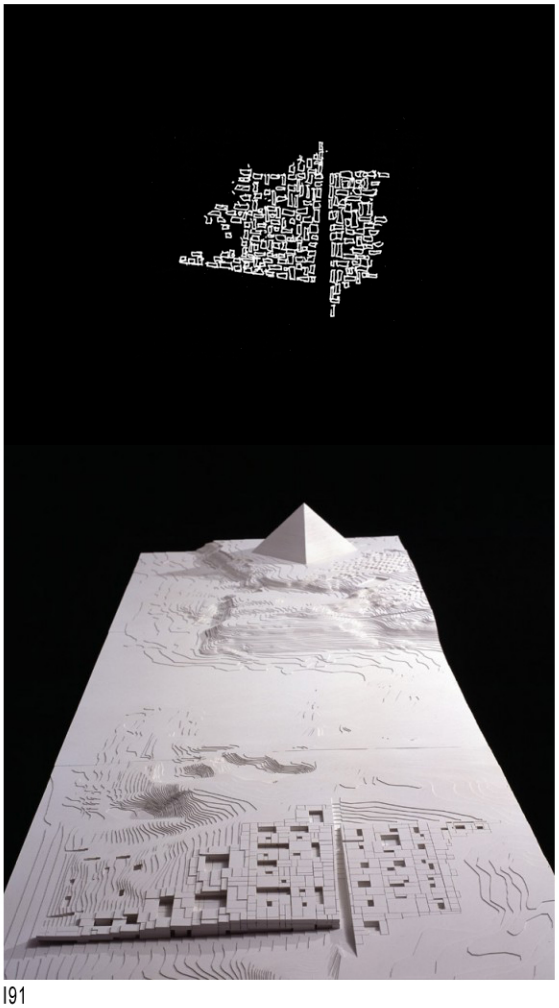
Deste jogo de contrastes resulta enaltecida a essência do programa, da forma e da referência, recorrendo a uma linguagem simples e minimalista, facilmente aceite, favorecendo a compreensão e identificação destes espaços com outros, que vagueiam na nossa memória.

O projecto para o Grande Museu Egípcio, desenvolvido no âmbito de um concurso internacional, não só comprova a reflexão desenvolvida dos casos anteriores, como introduz novos dados, fundamentais para a compreensão da abordagem projectual dos mesmos Mateus enquanto processo revelador da verdade na arquitectura.

Na única fotografia do lugar de implantação do museu, que acompanha os desenhos e fotografias das maquetas nas amostras e publicações deste projecto, reconhecem-se nitidamente as referências arquetipais nele assimiladas: na base das pirâmides identificam-se umas construções enterradas, organizadas ortogonalmente entre elas, que se adaptam ao leve des-



I90



I91

nível do terreno, evidenciando-se pela clara antítese em relação às pirâmides.

Um desenho conceptual que acompanha este projecto, mostra uma representação organizativa semelhante a estas construções evidentes na fotografia, orientadas segundo um eixo, acolhendo igual afinidade com uma primária planta de coberturas do projecto final. Nos desenhos e nas maquetas finais, através da sua leitura, compreendemos como aquela primeira fotografia constituiu a base operativa referenciável deste projecto, cruzando a sua informação com outras referências mais intuitivas e genéricas, mais difíceis de clarificar e identificar.

"A leitura do sítio requer um contínuo cruzamento de referências: entre a arquitectura e a arqueologia, entre a obra e a ruína, entre a construção e o escavo, entre o visível e o invisível. A identidade do sítio forma-se numa quase paradoxal relação entre a sublime evidência e a subtil evanescência."[50]

O edifício procura justamente o repouso desse equilíbrio, afirmando-se enquanto museu segundo um eixo monumental que aponta para a colossal pirâmide, não competindo com o protagonismo desta, escavando-se e procurando o espaço possível debaixo da terra. No seu interior, esta pujança conceptual associa-se à 'reinterpretação' de um vocabulário mineral "com estratos, fissuras ou monólitos que consagram a estereotomia como talhe ordenador da matéria recortada, subtraída e resumida a arestas vivas. Na travessia dos seus espaços é também possível lembrar a espeleologia, antecâmaras e passagens que ganham brilho especular com o banhar da luz. A esta eventual poética não fica porém reservada uma qualquer figuração arcadiana ou devaneio idealista: a sua força é reservar ao atmosférico o que antes fora preparado com a precisão e fisicalidade necessárias."[51]

As referências colhidas e operadas nesta obra ditaram o seu rumo enquanto projecto, apontaram caminhos e constituíram-se inclusivamente como

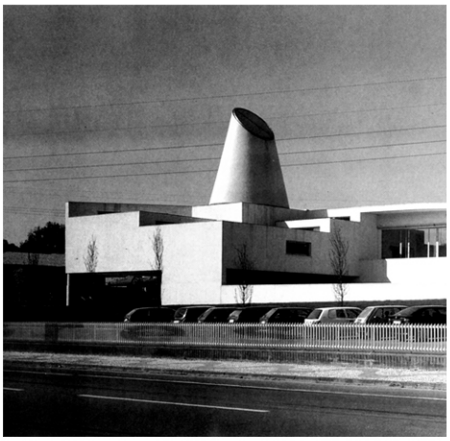
I90 Pirâmides de Gizé no Cairo.
I91 Desenho e maqueta do Grande Museu Egípcio no Cairo. A imagem enquanto arquétipo pode funcionar como uma referência do conhecimento vago, comum ou individual, mas pode também funcionar através de uma referência do próprio contexto onde a obra se insere. Esse é o caso deste projecto. Ultrapassando a óbvia alusão às pirâmides, este museu opera através dos vestígios desprezados na base dessa mesma pirâmide, talvez campas, talvez antigas habitações dos que construíram os grandes túmulos do faraó. O silêncio que o projecto procura define a hierarquia territorial.

50 Francisco e Manuel Aires Mateus, "memória descritiva do Grande Museu Egípcio", 2002 - SARDO, Delfim, Diogo Seixas Lopes, and Emilio Tuñón. *Aires Mateus*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2006.

51 Diogo Seixas - SARDO, Delfim, Diogo Seixas Lopes, and Emilio Tuñón. *Aires Mateus*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2006.



I92



I93



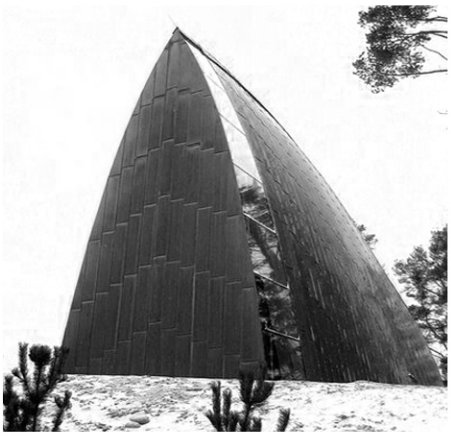
I94



I95



I96



I97

soluções. Não devem ser entendidas como bengalas envoltas de mistério que amparam o projecto, mas antes como desígnio de verdade resultado do contínuo "conhecimento da história e do lugar, como experiência colectiva"[52], evocando conscientemente o perene e o intemporal.

A estes, outros casos de estudo se associam, sendo a sua fonte quase inesgotável. Semelhanças entre diferentes obras construídas, entre formas reconhecidas, entre memória vividas e imaginadas existem sempre, não sendo relevante se decorrem da coincidência, do acaso, da mimése ou da simples inconsciência dessas memórias. O indispensável é a consciência dessa utilização no acto de projectar procurando sempre um resultado identificável e transformado da referência inicial, ou do cruzamento das várias referências.

"Creio que o aprendizado, em arquitectura, signifique exactamente uma ampliação da área das referências. (...) A articulação destas influências é um acto de criação irrepetível. O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um."[53]

Não se pretende exaltar a memória enquanto instrumento transformador do conhecimento vago e instintivo, consolidado com o tempo, mas no consciente e direccionado uso desse instrumento para imagens compreensíveis, identificáveis como referência e como resultado final de uma manifestação arquitectónica. Imagens essas que se encontram primordialmente em situações evidentes, que residem na placidez espontânea, que se nutrem de autenticidade e engenho, que ostentam a simplicidade da beleza e da serenidade, que se encontram nas nossas raízes.

I92 Tinos, Grécia.
I93 Edifício Revigrés em Águeda, Portugal – Álvaro Siza.
I94 Aranzazu, Colômbia.
I95 REHAB, Basileia – Herzog & de Meuron.
I96 Construção na Nova Guiné – fotografia tirada por Jörg Hauser.
I97 St. Henry Ecumenical Art Chapel em Turku, Finlândia - Sanaksenaho.

52 Emilio Tuñón - SARDO, Delfim, Diogo Seixas Lopes, and Emilio Tuñón. *Aires Mateus*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2006.

53 Álvaro Siza - SIZA, Álvaro, and Guido Giangregorio. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Ed. 70, 2000 – p.35-37



198

Emoções seladas na memória

"Quando penso em arquitectura, ocorrem-me imagens. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho como arquitecto. Contêm o conhecimento profissional da arquitectura que pude ganhar no decorrer do tempo. Outras imagens têm que ver com a minha infância. Lembro-me desse tempo em que vivia a arquitectura sem pensar sobre isso. Ainda consigo sentir na minha mão a maçaneta da porta, esta peça moldada como as costas de uma colher."[54]

A memória é, como vimos anteriormente, um instrumento operativo fundamental na aprendizagem e na prática arquitectónica. O correcto uso do saber colectivo herdado e por nós produzido fomenta um vínculo de verdade, na medida que fixa, dentro de uma manifestação arquitectónica, um sentido de perenidade e simultaneamente de continuidade com o saber nosso precedente.

Pretende-se agora perseguir outro sentido de incorporação da memória como instrumento útil para o arquitecto: a memória das emoções. Que verdade existe na relação do objecto arquitectónico criado e a pessoa que nele habita? Que sensações e que emoções essa pessoa retêm desse espaço e de que modo as consegue operar em seu favor? Como podemos tomar consciência das múltiplas impressões de que somos evocados constantemente nos espaços que percorremos?

A consciencialização deste sentido de memória individual, mais sensorial, advém da competência para o reconhecimento da qualidade arquitectónica. É frequente ouvir-se alguém dizer que gosta de um espaço, sem posteriormente conseguir elucidar o porquê. Simplesmente essa pessoa sente-se lá bem, harmoniza-se e reconhece-se nesse espaço sem que compreenda as especificidades deste, resumindo desse modo, as hipóteses de operar as sensações por ele evocadas à simples cópia sumária.

I98 San Gimignano, Itália. Quando cheguei a San Gimignano era já noite. Ao longe não se percebia bem o aglomerado caracterizado pelas suas esguias torres. Entre praças, largos, ruas estreitas ou escadarias, apenas se retinha os fugazes espaços juntos dos insuficientes pontos de luz. Sinto que foi proveitoso ter chegado em hora tão tardia, uma vez que me permitiu focar a minha atenção em determinados espaços ou situações que, durante o dia, ter-me-iam parecido banais.

54 Peter Zumthor - ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004 – p.9



I99

Compreende-se aqui a percepção enquanto elemento vital, catalisador do modo como nos relacionamos com a nossa envolvente. O mundo externo a nós contém um número infinito de sinais que nos estimulam constantemente de variadíssimas formas. A reacção de cada pessoa a esses mesmos estímulos varia, dependendo objectivamente do factor 'interesse', um filtro subconsciente para aquilo que nos seduz realmente.

Ao sermos seduzidos por um espaço importa não só saber como esse espaço nos afectou, como identificar como é que esse espaço se constitui. Apenas desse modo uma percepção emocional instintiva se associa a um conjunto de características físicas, sendo desse modo útil num futuro, quando se evoque, por necessidade ou por acaso, o significado atribuído a essa associação por sugestão de um pensamento ou outro estímulo.

Para a consciencialização e racionalização de uma emoção espacial todos os detalhes se tornam relevantes: as pessoas, os materiais, as texturas, as patines, as cores, as juntas, os cheiros, os ruídos, os reflexos, mas também o estado de espírito, a nossa disposição e a sua alteração por força da expectativa ou da surpresa. Tudo conforma uma atmosfera que altera e se altera com os seus intervenientes: "Existe um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas. E é com isto que me identifico como arquitecto. E é isto a minha paixão. Existe uma magia do real. (...) a magia do verdadeiro e do real."[55]

A propósito deste tema, Peter Zumthor, ao longo de uma palestra intitulada "Atmosferas", apresentou os seus sentimentos pessoais, as respostas que encontrou dentro de si e que lhe permitem recriar atmosferas depositadas na sua memória para os projectos que lhe vão surgindo. Não é de todo apropriado reapresentar aqui o modo como os espaços lhe afectam, pois as emoções são de tal modo pessoais que nenhuma análise lhes pode fazer justiça.

Deste modo, cito a exemplo algumas memórias espaciais pessoais, exponho nelas o que me sensibilizou em determinado momento, procurando

I99 Sala de estar de uma casa na Covilhã, Portugal. Existem determinadas características das casas por onde passamos que nos marcam, independentemente do tempo que ali passamos. Determinados espaços que nos ficam gravados, pela sua função ou pelo seu valor estético: a pequena mesa no canto da cozinha com um banco corrido fixo, ou a perdida banheira de estilo vitoriano, ou o velho guarda-vestidos atrás da porta de entrada, ou, neste caso, o candeeiro sobre a poltrona de leitura.

55 Peter Zumthor – ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas, Entornos arquitectónicos, As coisas que me rodeiam.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006 – p.17-19



I100



I101

nelas uma plataforma comum que me permita estabelecer a memória espacial intuitiva como desígnio de verdade:

I100; I101 Casa da Fonte, Travanca.

"A certa altura da minha infância, talvez no verão dos meus oito, nove anos, a 'Casa da Fonte' suscitou em mim um invulgar interesse, talvez pelo seu cariz de abandono, talvez pelo ar senhorial que a envolvia, talvez por outra qualquer razão que ainda desconheço. Contavam-me os meus avós, que em tempos distantes, esta havia sido a casa da família, uma casa inundada de vida e alegria, onde as portas estavam sempre abertas a qualquer amigo. Contavam-me que a casa tinha uma grande cozinha com uma enorme chaminé, uma capela, grandes quartos, grandes salas e onde havia um salão enorme com um piano ao fundo, onde se realizavam os bailes de época.

A obsessão levava-me a espreitar repetidamente pela janela, onde vislumbrava apenas umas paredes velhas, desgastadas, pousadas sobre um chão em madeira, também ele com buracos. Do piano não havia sinal, apenas se avistava umas quantas tralhas no chão e uns quadros de tão velhos só se via o pó. Por fora as janelas tinham os vidros partidos, teias de aranha, e havia uma cruz em pedra por cima da entrada da capela. Dos grandes jardins, restava apenas um grande lago em granito ladeado por um arvoredo espesso onde havia umas japoneiras enormes, umas pequenas mesas e uns bancos também em granito.

Uns meses depois, aquelas que para mim eram umas portas seladas pelo tempo foram abertas. Eu pude pela primeira vez confirmar todas as minhas expectativas. Tudo me parecia maior lá dentro. Havia uma chaminé desmedida em granito que cobria metade da cozinha. Por entre o soalho de pinho que rangia descobri móveis, que me pareciam pesados, cobertos de pó, assim como as telas, retratos de família encobertos, pintados pela mão do mestre Acácio Lino. O salão era grande, espaçoso, luminoso, com lustres presos no tecto. O piano de cauda é que tinha as teclas partidas."[56]

56 Miguel Brochado, "Memória espacial", texto realizado no âmbito da disciplina Teoria Geral da Organização do espaço, Novembro de 2003.



I102

Este texto, obrigatório no âmbito da disciplina Teoria Geral da Organização do Espaço, propunha a redacção de uma memória espacial forte, proveniente da nossa infância. É difícil identificar que momento ou que espaço nos marcou mais nos nossos primeiros anos de vida, especialmente por nessa altura não pensarmos o espaço com a consciência de agora.

I102 Interior da biblioteca pessoal de Peter Zumthor na sua casa em Haldenstein, Suiça – Peter Zumthor.

Alguns anos mais tarde, após um fim de tarde em que Peter Zumthor nos recebeu em sua casa, a propósito da sua pequena biblioteca pessoal, escrevi:

"Hoje, senti o 'gosto das bibliotecas antigas'.

A propósito do convite do meu estimado professor Peter Zumthor, fui recebido com os meus colegas de turma na sua casa, sob pretexto de um copo de vinho tinto ao entardecer.

A chegada fez-se através do inevitável jardim recolhido entre a casa. As flores e plantações assumiam timbres avermelhados, amarelos, verdes e acastanhados, sentia-se o cheiro a chuva - folhas molhadas – e ecoava do interior música clássica, talvez Brahms, não sei!

Vagueando entre salas acolhedoras, agora com uma outra música clássica propagada em todo o edifício, surgiu-me inesperadamente a pequena biblioteca. Aquele espaço, apertado, talvez 1,5m por 2,5m, era constituído por nichos onde os livros se arrumavam. Os nichos que formavam uma grelha de 6x6x3 pareceram-me em afizélia, assim como tecto e chão, reflectindo a luz disponível. No curto espaço entre eles existia uma mesa cheia de livros desarrumados e uma cadeira esguia encostada. A organização dos livros não era clara, conformando um todo desarrumado por alturas e cores de lombardas.

Ao fundo, uma pequena janela, cuja luz natural era insuficiente para a leitura. O sentimento de aperto entre os livros apoderou-se de mim, insinuando ali a minha insignificância. Recordou-me imediatamente os pequeníssimos espaços de leitura de 'atmosfera quase sótão' que Álvaro Siza



I103

uma vez descreveu: "Gosto da ordem das estantes, das etiquetas em latão e dos candeeiros individuais em bronze e seda, anónimos, intimistas; das escadas de navio e das estreitas galerias em ferro, onde a procura de um livro é uma viagem – não isenta de perigos.

A biblioteca moderna perdeu essa atmosfera 'quase sótão', (...) perdeu essa toalha de luz doirada – materializada por algum pó no ar – vinda de janelas a uma altura inesperada, sempre insuficientes para iluminar com eficácia."

Passados dois segundos tive de sair. Os outros também queriam presenciar aquele espaço de saber concentrado, feito apenas para uma só pessoa."[57]

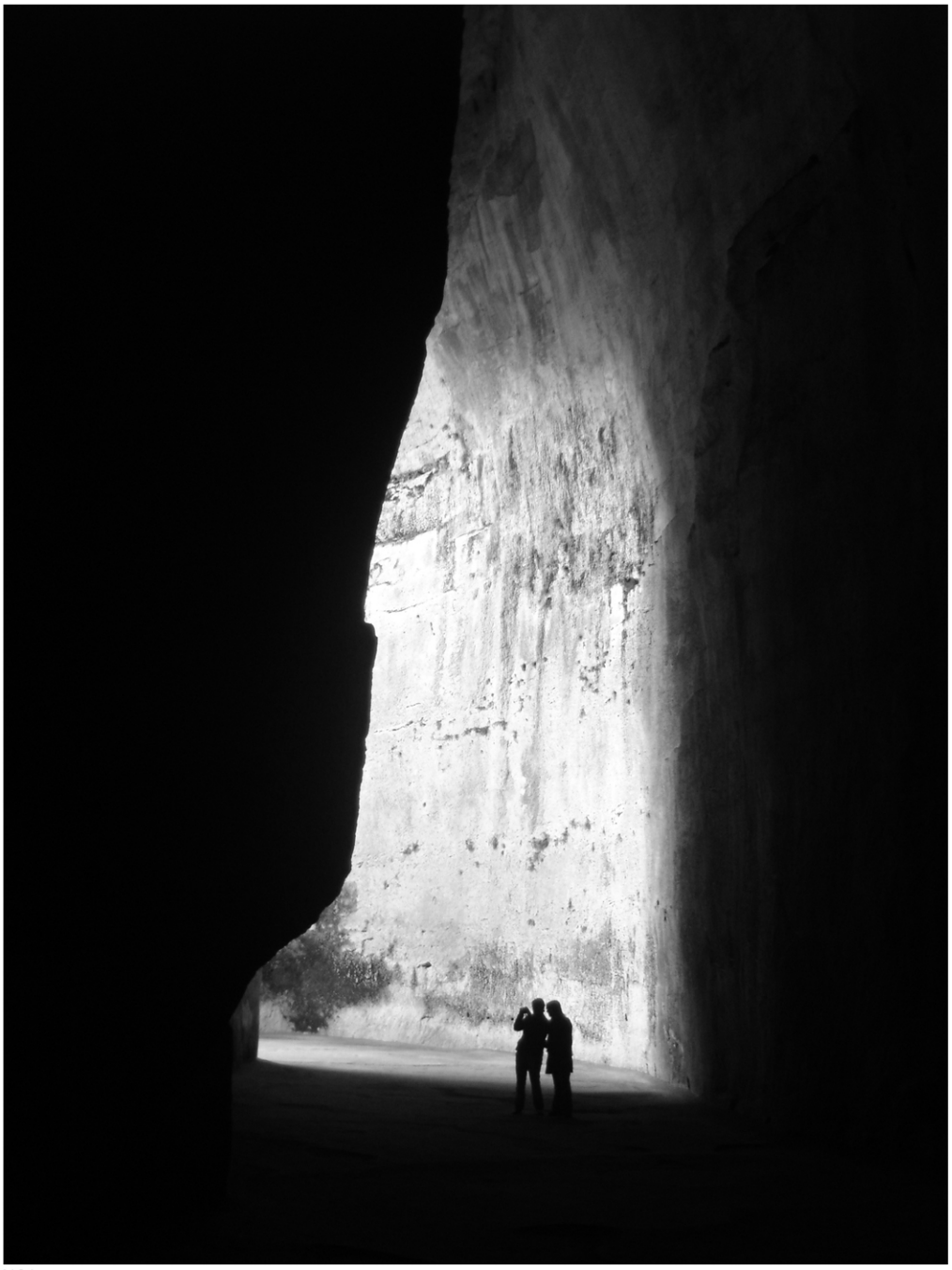
I103 Real gabinete Português de leitura no Rio de Janeiro, Brasil. Procurando caminhar perdido no centro do Rio, entrei, sem prever, nesta magnífica sala de leitura. A força dos livros apodera-se sobre qualquer um ali sentado no centro a ler. De que modo esta emoção se tornará útil e operativa um dia que tenha de projectar um espaço com uma função ou atmosfera semelhante?

Destes e de outros casos, próprios ou de outrem, torna-se necessário extrair especificidades físicas, que os tornem únicos num determinado momento para uma determinada pessoa, de modo a tornarem-se operativos enquanto memória intuitiva, enriquecendo a memória construída, aproximando o processo criativo da verdade.

Reconhecemos no primeiro caso apresentado, a memória espacial da Casa da Fonte, características predominantemente materiais ou do desgaste destes, decorrente do factor Tempo. A sensibilização para a compreensão formal dos espaços é reduzida, aparecendo predominantemente adjectivada de 'grande' e 'enorme'. Isto revela, não só uma avaliação sumária do que possa ser a compreensão física mensurável de um espaço, assim como revela um carácter intimidatório do espaço à criança que nele esteve presente, suscitando indícios quanto à sua dimensão, tamanho, escala e massa. Isso é claro na referência à chaminé da casa.

No segundo caso apresentado, a Biblioteca pessoal de Zumthor, identificamos mais detalhadamente referências aos materiais empregues nesse espaço, assim como a relação entre eles, na sua tensão, na sua fragilidade, assim como as alusões à dimensão física e modulada do espaço apa-

57 Miguel Brochado, 7 de Novembro de 2007.
No texto foi citado Álvaro Siza, "Gosto de bibliotecas antigas", 25 de Abril de 1995.



I104

recem mais precisas e aproximadas da realidade. Aparecem simultaneamente descrições quanto aos sons, o modo como estes ecoam no exterior e como soam no interior. Esta descrição, assim como outras sobre os reflexos da luz, denunciam a especificidade da superfície dos materiais, o modo como retêm ou ampliam os sons, superfícies baças ou brilhantes.

O levantamento reconhecível de um espaço tem aspectos infinitos que variam com o estado emocional e a 'poesia' de cada um, num determinado momento. Interessa, sobretudo, a imagem de arquitectura que deles advém, a "memória evocativa de um desejo de espaço"[58]. Como resposta mental a esse desejo surge uma síntese única de experiências e emoções, equilibrada no sentido individual de sentir o mundo.

"Eu sou um fenomenológico. Eu derivo de uma experiência do mundo. (...) Como qualquer pessoa tive diversas experiências; vi, ouvi e li muitas coisas. Tudo isso forma o conjunto da minha experiência, e é essa a base na qual trabalho. Todos os dias temos experiências em cidades, aldeias, paisagens, em suma com arquitectura. (...) Eu trabalho de uma experiência do mundo. Depois tento desenvolver a minha visão própria das coisas, para me manter verdadeiro comigo mesmo, para fazer aquilo que me parece correcto e aquilo que me agrada."[59]

A verdade aparece em sedimentos destas imagens sentimentais, incentivando-nos a não nos afastarmos das qualidades concretas da arquitectura durante o acto abstracto de projectar.

I104 Gruta Orecchio di Dionísio, Siracusa. A sensação de estar dentro de um espaço como este, escavado pelo Homem, é praticamente indescritível. Na memória retenho o modo como os pequenos sons ressoam dentro desta gruta, a sua propagação, um pequeno zumbido incessante. Na entrada a luz filtra-se em penumbra. Poucos metros depois, embrenhamo-nos por completo no escuro, onde a nossa percepção se apura em instinto.

58 Ricardo Prata. *De Alberto Carneiro a Peter Zumthor: fundamentos materiais de forma*. Porto: Faup, 2002 – p.34

59 Peter Zumthor - *I build on my experience of the world... entrevista* realizada por Heide Wessely para a revista Detail, nº1. 2001.



I105

SENTIDO DE VERDADE INCORPORADO

É difícil concluir um ensaio cuja finalidade nunca foi o desfecho absoluto sob a forma de epílogo, mas antes a abertura a questões nobres e genuínas. Este trabalho revela-se apenas como uma resposta possível, que tendo sido procurada acabou por se compor sozinha.

Deste exercício subjectivo, retém-se o incessante entusiasmo despertado nos sinuosos trilhos da intuição, que na sua atitude espontânea reconhece, como resultado plausível para o enunciado aparentemente inexplicável, a existência de um consenso necessário, apesar da pluralidade de casos individuais.

No tempo presente prevalecem os temas híbridos, as frinchas e as margens de manobra. A forma consome-se rapidamente, desgastando-se. Os significados ou são fúteis ou estão quase esquecidos. Para libertar a energia aprisionada nesta sua nova condição, a arquitectura deve retomar as suas possibilidades, interrogando os problemas, levando os problemas à sua essência, fazendo dos problemas parte da solução[60], obstinando recolocar-se em sintonia com as obras de outros tempos e de outros lugares.

Como desígnio de verdade, incorporamos aquele que sempre foi um saber herdado, construído no tempo, que foi ditando as relações dos espaços, promovendo a eficácia e redução objectiva do esforço construtivo, dissolvendo as normas, tornando-as inconscientes, invisíveis, implícitas, e por isso eternas. Traduzindo o conhecimento de um lugar num objecto construído, adequando a natureza aos seus fins, evocando imagens ou sensações mais ou menos longínquas, a solução revelar-se-á como a única possível, repousando em si própria, transpirando serenidade. "A nossa percepção torna-se então silenciosa, imparcial e não possessiva. Encontra-se além dos sinais e dos símbolos. (...) Agora, neste vácuo da percepção, pode surgir uma memória no observador que parece ter origem na profundidade do tempo. Ver o objecto significa agora também adivinhar o mundo na sua totalidade"[61].

I105 Instalação temporária exposta na Caixa Fórum, Madrid – Herzog & de Meuron A verdade na arquitectura não é palpável nem transmissível, apenas reconhecível. É a Luz que nos possibilita ter uma visão absolutamente corpórea do próprio fenómeno da Arquitectura. "A verdadeira arte ri da arte," – Rodin

60 Conceito extraído de uma crítica de Adalberto Dias ao meu projecto 'Piscinas na Carcereira', em que face à impossibilidade de descer um tubo de queda numa cobertura suspensa disse: "Em arquitectura, quando não conseguimos resolver um problema, temos de fazer do problema parte da solução."

61 Peter Zumthor, "Para além dos sinais" – ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004 – p.16



I106

A arquitectura genuína que aqui se defende deve inovar, ser autêntica, sublimando os preceitos de cada sociedade. Paradoxalmente deve, ao mesmo tempo, ser banal, caminhando lentamente para o anonimato. A dimensão temporal da arquitectura encarrega-se de enraizar o objecto arquitectónico, desvinculando-o das causas das soluções, testemunhando a sua aceitação, integrando-o de modo a parecer que sempre esteve lá, tornando-o assim imprescindível daquele lugar. A acção de transformação torna-se assim invisível.[62] "Quando artefacto e natureza convivem em perfeito equilíbrio, então alcança-se o estado supremo da arte ou o silêncio das coisas. (...) O silêncio das formas perenes."[63]

I106 Estação de Comboios da Pampilhosa, Portugal.
A verdade é construída com decisões, com escolhas. Mas afinal, sou eu que faço as escolhas, ou são as escolhas que me fazem a mim?

A arquitectura está no modo como cada um de nós age e interage com o mundo físico, natural ou artificial. Não será, por isso, novidade o que aqui foi escrito. Tudo isto faz parte de uma compreensão que, depois de um longo uso, se tornou estável, óbvia aliás, e que por momentos eu me apropriei.

Mantendo a lucidez, admito que esta procura não se faz de um salto só, mas de vários e consecutivos saltos, durante uma vida, definindo assim o nosso contributo para com a Arquitectura. Mas existe sempre o medo de voltar a saltar, porque nas plataformas nos fazemos seguros, confiantes na posse do conhecimento que nelas conseguimos alcançar.

62 Conceito extraído de Eduardo Souto de Moura, "Uma arquitectura invisível"

63 Eduardo Souto de Moura – *Jornal dos Arquitectos nº 21*. Lisboa: Centro editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004 – p.135

BIBLIOGRAFIA

ÁBALOS, Iñaki, and Alícia Duarte Penna. *A boa-vida visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

Alves Costa, Alexandre. Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: outros textos sobre Arquitectura Portuguesa. Porto: Faup, 2007.

Alves, Mariana Coelho de Oliveira. *Condição contemporânea: novas relações entre arquitectura e cidade*. Porto: Faup, 2007.

ARAÚJO, Tiago Rui Peixoto. *Natural e Artificial na obra de Eduardo Souto de Moura*. Porto: Faup, 2006.

BARBOSA, Patrício Miguel Guedes. *A Matéria Circunstância no processo de Eduardo Souto de Moura*. Porto: Faup, 2007.

BLASER, Werner. *Mies van der Rohe: Crown Hall: Illinois Institute of Technology, Chicago, the Department of Architecture*. Basel: Birkha¨user, 2001.

BLOTKAMP, Carel, and Piet Mondrian. *Mondrian: The Art of Destruction*. London: Reaktion, 2001.

CADAVEZ, Rita Maria Teles. *Das marcas da arquitectura: um ensaio sobre a memória*. Porto: Faup, 2006

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

COSTA, Lúcio. *Registo de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano piloto de Brasília*. Brasília: O Governo, 1991.

DIAMOND, Rosamund, and Wilfried Wang. *On Continuity: 9H*, no. 9. Cambridge, Mass: 9H Publications, 1995.

DIAMOND, Rosamund, and Wilfried Wang.*On Continuity / Editors, Rosamund Diamond, Wilfried Wang*. 9H, no. 9. Cambridge, Mass: 9H Publications, 1995.

DINI, Massimo, and Renzo Piano. *Renzo Piano, projets et architectures, 1964-1983*. Paris: Electa Moniteur, 1983.

DIOGO, Maria Helena Moreira. *Arquitectura sobre arquitectura: memória e transformação*. Porto: Faup, 2005.

DISERENS, Corinne (comisária). *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM Centro Julio González, 1992.

GREGOTTI, Vittorio. *Le scarpe di Van Gogh: modificazioni nell'architettura*. Einaudi contemporanea, 29. Torino: Einaudi, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições, 1990.

LEGRAND, Gérard, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Edições 70, 2002.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Eine Duplik*. 1778.

MACIEL, M. Justino, and Thomas Noble Howe. *Vitrúvio tratado de arquitectura*. Livro IV. Lisboa: IST Press, 2006.

MACLEAN, Alex S. *La fotografía del territorio*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2003.

MARCELINO, Bruno. *Eduardo Souto de Moura: Teatrinho científico, parede, plano*. Porto: Faup, 2007.

MARKLI, Peter, and Mohsen Mostafavi. *Approximations: The Architecture of Peter Ma¨rkli*. London: Architectural Association, 2002.

MIES VAN DER ROHE, Ludwig, Phyllis Lambert, and Werner Oechslin. *Mies in America*. Montréal: Canadian Centre for Architecture, 2001.

MIES VAN DER ROHE, Ludwig, Phyllis Lambert, Werner Oechslin, Guido Guidi, and Richard Pare. *Mies in America*. New York: Harry N. Abrams, 2001.

MIES VAN DER ROHE, Ludwig. *Escritos, diálogos y discursos*. Colección de arquilectura, 1. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, 2003.

MOREIRA, Bruno Miguel da Silva Carvalho. *Forma e estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura: oito tópicos de arquitectura: a contradição como parte do projecto*. Porto: Faup, 2007.

NEUMEYER, Fritz. *The Artless Word: Mies Van Der Rohe on the Building Art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *A verdade e a mentira no sentido extra-moral*.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura occidental*. GG Reprints. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

OLIVER, Paul. *Dwellings: The Vernacular House World Wide*. London: Phaidon, 2007.

OLIVER, Paul. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Otto, Maria Teresa. *Gordon Matta-Clark: processos de desconstrução*. Porto: Faup, 2008

PAGANI, Manuel. *Silêncio em Arquitectura*. Porto: Faup, 2008.

PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley-Academy, 2005.

PIANO, Renzo, and Richard George Rogers. *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987.

PRATA, Ricardo de Pinho Saraiva e. *De Alberto Carneiro a Peter Zumthor: fundamentos materiais da forma*. Porto: Faup, 2002.

REALE, Giovanni. *O saber dos antigos - terapia para os tempos atuais*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

RODRIGUES, Maria João Madeira, Maria João Madeira Rodrigues, Pedro Fialho de Sousa, and Horácio Manuel Pereira Bonifácio. *Vocabulário técnico e crítico de arquitectura*. Lisboa: Quimera Editores, 2002.

RODRIGUES, Maria João Madeira. *Arquitectura. O que é*. Lisboa: Quimera editores, 2002.

RUDOFSKY, Bernard. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987.

SARDO, Delfim, Diogo Seixas Lopes, and Emilio Tuñón. *Aires Mateus*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur, and Genésio de Almeida Moura. *Aforismos para a sabedoria na vida*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

SEVERINO, Emanuele, and Renato Rizzi. *Tecnica e architettura*. Milano: R. Cortina, 2003.

SIZA, Álvaro, and Guido Giangregorio. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Ed. 70, 2000.

SIZA, Álvaro, Nuno Higino, Carlos Castanheira, Chiara Porcu, and José Manuel Rodrigues. *As cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas, 2001.

SOUTO DE MOURA, Eduardo, Juan Hernández León, Roberto Collovà, Luis Fontes, and Rui Morais de Sousa. *Santa Maria do Bouro: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Lisboa: White & Blue, 2001.

TÁVORA, Fernando, Helena Roseta, João Afonso e Fernando Martins. *A arquitectura popular em Portugal*. Lisboa: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004.

TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP, 1999.

TÁVORA, Fernando. *Problema da casa Portuguesa*. Lisboa: Editorial Organizações, Cadernos de Arquitectura série I, 1947.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VIANA, Luís Teixeira Pereira. *Peter Zumthor: a poética dos materiais*. Porto: Faup, 2001.

VIDLER, Anthony.*Warped Space: Art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass: MIT, 2002.

VIERA DE CAMPOS, Francisco. *Relatório de estágio*. Porto: Faup, 1987.

VITRUVIUS POLLIO, M. Justino Maciel, and Thomas Noble Howe. *Tratado de arquitectura*. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006.

ZUMTHOR, Peter, Sigrid Hauser, and Hélène Binet. *Peter Zumthor - Therme Vals*. Zu¨rich: Scheidegger und Spiess, 2007.

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas, Entornos arquitectónicos*, As coisas que me rodeiam. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz*. Ostfildern: Hatje, 1999.

ZUMTHOR, Peter. *Zumthor: Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*. Helsinki, Finland: Rakennustieto Oy, 2006.

ZUMTHOR, Peter, and Hèlene Binet. *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*. Baden: Lars Müller, 1998

Academia das Ciências de Lisboa. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Verbo, imp.2000.

Galicia: un centro de arte contemporanea a debate: actas 12 e 13 de Marzo de 1993 Santiago de Compostela. Galicia: Consello da cultura galega, 1993.

I build on my experience of the world... entrevista realizada por Heide Wessely para a revista Detail, nº1. 2001.

Jornal dos Arquitectos nº 217. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004.

Jornal dos Arquitectos nº 225: Infra-estrutura. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007.

L'Architecture d'aujord'hui, nº 278. Paris: L'Architecture d'aujord'hui, Dez. 1991.

NU nº17. *Revolução Digital*. Coimbra: DA FCTUC, 2004.

CRÉDITOS DE IMAGEM

I1 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I2 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I3 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I4 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I5 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I6 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I7 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I8 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I9 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I10 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I11 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I12 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I13 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I14 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I15 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I16 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I17 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I18 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I19 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I20 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I21 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I22 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I23 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I24 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I25 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I26 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I27 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I28 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I29 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I30 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I31 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I32 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I33 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I34 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I35 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I36 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I37 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I38 - © Christian Richters - FISCHER, Joachim. *Wood. Architecture compact*. Köln: h.f. ullmann, 2009 – p.274

I39 - ZUMTHOR, Peter, and Plinio Bachmann. *Swiss sound box: a handbook for the Pavilion of the Swiss Confederation at Expo 2000 in Hanover*. Basel [Switzerland]: Birka user, 2000 – p.31

I40 - © Leonel Serra - http://www.flickr.com/photos/leonelserra/116043981/

I41 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I42 - ZUMTHOR, Peter, and Hèlene Binet. *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*. Baden: Lars Müller, 1998 – p.154

I43 - ZUMTHOR, Peter, Sigrid Hauser, and Hélène Binet.Peter Zumthor - *Therme Vals*. Zürich: Scheidegger und Spiess, 2007 – p.110

I44 - SIZA, Álvaro, Nuno Higino, Carlos Castanheira, Chiara Porcu, and José Manuel Rodrigues. *As cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas, 2001

I45 - SIZA, Álvaro, Nuno Higino, Carlos Castanheira, Chiara Porcu, and José Manuel Rodrigues. *As cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas, 2001

I46 - © Carlos Melo Dias - http://www.flickr.com/photos/89707735@N00/2801912584/

I47 - http://www.flickr.com/photos/79307669@N00/3553419478/

I48 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I49 - © Diana Vieira da Silva.

I50 - ROVIRA I GIMENO, Josep M. *Reflections: Mies Van Der Rohe Pavilion*. Barcelona: Triangle Postals, 2002

I51 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I52 - © Rjtiede - http://www.flickr.com/photos/rjtiede/488974586/

I53 - MIES VAN DER ROHE, Ludwig, and Franz Schulze. *The Mies Van Der Rohe Archive*. New York: Garland Pub, 1992 – p.130

I54 - MIES VAN DER ROHE, Ludwig, and Franz Schulze. *The Mies Van Der Rohe Archive*. New York: Garland Pub, 1992 – p.131

I55 - MIES VAN DER ROHE, Ludwig, Phyllis Lambert, and Werner Oechslin. *Mies in America*. Montréal: Canadian Centre for Architecture, 2001

I56 - LEE, Pamela M., and Gordon Matta-Clark. *Object to Be Destroyed The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000 – p.181

I57 - LEE, Pamela M., and Gordon Matta-Clark. *Object to Be Destroyed The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000 – p.182

I58 - BUCHANAN, Peter. *Renzo Piano Building Workshop: Complete Works*. Vol. 1. London: Phaidon, 2000 – p.58

I59 - PIANO, Renzo, and Richard George Rogers. *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987.

I60 - © Phil Hilfiker - http://www.flickr.com/photos/hi-phi/36854889/

I61 - © Gabriele Ferluga - http://www.flickr.com/photos/staou/ 131016439/

I62 - http://www.greatbuildings.com/buildings/Centre_Pompidou.html

I63 - © Rio Wight - http://www.flickr.com/photos/35744360@N08/3444131616/

I64 - ZUMTHOR, Peter, and HèĺeneBinet. *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*. Baden: Lars Müller, 1998 – p.220

I65 - DISERENS, Corinne (editora). Gordon Matta-Clark. Nova Iorque: Phaidon, 2003

I66 - DISERENS, Corinne (editora). Gordon Matta-Clark. Nova Iorque: Phaidon, 2003

I67 - DISERENS, Corinne (editora). Gordon Matta-Clark. Nova Iorque: Phaidon, 2003

I68 - OTTO, Maria Teresa. *Gordon Matta-Clark: processos de desconstrução*. Porto: Faup, 2008 – p.35

I69 - http://www.flickr.com/photos/derobster/706366092/

I70 - FERNANDES, Fátima. *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*. Porto: Livraria Civilização Editora, 2007 – p.52

I71 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I72 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I73 - NIEMEYER, Óscar. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Revan, 1998.

I74 - COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano piloto de Brasília*. Brasília: O Governo, 1991 – p.19

I75 - COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano piloto de Brasília*. Brasília: O Governo, 1991 – p.37

I76 - http://www.flickr.com/photos/dweller/348866775/

I77 - http://www.flickr.com/photos/555putnik/2868474378

I78 - http://www.flickr.com/photos/atlantide/3066247368

I79 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I80 - http://forum.arkitera.com/mimarlik/16419-peter-maerkli-konferansi-video-kaydi.html

I81 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I82 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I83 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I84 - *D'arco magazine: Aires Mateus monografia nº7*. Matosinhos: Mesclagama editora, 2009. p.108

I85 - OLIVER, Paul. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 – p.91

I86 - OLIVER, Paul. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 – p.1883

I87 - http://www.airesmateus.com/

I88 - http://www.airesmateus.com/

I89 - *D'arco magazine: Aires Mateus monografia nº7*. Matosinhos: Mesclagama editora, 2009. p.45

I90 - http://www.airesmateus.com/

I91 - http://www.airesmateus.com/

I92 - OLIVER, Paul. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 – p.70

I93 - LEVENE, Richard C., and Alvaro Siza. Alvaro Siza 1958 - 2000. *El Croquis, 68/69 +95*. Madrid: El Croquis Ed, 2000 – p.265

I94 - OLIVER, Paul. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 – p.366

I95 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I96 - OLIVER, Paul. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 – p.1175

I97 - http://arkitectos.blogspot.com/2009_06_01_archive.html

I98 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I99 - © Genís Fernández – Arquivo pessoal.

I100 - © Luis Alcino Brochado – Arquivo pessoal.

I101 - © Luis Alcino Brochado – Arquivo pessoal.

I102 - http://www.viabizzuno.com/viabizzuno.asp?SelezioneLingua=it

I103 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I104 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I105 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

I106 - © Miguel Brochado – Arquivo pessoal.

Capa – ROVIRA I GIMENO, Josep M. *Reflections: Mies Van Der Rohe Pavilion*. Barcelona: Triangle Postals, 2002
Arranjo gráfico realizado por Tânia Sousa.