A Referência em Arquitectura

Reflexão sobre a presença e uso de referências na arquitectura contemporânea

Carine Pimenta

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
FAUP | 2010

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA | Carine Fernandes Pimenta

Docente orientador: Arquitecto Nuno Brandão Costa
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto | 2010

Ao Professor Nuno Brandão Costa, pelo acompanhamento e orientação desta dissertação,
A todos os que, de alguma forma, me apoiaram e estiveram presentes nos últimos anos,
Ao Daniel, à minha família e amigos, por serem as minhas *referências*,

Obrigada.

RESUMO

Partindo do princípio que a arquitectura será sempre simultaneamente referenciada e referência, reflectir sobre a presença de referências na disciplina foi o objectivo deste estudo.
O seu *objecto* é circunscrito ao *mundo* e à *história* das referências, e focalizado em obras de arquitectura desde o último quarto do século XX. A investigação procura cruzar métodos, *caminhos* de projecto e resultados, compreender o complexo processo de criação à luz das *referências* e dar uma ideia reflectida sobre valores presentes em *qualquer* obra de arquitectura.

Esta dissertação é assim uma aproximação pessoal à ideia de arquitectura como soma de múltiplas circunstâncias e *referências,* e resulta de um olhar tão rigoroso quanto intuitivo sobre o uso de *referências* nesta disciplina. Com naturalidade se foi *percorrendo* o tema, pelo interesse em clarificar conceitos que lhe estão associados e em compreender processos de referenciação e o seu papel na produção mental e construída de arquitectura.

É uma procura que não assenta em estudos de caso isolados, mas no olhar atento à obra de arquitectos seleccionados – Rossi, Siza Vieira, Zumthor, Herzog&deMeuron, Nouvel e Souto de Moura – que se foram cruzando e aparecendo livremente ao longo deste *percurso.*
A obra destes autores, não sendo o *alvo* deste estudo, foi a matéria-prima utilizada para estudar e explorar métodos de referenciação, ilustrar, revelar e fundamentar as diferentes questões teóricas e formas de usar referências.
A partir da ideia geral do conceito, foi nos projectos destes autores, caso a caso, que se manifestaram critérios interpretativos e relacionais na busca das referências, das mais claras e conscientes para o arquitecto às mais incertas e reconhecidas por outros.

A Referência em Arquitectura é assim um ensaio que *vale* pela sua abrangência, que pretende abraçar o conjunto da realidade contemporânea ao nível das referências. Estas podem referir-se a qualquer elemento da obra: forma, estrutura, atmosfera, função, materialidade; podem ser de conjunto ou muito particulares, conscientes ou intuitivas, muito directas e práticas ou subjectivas e fundadas no seu significado.
O principal contributo reside na classificação que se propõe para as mesmas, e que estrutura os três capítulos deste estudo: a ***auto-referência*** – referências pessoais (do autor) ou extraídas do contexto/lugar do projecto, não disciplinares, e que se repartem em *memória, contexto* e *sítio* –; a ***referência arquitectónica*** – que engloba o *vocabulário histórico* da disciplina, os modelos arquitectónicos divididos em *tipos e arquétipos*, *estilos* e *autores* –; e a ***referência não arquitectónica*** – referências trazidas para a arquitectura a partir de outros âmbitos e disciplinas, a *natureza*, o *quotidiano*, as *artes* e a *tecnologia*, originando novos processos de fazer e dar significado à arquitectura.

Das referências mais perenes ou consistentes às mais recentes, estamos perante uma *revisão* contemporânea que *fala* de temas essenciais da arquitectura, reconhecendo, em diferentes tempos e lugares, referências à *história* como ao *lugar*, ao *eu* como ao outro, ao *interior* como ao *exterior* da disciplina.

ABSTRACT

Departing from the premise that architecture will always be simultaneously referenced and a reference, the aim of this study is to reflect upon the presence and processes of its references.
The purpose of this work is thus confined to the references' *world and history*, focusing on architecture projects since the last quarter of the 20th century, seeking to crisscross different methods and paths in architecture, as well as their outcome. It looks to understand the complexity of the creative process in its use of references, providing a pondered reflection about recurring patterns, present in *every* work of architecture.

This dissertation is therefore a personal take on the idea of architecture as a sum of multiple circumstances and *references*, resulting from a glance which is as rigorous as intuitive on the subject of *references* within the discipline. The theme was explored spontaneously, underpinned by an interest in clarifying concepts linked to the subject and in understanding referencing processes, including their role in producing mental and constructed architecture.

It is an investigation that is not based on isolated case studies, but on a thoughtful reflection about the work of selected architects – Rossi, Siza Vieira, Zumthor, Herzog&deMeuron, Nouvel and Souto de Moura –, which were analysed in an intertwined mode and appeared flexibly along the research path.
While the authors' projects and discourse were not the key targets of the study, they were the basic building-blocks constituting the research structure. They illustrate, exemplify and unveil the reasoning processes behind the theoretical discussions and the different ways of using references. Departing from the general idea of *reference*, the work then moves on to look at these authors' projects, case by case, underlining relational and interpretive criteria expressed in the search for references, going from those which the architect is most conscious of, to less linear and clear-cut examples, recognized and at times even interpreted by others.

It is a piece or research that derives strength from its broadness, seeking to embrace the dynamics behind referencing processes in contemporary architecture. These can be found in any element of the project: form, structure, atmosphere, light, materiality, or can be specific, conscious or intuitive, very direct, practical or subjective and based on their meaning.
The key theoretical contribution lies in the categorization proposed for different referencing *provenances*, broken down along three different chapters: ***self-reference*** – non-discipline references, from the author or the projects' place/context, split into *memory*, *context* and *site* –; the ***architectural reference*** – which includes the historical vocabulary of the discipline and existing architectural models, divided into *types and archetypes*, *styles,* and *authors* –; and ***non architectural reference*** – brought into architecture from other areas, such as *nature*, *everyday life*, the *arts* and *sciences*, creating new processes to create and give meaning to architecture.
From enduring and persisting references to more recent ones, this is a *review* that identifies the essential themes of architecture, recognizing, at different times and places, references to *history* as much as to the *site*, to the '*self*' as much as to the *other,* to inside as much as to the outside of the discipline.

"As referências são os instrumentos que um arquitecto possui; é o seu património de conhecimentos, de informações. Elas são a soma de todas as experiências que é possível conhecer e empregar. No contexto de um trabalho concreto, o arquitecto utiliza esses instrumentos em função desse contexto e já não se trata de uma posição crítica, mas a utilização o mais prudente possível em relação a uma dada situação."

"A arquitectura sempre se desenvolveu com o contributo de elementos que circulam e chegam por vezes de longe. (…) Há muitas imagens que nos chegam sem que saibamos de onde nem como. (…) Por vezes são os outros que nos mostram a aproximação de uma coisa com outra, experiências que tivemos efectivamente, com coisas que vimos efectivamente. (…) Cada personalidade está mais ou menos em condições de integrar quantidades de elementos exteriores, vindos por vezes de muito longe."

Álvaro Siza Vieira

Álvaro Siza: uma questão de medida, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, pág.27 / pág.254

ÍNDICE

Introdução 4

I

A *Referência* em Arquitectura 8

II

1. Auto-referência – Referência pessoal ou do projecto 22

1.1 Da memória – referência pessoal e local 24
1.2 Do contexto – referência histórica, cultural e iconográfica local 34
1.3 Do sítio e das preexistências – referência física e material do lugar 44

2. Referência arquitectónica – Referência na história da arquitectura 54

2.1 De tipos e arquétipos – da composição espacial e programática 56
2.2 De outras épocas e lugares – referências *anónimas* de *estilo* 74
2.3 De autor – referências biográficas e de escolas 86

3. Referência *não arquitectónica* – Referência de outros âmbitos e disciplinas 96

3.1 Da natureza – referência nas suas formas e sistemas 98
3.2 Das imagens e objectos do quotidiano – referências iconográficas 112
3.3 Da(s) arte(s) – referências de processo, pictóricas e conceptuais 122
3.4 Das ciências e tecnologia – referências de método e de meios 136

III

Considerações finais 146

Bibliografia 160
Créditos de imagem 163
Anexos [Glossário e Lista de Obras]

001

001 | André Malraux, selecção de fotografias para o seu livro *Museu Imaginário*, Paris, c.1947

INTRODUÇÃO | OBJECTO, OBJECTIVO E METODOLOGIA

O presente estudo resulta de uma incursão pessoal ao tema da *referência* e da reflexão sobre a presença e o uso de *referências* na arquitectura contemporânea, assumindo a abrangência e complexidade próprias deste *objecto* e do contexto em que se move.

Momento de síntese, de balanço e charneira entre ensino e vida profissional, esta dissertação é motivada por diversos temas que deixaram marcas no percurso emotivo – e nem sempre *fácil* – da minha aprendizagem. Deste percurso, destaco a diversidade de discursos apreendidos, por contacto directo com diferentes circunstâncias de projecto, metodológicas e culturais, e a consciência adquirida da prática disciplinar contemporânea na sua relação com outras áreas, com a *história* e com o *lugar*. Da proximidade a diferentes métodos e discursos quanto às *referências* de diversos projectos surgiram as motivações na base deste estudo.

A nível pessoal, esta dissertação é também um ponto de *referência* para um *caminho a seguir*, uma *pesquisa* baseada no interesse em perceber a diversidade de estímulos e formas de abordar a disciplina consoante referências próprias. Esta *procura* vem da consciência da necessidade de um discurso crítico e sustentado, incorporando referências pessoais e exteriores. Vem do desafio constante que é lembrar que a arquitectura é feita para o Homem, com uma função específica e num lugar concreto, entre tantas imagens de realidades virtuais, afastadas de sentido humano, que chegam à disciplina. Vem da vontade generalizada dos arquitectos em (re)encontrar um caminho sustentado para as suas criações e compreender a proveniência de conteúdos externos para uma identidade referenciada.

Novos conceitos e expressões procuram hoje ser uma resposta às transformações sociais, culturais e tecnológicas, à mutação de valores e do entendimento da ideia de *espaço* e *tempo*. Do mesmo modo, novas *referências* são procuradas na busca de novas linguagens, imagens e identidades. De origem remota ou contemporânea, as *referências* são um apoio nessa procura; a qualidade não depende de onde provêm, mas da sua interpretação e inclusão no projecto.

Da necessidade de *referências* neste contexto em transformação, quer para não perder a relação com o passado da disciplina, quer para encontrar novos caminhos para a mesma, surge o tema para esta dissertação. É pressuposto – mesmo que em parte isso envolva uma opinião pessoal – que uma obra de arquitectura seja sempre referenciada. Quer seja noutras obras, arquitectos, culturas ou noutros tempos, a experiência do arquitecto enquanto ser humano e o conhecimento que adquire na prática de arquitectura influencia inevitavelmente, de forma mais ou menos directa e consciente, a sua forma de ver, pensar e projectar. As circunstâncias vividas – desde uma ida ao cinema, a um concerto ou museu, às leituras e viagens – estão na origem das suas influências. A par disto, o estudo de outros arquitectos e modos de fazer e a aquisição de conhecimento sistemático – de arquitectura ou outro – são factores decisivos no momento da *folha em branco*, em que surgem intuitivamente as primeiras referências mentais associadas a um projecto.

E embora as referências sejam hoje facilmente ligadas a *citações* formais algo gratuitas, interessam antes perceber a produção mental e poética de arquitectura e o discurso dos arquitectos perante a consciência da *referência*. O reconhecimento de *referências* em autores específicos – porque inicialmente é assim que as assimilamos –, e nas fontes mais primárias a que os mesmos possam ter recorrido, dentro ou fora da arquitectura, faz-se assim de forma a compreender os critérios das suas escolhas, muitas vezes para justificar opções de projecto.

Objectivos

Tendo como ponto de partida a ideia de *arquitectura referenciada* e assumindo que *"é impossível fazer um edifício sem referências"*,[1] torna-se relevante, enquanto contributo teórico para a disciplina, propor uma classificação da diversidade das suas referências e compreender a forma como caracterizam diferentes tendências e formas de pensar arquitectura. Esta análise procura interpretar posições, nomeadamente enquanto resposta a novos estímulos e valores que hoje questionam as formas mais tradicionais da arquitectura, reconhecendo tanto referências históricas da disciplina como novas influências de outras áreas.

É ainda objectivo desta dissertação compreender a *origem* e impacto das referências e a *forma* como chegam aos arquitectos e projectos. A partir de casos específicos, entende-se a *referência* como parte do projecto, como instrumento e *motor* do mesmo ou *apenas* como auxílio parcial de uma ideia reconhecível na obra construída. Analisam-se *exercícios* projectuais pelo recurso a referências, de modo a classificar autores, métodos e resultados em função das mesmas.

Método | Estrutura e conteúdos

Diferentes *tipos de referências* são interpretados em obras específicas, procurando-se compreender o seu significado enquanto base de projecto e a sua influência enquanto alicerce de um método de trabalho específico. A estrutura do trabalho recai na classificação desses *tipos*, propondo-se o reconhecimento de referências *pessoais e do lugar – auto-referenciação*, do campo *da arquitectura* ou de *fora da disciplina*.

A referência *pessoal e do lugar* vai extrair-se do *sítio* e/ou da *memória* (pessoal ou colectiva) e corresponde a temas não disciplinares decorrentes da experiência, únicos e irrepetíveis, no interior de nós próprios ou no local onde estamos a construir. Aparece em primeiro lugar por ser a referência *primária* no acto de projectar, no contacto inicial com a sua circunstância.

A referência *arquitectónica* trata do *vocabulário* próprio da disciplina, dos exemplos que extraímos da sua história para referência de projecto. São aqui incluídos arquitectos de *referência*, escolas, *estilos*, *tipos* e *modelos f*ormais ou funcionais. Diz respeito à consciência do existente na disciplina, à consideração da sua história e passado, com os seus modelos e significados enquanto exemplos a reinterpretar em obras actuais.

Por fim, por se considerar que provém de uma tendência recentemente intensificada, a referência *não arquitectónica* é a última a ser analisada. Acontece numa lógica de circulação de influências linguísticas e conceptuais entre vários modos de *fazer* e na transversalidade entre disciplinas. São referências essencialmente do presente, extraídas da natureza, da arte, da contemporaneidade (imagens e ícones) e da tecnologia, reinterpretadas no seio da disciplina.

–

[1] Nuno Brandão Costa, *in Arquitectura 21* nº2, *Crise*, Março 2009, pág.71

Esta classificação, em função do âmbito de *proveniência* da referência,[2] foi, desde o início deste processo, a que pareceu mais interessante, por acentuar questões disciplinares e o contacto com outros temas, e por permitir relações com a proveniência espacial (do local ou não) e temporal (do passado ao presente). No entanto, houve consciência de uma maior complexidade do tema, nomeadamente na possibilidade de classificar e cruzar referências objectivas/concretas ou subjectivas/abstractas, quanto aos elementos a que se referem no projecto (forma, conceito, matéria, estrutura, etc), ou quanto à forma como são aplicadas (por apropriação, analogia, etc).

De um modo geral, e como já se foi evidenciando, procurou-se responder a questões-base em torno do tema: de que tempo e espaço provêm as referências; como são incluídas no projecto; são referentes a quê ou de que tipo são; qual a relação de diferentes autores com as referências(?). As respostas e relações entre as mesmas foram sendo organizadas progressivamente num esquema [PÁG.19] que se tornou o centro gráfico de apoio ao trabalho teórico realizado, como se verá no decorrer da dissertação.

Em relação ao método de abordagem, procurou-se uma visão abrangente e ecléctica dos *tipos* de referências e suas formas de adopção, por se pretender observar a pluralidade de casos ligados ao tema (com a consciência que essa abrangência condicionou o grau de aprofundamento). Não se apresenta um processo histórico ou cronológico, antes um percurso orientado pelo interesse e intuição pessoal, enquadrado pelas questões teóricas subjacentes e pelo (re)conhecimento de perspectivas já existentes sobre o tema.
Assim, dentro da leitura da arquitectura recente e contemporânea que se pretendeu construir, e na impossibilidade de catalogar/definir todas as tendências e possibilidades, apresentam-se posições sempre que possível fundamentadas pelo recurso a críticos da disciplina, à análise pessoal das obras e ao discurso dos próprios autores.

Embora se tenha percebido que seria possível repetir um só projecto em cada secção e considerar os diferentes tipos de referência nele existentes, optou-se, como metodologia, pela observação de um grande número de obras tendo em conta o seu protagonismo nos temas. Isto é, procuraram-se edifícios paradigmáticos (entre tantos outros) especificamente em cada subcapítulo, opções pautadas pelo grau de inferência nas questões abordadas.
Após cada introdução geral, procura-se em cada secção uma leitura simultânea de conteúdos teóricos e casos práticos que os representem, sem a pretensão de serem *receitas*, apenas como fundamentação e compreensão dos subtemas.

—

[2] "(…) umas vezes o arquitecto organiza uma forma geométrica que, «canonicamente», constitui a trama da qual nascem as plantas e os alçados (…); outras vezes o arquitecto possui uma imagem ou um símbolo. E com este «ícone» de carácter naturalista ou abstracto reproduz formas generativas da sua matriz de referência (…); ainda outras vezes, o arquitecto recebe o impacto topológico (o *«genius loci»*). Então o sítio, com as vertentes geo-históricas, funciona como um contexto matricial, donde resulta a forma encontrada. (…) Com estas três vertentes temos, de uma forma geral e simplificada, as grandes tendências dentro da história da arquitectura: (…) formas reproduzíveis que exprimem «modelos» e «tipologias» típicas da arquitectura (…); a tendência em que se inspira o gesto plástico [referente à linguagem expressionista e icónica]; (…) o «mimetismo do lugar», da morfologia do terreno, da linguagem dos materiais." Jacinto Rodrigues, *Álvaro Siza: obra e método*, Porto: Civilização, 1992, pág.40 [adapt.]

Naturalmente que o processo de análise implicou um esforço de síntese e de delimitação do *objecto*, pelo que se seleccionaram projectos (construídos ou não) do último quarto do século XX até hoje,[3] e de autores que pontuam o referido intervalo de tempo com as suas obras.

A escolha de obras e autores, assim como das fontes bibliográficas mais teóricas, dá-se entre leituras e pesquisas específicas para o tema em questão e conhecimentos próprios acumulados na memória que se revelaram pertinentes para o mesmo. Para além de reflectir uma curiosidade pessoal por certas obras e autores, esta selecção abrange arquitectos europeus de reconhecimento nacional e internacional, com uma ampla experiência e obra construída, diferentes formações e posições face à disciplina, e diversas relações com o tema das referências. Deste modo, foram seleccionadas obras dos arquitectos Aldo Rossi (Milão, Itália, 1931-1997), Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, Portugal, 1933), Peter Zumthor (Basileia, Suíça, 1943), Jean Nouvel (Fumel, França, 1945), Herzog & de Meuron (Basel, Suiça, 1950 [ambos]), e Eduardo Souto de Moura (Porto, Portugal, 1952).[4]

É ainda importante referir que a opção por um número restrito de autores possa fazer com que os mesmos não sejam sempre os mais *paradigmáticos*, no panorama internacional, de cada tipo de referências.[5] No entanto, a sua repetição em cada capítulo garante, no final, uma leitura conjunta da sua obra e uma melhor compreensão do papel das referências na mesma. A ideia é abordar a multiplicidade de referências em arquitectura como método de trabalho, com o que isso implica de maior ou menor incidência nalguns campos, e não apenas a apresentação de exemplos isolados deste ou daquele tipo de referências.

Por isso, embora a leitura de obras e autores seja parcial em cada subcapítulo, no final será possível, pelo todo, compreender métodos de trabalho mais do que situações pontuais de projecto. Atravessando obras e autores, tipos de referências e formas de referenciar, na conclusão deverá ser possível compreender que a referência participa, de facto, em vários momentos e de diferentes formas no discurso arquitectónico, e que a qualidade arquitectónica reside (quase sempre) na conjugação de múltiplas referências.

"Cada obra, para além de ser uma realidade única, é também uma tradução das outras. A arquitectura é então como um território atravessado por uma densa rede de trilhos que se bifurcam e se cruzam, de onde é sempre possível, através da analogia, trazer novos caminhos e conexões."

Carlos Martí Arís

La cimbra y el arco, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.42 [trad. própria]

—

[3] A elaboração desta dissertação implicou um estudo muito mais profundo das obras apresentadas, que são aqui abordadas de um ponto de vista mais restrito e particular. O intuito de valorizar a leitura deste estudo pelo (re)conhecimento dessas obras motivou que a escolha das mesmas incidisse em projectos amplamente divulgados, sendo que a mais antiga data de 1974.

[4] Todos, à excepção de Souto de Moura, venceram o Prémio *Pritzker*, de reconhecimento internacional: Rossi-1990, Siza-1992, Herzog & de Meuron-2001, Nouvel-2008, Zumthor-2009.
Não se pretende julgar obras e autores pelo gosto pessoal, mas reconhecer-lhes qualidades na disciplina e quanto ao tema.

[5] Por exemplo, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, o atelier Sanaa, Steven Holl, Tadao Ando, entre tantos outros, poderiam pontualmente ser exemplos mais *óbvios* de determinadas referências.

I

A Referência em Arquitectura:

A Referência no tempo | na teoria e prática da Arquitectura

A *REFERÊNCIA* EM ARQUITECTURA

"O tema das influências é muito mais complexo do que por vezes se quer fazer crer: elas seguem um percurso muito longo, passam por uma segunda mão, uma terceira, há sobreposições através dos territórios, dos encontros à distância."

Álvaro Siza Vieira
Álvaro Siza: uma questão de medida, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, pág.82

O tema da *referência* introduz-se pela definição deste conceito e da sua importância na disciplina, enquadrando-o na história e na actualidade e levantando-se as questões gerais em torno do mesmo que permitirão organizar e definir os contornos desta dissertação.

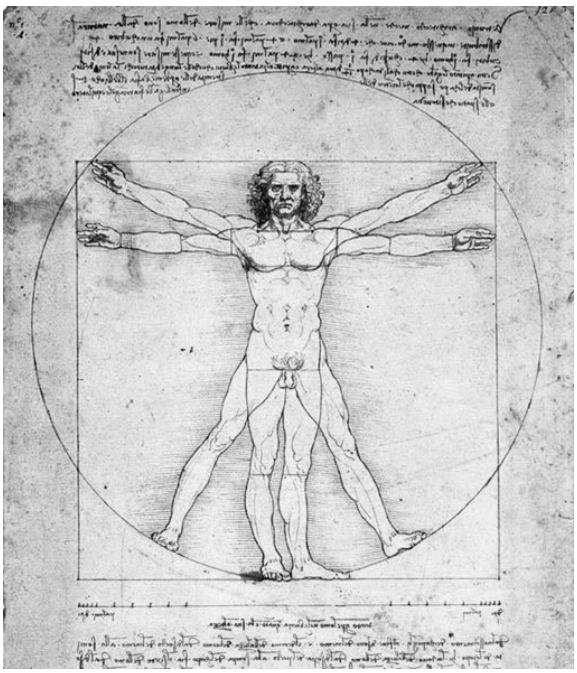
O estudo de processos de referenciação em arquitectura é desde logo um tema muito vasto. Atendendo à sua definição,[6] a *referência* pode ser definida tanto como *"o que serve de modelo a seguir ou de ponto de apoio, fundamento"*, como *"elemento de localização"*, ou ainda, falando de *arquitectura de referência,* como um bom exemplo a conhecer.
Não se entende a *referência* como cópia parcial de elementos; "não é uma cópia, aparece por entre a névoa da criação de uma ideia."[7] A referência é antes um estímulo, inspiração ou influência, proveniente de preexistências ou encontrada na experimentação de novas ferramentas, tendo-se como pressuposto que no processo criativo nunca se parte do *vazio*.

Sem *referências*, é difícil encontrar uma posição sustentada, orientada, situar-se no espaço ou num processo de criação. A referência pode ser um elemento estruturador de uma ideia, mas não se considera pertinente – nem rigoroso – referenciar obras de arquitectura a uma situação da mesma forma que se referenciam citações aos seus autores. A presença de *referências* em arquitectura – e de factores intuitivos ou outros que de forma mais ou menos directa e intencional tomam parte no processo de projecto – é tão rica quanto complexa. Haverá referências directas a elementos concretos, mas mesmo nesses casos existe um processo de *interpretação* e *reinvenção* do autor e de *adaptação* ao novo contexto. Certo é que cada vez mais o leque de referências parece abrir-se para dar lugar a novas formas de fazer arquitectura, sendo ainda de referir o uso de referências pela consideração da História e do contexto, isto é, enquanto sustentação de uma postura perante uma situação projectual e a própria disciplina.

O processo de referenciação não é, assim, um fenómeno estanque ou facilmente interpretável; é por vezes subjectivo se é o autor que procura uma referência concreta, se é uma influência externa que é exercida sobre ele ou, ainda, se se dá uma troca de experiências num âmbito interdisciplinar. Há ainda lugar para considerar referências *pessoais* ou *de uma época*, consoante o grau de generalização. Trata-se da compreensão de práticas apoiadas em determinados *tipos* de referências, entendendo-se por *referência* um exemplo e/ou modelo, estudado e assimilado, experimentado ou não no campo arquitectónico, mas capaz de reorganizar as primazias da arquitectura e de gerar qualidade no âmbito desta disciplina.

–

[6] Definição mais abrangente no glossário em anexo.
[7] Álvaro Siza Vieira, *Álvaro Siza: uma questão de medida*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, pág.67



002

002 | *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci, c.1490

A *REFERÊNCIA* NO TEMPO

"Talvez a confiança excessiva na invenção individual da forma que caracteriza a nossa época provenha da ausência de ligações em relação ao material arquitectónico preexistente, e também da perda dessa nuance de modéstia que impõe trabalhar com os dados de uma realidade anterior que requer uma interpretação da nossa parte para ser transformada."

Carlos Martí Arís
La cimbra y el arco, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.50 [trad. própria]

O enquadramento do tema no passado e na contemporaneidade é o primeiro passo da sua análise. Não se pretende fazer uma revisão histórica profunda, antes assinalar momentos pelas suas *referências gerais*, e pensar no presente à luz desse passado, permitindo posteriormente enquadrar *referências pessoais* dos autores neste conjunto mais alargado.

Pensar nos primórdios da arquitectura é pensar na resposta à primeira necessidade do Homem, o abrigo, e nas primeiras formas onde se referenciou para o conseguir.
A *natureza*, meio envolvente da actividade humana, vai constituir a primeira grande *referência* arquitectónica: da gruta à árvore, aos materiais e formas que *oferece*, torna-se um complexo sistema de referências ao longo da História. Num âmbito mais específico, da antiguidade até hoje, o *corpo* humano assume-se como constante e importante referência e fonte de inspiração conceptual, métrica e de composição. Da vertente racional à antropomórfica, assume um papel de destaque no mundo artístico como referência directa ou subliminar e, a par da geometria, representou uma das principais referências teóricas e práticas da disciplina.[8]

De modo semelhante, o *lugar* foi também fonte de referenciação, pelo significado que representa o gesto primário de escolher e assinalar um *sítio* como referência. Pedra sobre pedra, dos menires às mais complexas formulações formais, a escolha do lugar como referência marcou as construções de cada época.
E com o acumular de experiências, as referências *históricas* disciplinares, dos tratados aos edifícios concretos, vão associar-se a referências técnicas e de *significado* – religioso, social, cultural ou iconográfico – e marcar a história da arquitectura.[9]

Resumem-se assim as *referências-base* da arquitectura em torno do *lugar*, da *história* da disciplina, da *natureza* e *geometria,* da *técnica* e do próprio *Homem*, em toda a sua complexidade. Por outro lado, a incidência nas mesmas e suas diferentes conjugações resultaram em momentos da História muito distintos, deixando ainda espaço para todo o tipo de outras referências, mais pontuais, e antecipando a construção desta dissertação segundo estes parâmetros.

–

[8] "Na arquitectura clássica, o corpo humano funciona como um mito de origem e é usado na projectação como modelo figurativo e proporcional para a organização da planta, da fachada e do detalhe. (…) O corpo representa metonimicamente a natureza em geral e o seu fino modo de organizar funções complexas." Kate Nesbitt, *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995,* São Paulo: Cosac Naify Edições, 2008, pág.75, [adapt.]
[9] De facto, desde a antiguidade, na obra vitruviana *De Architectura* (do séc.I a.C., mais antigo tratado de arquitectura e uma das fontes de referenciação mais importantes a partir do Renascimento, através da cópia e reapropriação dos seus conteúdos,), a referenciação arquitectónica é feita em relação ao Homem, à natureza, às possibilidades técnicas e à geometria, herança que chegou até aos nossos dias.

"Na era do 'qualquer coisa serve', a noção principal que se filtrou a partir de qualquer um é que um edifício devia, de uma forma ou de outra, conter referências (…), quer dizer, remeter para algo. Normalmente as referências eram arquitectónicas, relativas à história da arquitectura, ao contexto ou à função que o edifício deveria desenvolver; não obstante, de forma progressiva, os edifícios começaram a transmitir ideias completamente de fora da disciplina. Na apoteose pós-moderna, (…) a alusão - em especial ao contexto - converteu-se num dos meios mais usuais para legitimar uma obra."

Hans Ibelings

Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.18, [trad. própria]

Por exemplo, num passado *recente*, modernismo e pós-modernismo são exemplos de relações distintas com referências *constantes* da arquitectura. Diversos autores, entre os quais Solà Morales, referem o modernismo como um sistema de *referência* absoluto, completo e fechado, que integrava o conhecimento, os valores morais e a representação do mundo.[10] As referências ao *corpo* e *lugar* são escassas, substituídas pela ideia de máquina e uma certa universalidade; a *história* apenas é tomada como referência em momentos muito particulares; as preocupações e referências formais e conceptuais desta época são *auto-suficientes* ou até *pré-definidas*.
Por seu lado, o pós-modernismo retomou referências sólidas ao Homem, à história e ao lugar/ preexistente, nomeadamente sob a forma de *citações* e apropriações, de *colagens* que particularizaram esta época e que, pela sua excessividade, se revestiram de conotações negativas.
Certo é que "para reconduzir a sua complexidade, a arquitectura, ao longo da sua história, procurou modelos que a legitimem e estruturem em certa direcção: a natureza, os modelos do classicismo",[11] etc., e que estes modelos assumem o papel de *referências gerais* de cada época.

No entanto, também será verdade que, nas últimas décadas, estes referenciais se multiplicaram e dispersaram de tal modo que hoje *quase tudo* pode ser válido, de acordo com as mais variadas referências.[12] Não significa isto que *tudo* seja novidade, mas que o presente envolve tanto a retoma criteriosa de modelos antigos, como a soma de outros, associados aos mais *perenes*.
Assim, falar hoje de referências não se prende tanto com o processo de criação *inicial* da disciplina. A invenção é hoje um processo mais complexo; com a evolução do pensamento, chegámos a um momento particular, sem fundamentos seguros ou indiscutíveis,[13] em que a *imaginação* não dá espaço à *cópia* de modelos como no passado. Além das referências *primárias*, cada época, com as suas construções próprias, vai tornar-se uma referência para as posteriores, numa cadeia desde a época clássica aos revivalismos até à complexa (pós-)modernidade, apontando para a ideia de sobreposição, de passagem *de mão em mão* das influências.

—

[10] "Durante uns anos, vimos proliferar esforços historiográficos de toda a índole, impulsionados pelos próprios arquitectos projectistas e destinados a restabelecer um conjunto de códigos objectivos, [trans]históricos, em que os tipos e modelos haviam de fundamentar tanto o conhecimento dos lugares em que se havia de construir como as referências a que deveria configurar-se a nova construção." (Acerca do Movimento Moderno) Ignasi de Solà Morales, *Individualismo en la arquitectura contemporánea*, *in Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*; Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.131 [trad. própria]
[11] Josep Maria Montaner, *Después del movimiento moderno: (…)*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993 [trad. própria]
[12] "No século XX ocorreu uma mudança drástica na maneira de afrontar a forma arquitectónica. Dissolveu-se um sistema estético e compositivo (o clássico, que apesar das suas variedades e evolução possuía alguns critérios unitários e intemporais baseados na ordem, na simetria, na harmonia, na hierarquia e na representação) e entrou-se numa nova época na qual desapareceram as leis compositivas universais." Josep Maria Montaner, *As formas do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág.8
[13] "No campo estético, as experiências literárias, pictóricas, arquitectónicas, já não poderão produzir-se a partir de um sistema. Nem desde um sistema encerrado e económico como era o sistema da idade clássica, e nem sequer desde a ilusão de um novo sistema como os pioneiros do desenho moderno pretenderam estabelecer." Ignasi de Solà Morales, *Arquitectura Débil*, *in Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*; Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.65 [trad. própria]

"Nunca na história da arquitectura houve tanta falta de orientação para os arquitectos como agora. (…) Mas nunca antes houve tantas possibilidades, tantas direcções para onde nos movermos sem preocupações de estilo."
Jacques Herzog

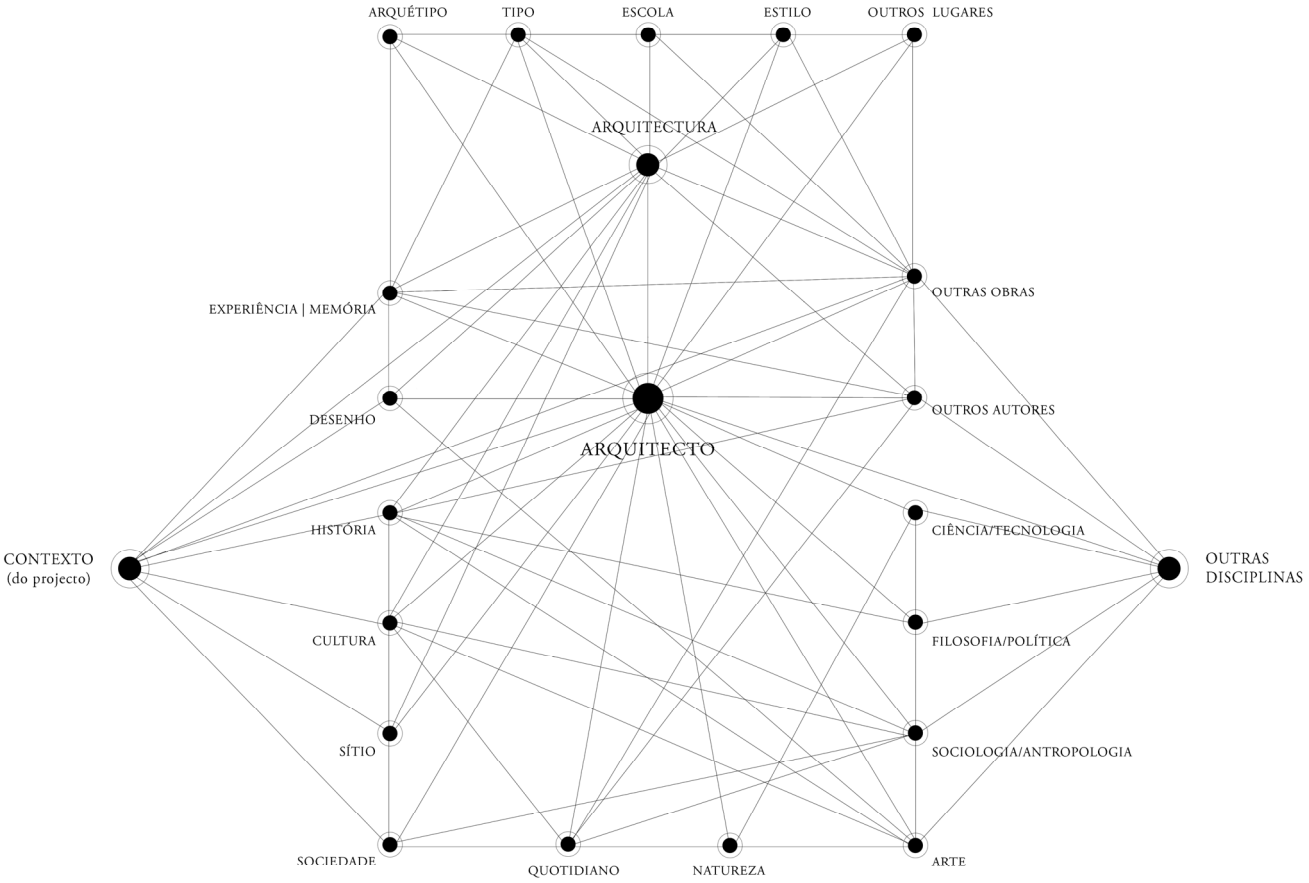
The Hidden Geometry of Nature, in Quaderns nº181-182, pág.102, [trad. própria]

Desenha-se assim o contexto actual, o enfoque na diferença e individualidade, pela vasta e diversificada assimilação de referências do passado e presente, de dentro e fora da disciplina.[14]
A confrontação com influências por revistas, internet, televisão e *imagens* é constante, a tal ponto que é difícil manter *os pés assentes no chão*, perante a dinâmica política, tecnológica e económica exercida em diversas áreas de produção. Acompanhando esta transformação, dá-se uma arquitectura do *evento*, efémera, que desloca a sua problematização e referenciação das práticas tradicionais para uma contemporaneidade indefinida nos seus valores e significados, numa viagem visual que enaltece o *aspecto* em detrimento da *existência*. As referências com regularidade são extraídas de um leque de *imagens e ícones* do quotidiano, que recorrentemente se *perdem* na secundarização de valores perenes, humanos ou históricos.
Esta leitura do contexto não pretende ser pessimista, antes reforçar potencialidades que residem na indefinição de limites entre disciplinas e na transversalidade da referenciação. Os novos métodos de trabalho, ainda que lhes falte sustento teórico, serão mais-valias se conjugados com as referências mais *tradicionais*, numa relação estratégica entre elementos *estáveis* e *mutáveis*, no *reconceptualizar* da vertente *poética* da disciplina. O interesse da liberdade reside na sua relação com a contínua necessidade do ser humano se referenciar perante os objectos do seu meio e de os referenciar em relação a si. A hibridez cultural, como a legitimidade de que *qualquer coisa* possa ser material de trabalho, não significam a perda da escolha pertinente de referências, apenas reforçam que essa escolha vai sustentar posições perante inúmeras possibilidades.

À pergunta *'serão as referências de hoje as mesmas de sempre?'* parece poder responder-se que têm existido mudanças na incidência em determinadas referências em diferentes épocas, mas que as mais *constantes* se têm mantido ao longo dos tempos. Naturalmente que muitas outras *surgiram*, que o processo de referenciação é hoje mais efémero e individual. No entanto, é possível reconhecer três grandes grupos de referências que, com maior ou menor incidência, assinalam uma continuidade nesta *'história das referências'*, e vão determinar a estrutura deste estudo. São referências gerais que marcaram a história, e cujo valor reside nas *pistas* que fornecem para o presente e para a obra de cada autor, porque, mais ou menos *de acordo* com o seu tempo, as referências, no momento do projecto, são sempre do arquitecto.

—

[14] Para Solà Morales, a obra de arquitectura surge hoje do cruzamento de circunstâncias irrepetíveis, a partir de fragmentos com proveniências diversas. O objecto arquitectónico é mais fundamentado pela intenção, pelo desejo e por uma intuição gerida por influências várias do que pela estrita racionalidade. Entre diversidade e indefinição, entre fragmentação e dissolução, a identidade dos lugares e culturas mede-se pela pluralidade e cruzamento de experiências em diferentes áreas. Em arquitectura, o tempo e o espaço/lugar adquirem um valor económico abstracto, num campo de interacção cada vez mais veloz. Como refere Pedro Gadanho, "a desaparição de fronteiras e a maior facilidade de movimentação física entre países europeus (…); a criação de redes interpessoais não locais; a proliferação de um espaço mediático comum (…); o carácter similar das comunidades criativas em diferentes situações, são factores que ajudam a criar o ambiente propício a uma mutação genética" e à partilha de referências. E ainda, "maior ênfase na comunicação e nas estratégias de visibilidade; acolhimento da 'estética da diversidade'; interacção e identificação com culturas e redes criativas próximas; tácticas de apropriação, colagem e citação de diferentes fontes; adopção e construção de novas identidades, serão os traços a destacar. (…) Não sendo categorias estanques ou pressupostos de estilo, estes traços flutuam em torno da prática cultural contemporânea para serem apropriados ou manuseados (…)" Pedro Gadanho, *X vs Y^{not} = Diversidade, Equações de identidade na arquitectura portuguesa recente, in Metaflux: duas gerações na arquitectura portuguesa recente;* Lisboa: Civilização, 2004, págs.37/39



Esquema 1 – *Constelação de Referências* – Pressupostos de referências em torno do Arquitecto

A *REFERÊNCIA* NA TEORIA E PRÁTICA DA ARQUITECTURA

"Como a cofragem, a teoria, em minha opinião, não há-de ser mais que uma construção auxiliar que, uma vez que tenha permitido formar o arco, se retira e desaparece discretamente para que este possa ver-se em todo o seu esplendor. Esta comparação concede à teoria um papel relevante ainda que a situe, em qualquer caso, ao serviço da obra, que é considerada como a autêntica chave de todo o saber no campo artístico."

Carlos Martí Arís
La cimbra y el arco, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.9 [trad. própria]

O papel da teoria acima referido é semelhante ao que se atribui à *referência* nesta dissertação. Da definição de Martí Arís transposta para o tema deste estudo, a referência será uma *construção auxiliar* da produção mental de arquitectura, com a diferença de poder transparecer na obra de forma explícita.

Com Ignasi de Solà Morales, reforça-se a ideia que a referência, na arquitectura contemporânea, não é absoluta ou fixa; é necessário encontrá-la em cada situação, como "resultado da acção de um sujeito, que no fluir caótico dos acontecimentos agarra os que mais o atraem ou comovem para os reter (…) por vezes casualmente, outras vezes por uma vontade racional."[15] A referência, consciente ou não, é parte do processo de criação individual, sendo hoje dificilmente resumida a um *sistema* de referências.

Uma ideia semelhante encontra-se no discurso de Álvaro Siza Vieira: "Creio que o aprendizado, em arquitectura, signifique exactamente uma ampliação da área de referências. Quando se começa, é quase sempre uma figura carismática que nos interessa de modo particular, e, consequentemente, nos influencia de maneira determinante. Além disso, muitas vezes o ambiente escolar favorece uma propensão para o formalismo. Acho que é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação, mas muitas. 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."[16] Da consciência à intuição se extraem soluções, exemplos, matrizes e referenciais para cada *problema* arquitectónico, e as *referências* cruzam-se na *criação irrepetível* da *teia* de ligações que constitui o projecto.

Destes excertos é ainda possível extrair que as primeiras referências chegam através do gosto pessoal moldado pela experiência, e que rapidamente se multiplicam, por vias académicas, pela observação e investigação, pela procura de conhecimento.
O arquitecto tem o papel de reinventar, de tomar decisões que definam o seu caminho de projecto, a sua produção mental, e é neste processo que é intuitivamente influenciado ou escolhe as suas referências de modo a criar e sustentar a narrativa da sua obra.

–

[15] Ignasi de Solà Morales, *Lugar, Permanencia o producción*, *in Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*; Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.122 [trad. própria]
[16] Álvaro Siza Vieira, *Repetir nunca é repetir*, *in Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 1998, pág.17

Referências são assim achegas à teoria e produção de ideias; reflexões e memórias parcelares que contribuem para todo o tipo de situações decorrentes do projecto.
Entende-se por *referência* a procura de soluções, de temas ou de uma motivação; pode pensar-se que é aquilo que nos toca e nos faz escolher um caminho entre tantos outros perante o desafio do projecto, o porquê de – intuitiva ou racionalmente – decidirmos que é *assim.*

Referência* ou *Citação? – a *referência* e a autoria

"É neste cenário de procura da identidade da verdadeira arquitectura que surge a condenação explícita do recurso à imitação formal, subjectiva e gratuita, versus citação rigorosa e sustentada de elementos linguísticos do vocabulário da história da arquitectura como fonte inspiradora de novas e úteis experiências de projecto."

Marieta Dá Mesquita
Pastiche, cópia ou citação?, in Jornal de Arquitectos nº213, Lisboa, Nov./Dez.2003, pág.65

A questão da *autoria* é um problema da construção do conceito de *referência* e diz essencialmente respeito às referências arquitectónicas *de autor* [CAP.2.3].
A referenciação por meio da *citação* directa ou *imitação* é uma problemática que se confunde com a *apropriação* sustentada como fonte de inspiração para uma criação distinta. Ter como referência uma obra ou elemento arquitectónico particular – do passado ou presente – é facilmente criticável se se aproximar de uma postura intelectualmente não sustentada. O sentido negativo do conceito reside exactamente na mistura sem critérios de referências, daí que aqui se procure antes uma posição em que o conhecimento do existente, das obras visitadas e analisadas, seja entendido como factor positivo, assimilado e reconfigurado no projecto; não pela imitação, mas como contribuição à imaginação.

Mas existem de facto diferentes formas de *apropriação* que distinguem o resultado que com ela se pretende, e diversas formas de se fazerem *citações* a obras e autores da disciplina.[17] Considera-se essencial o conhecimento da história e da obra de outros autores sem pretensões de *originalidade gratuita* ou de uma suposta *inovação* desenraizada, mas assume-se que o combate à excentricidade não se consegue com *colagens* literais, sob pena de contradizer a intenção de uma referência sustentada.[18] O factor positivo recai no conhecimento profundo da situação que se interpreta e no rigor da sua consideração enquanto referência de projecto. Porque a referência ou influência deve manter-se isso mesmo: um ponto de apoio para algo diferente. Por mais que outro arquitecto tenha influência no nosso trabalho, o processo de referência deve ser de aprendizagem, de compreensão, mais do que de *cópia*; e mesmo nos casos de *citações* mais directas, elas devem estar ao serviço de *algo diferente*.

–

[17] "o espaço onde são filtrados e difundidos os materiais brutos que passam a estar disponíveis para a *apropriação*, a *colagem* e a *citação*. (…) As fontes de referência utilizadas, bem como os fins e os efeitos do processo de apropriação, podem assumir facetas radicalmente diferentes para gerações relativamente próximas." Pedro Gadanho, *XvsY^not=Diversidade, Equações de identidade na arquitectura portuguesa recente, in Metaflux: duas gerações na arquitectura portuguesa recente;* Lisboa: Livraria Civilização, 2004, pág.45
[18] "Uma das estratégias dos pós-modernos para combater o conceito de originalidade é a apropriação: tomar emprestado – e mesmo, reproduzir literalmente – a obra de outrem com a intenção de recontextualizá-la ou de reapresentá-la num novo contexto." [Mas esta atitude acabou por tomar contornos contraditórios, pela razão mencionada] Kate Nesbitt, *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995,* São Paulo: Cosac Naify Edições, 2008, pág.47, [adapt.]

Referência ou *Revivalismo*? – a *referência* e a história

"Não é a história no sentido clássico, como disciplina, mas é sobretudo a visão histórica dos problemas. Temos que ter uma visão histórica de tudo; dos programas, é preciso saber como é que os programas evoluem; uma visão histórica das formas, dos materiais."

Fernando Távora
Unidade 3, Porto, Faup, Junho 1992, pág.103

De modo semelhante, refere-se o conflito com a História, pelo questionamento da validade no presente de *cópias* do passado, nomeadamente formas *copiadas* do contexto [CAP.1.2], *revivalismos* ou referências a *estilos* e *tipos* [CAP.2.1/2.2]. Pensa-se na *validade* dessas referências como assimilação – mais do que transposição para a actualidade – de parte do passado. Consideram-se referências resultantes de uma reinterpretação histórica, da compreensão de significados e evoluções de soluções para problemas semelhantes em épocas distintas.[19] Não se trata de trazer *memórias* para o presente para evidenciar uma identidade já perdida, nem de se sedimentarem imagens aparentemente seguras que não pertencem à actualidade.

"O emprego de sinais linguísticos "datados" é no entanto legítimo, interessa à comunicabilidade e poderá ser inclusivamente sinal de mestria no controle dos efeitos arquitectónicos, sob condição de provir de um aprofundado conhecimento dos seus precisos significados históricos, de uma compreensão semântica tanto quanto possível exaustiva."

Nuno Portas
A arquitectura para Hoje: Finalidades, Métodos, Didácticas, Lisboa, Dissertação ESBAL, 1964, pág.74

Referenciar uma obra em elementos arquitectónicos do passado é assim uma ferramenta válida da disciplina, desde que não passe pela repetição descontextualizada de modelos estabelecidos. Compreender e estudar o passado deve ser um estímulo para a experimentação, na procura da melhor resposta a questões actuais. Do passado podem retirar-se lições de coerência, funcionamento e até formais ou de *tipos*, sob a forma de um saber profundo, associado a "uma atitude de interesse pelas tradições anteriores e uma prática artística que faz uso de formas históricas."[20] Caso contrário, a retoma literal de fragmentos estilísticos sob a forma de *pastiche* não só deixa de ser uma *referência,* como contradiz o seu interesse.[21] Do passado ou *existente*, é possível extrair referências de situações já experimentadas, de formas/soluções antes testadas,[22] tendo sempre presente que as referências, ao serem retiradas do seu contexto, perdem o seu sentido original para se tornarem material de outro, na construção de um *novo* composto.

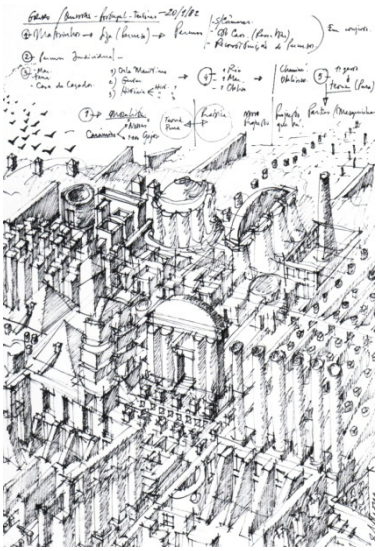
–

[19] "Na análise histórica, para compreender as variações que se estabelecem entre as distintas formas pertencentes a um tipo arquitectónico, é necessário introduzir no procedimento a noção de «juízo» sobre as formas do passado: juízo que se dá através da reflexão contínua sobre o significado destas, a qual está estreitamente veiculada à realidade histórica em que actua." Antonio Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993, pág. 40, [trad. própria]

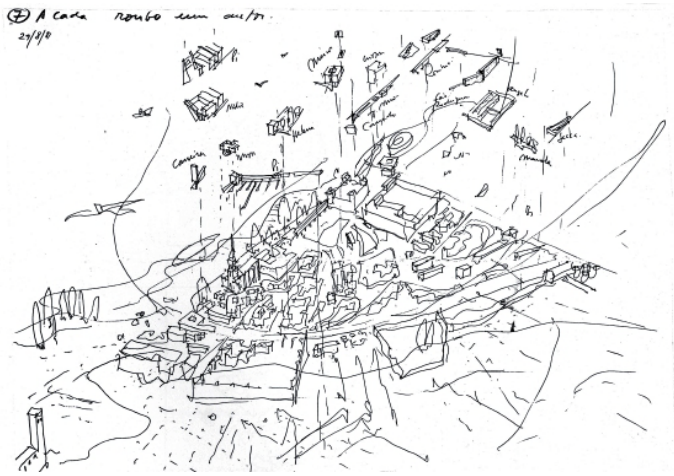
[20] Kate Nesbitt, *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995,* São Paulo: Cosac Naify, 2008, pág.48

[21] "Os arquitectos pós-modernos utilizam-se de elementos de estilo clássico e de outros estilos do passado por meio de práticas artísticas como a colagem, o pastiche ou verdadeiras reconstruções, sinal de que consideram essas formas superiores às contemporâneas em função das associações e significados que comportam."; Mas, nesta época, "o pastiche geralmente é acompanhado de uma atitude paródica em relação aos fragmentos históricos, o que contradiz uma atitude genuína de respeito pelo passado."; De facto, "retirar fragmentos estilísticos do seu contexto histórico leva ao que Frampton e outros chamaram de efeitos cenográficos de uma arquitectura *des-historicizada*." Idem, págs.48 e 55, [adapt.]

[22] Por exemplo, "a aceitação da existência de um inventário *a priori* de *tipos* passíveis de serem transformados em modelos dispensa a escolha entre a imitação e a invenção como origem da forma. Dado que os *tipos* são genéricos demais (e destituídos de *estilo*) para serem imitados, a invenção assume um papel maior no processo do projecto." Idem, pág.51, [adapt.]



003a



003b

003a | Esquisso do estudo preliminar ao projecto do Mercado do Carandá (Braga), E. Souto de Moura, 1982
003b | Esquisso, *"A cada roubo um autor"*, E. Souto Moura, 1983

Referência e processo criativo

"Um arquitecto tem que basear o seu trabalho em algo diferente, em algo que deve trazer para o projecto. Mas o quê? (…) Na actualidade, a produção de um objecto é sempre um novo problema."

Jacques Herzog

Continuidades [entrevista con Jacques Herzog], in El Croquis 60+84, pág.22, [trad. própria]

Cada projecto é um novo *desafio*, e deve ser o melhor pretexto para se aprender algo novo, uma oportunidade para conhecer e experimentar. Desta *lição*, depreende-se que cada projecto seja motivo de pesquisa e referenciação, nomeadamente nas questões formais, programáticas ou de interpretação do lugar. "A partir da noção de *construtividade* do projecto, da sua capacidade para 'construir a partir de entidades dadas', (…) baseada em eleições sucessivas ('no encontro do arbitrário com o contexto') num mundo de indeterminação 'onde se encontram o sujeito e o objecto'," [23] a referência é parte essencial do processo criativo. Fruto da análise de situações e dos seus pontos de contacto com a obra *em construção*, a referência ultrapassa as questões teóricas para se pôr ao serviço da prática arquitectónica. "A capacidade de relacionar coisas ou ideias distintas é a capacidade de ver realmente," [24] e se é com base neste cruzamento de ideias e escolhas que formulamos referências, então cada projecto as vai buscar a um conhecimento particular, fundamentado em relações do mesmo com outros edifícios ou disciplinas.

"*As influências são muitas, disso tenho a certeza absoluta, e de algumas nem sequer porventura terei consciência. Mas aquilo que fica, por fim, é uma malha muito subtil e complexa, não uma única obsessão limitativa."*

Álvaro Siza Vieira

Imaginar a evidência, Lisboa: Edições 70, 1998, pág.37

A participação de referências na *malha subtil e complexa* dos temas e influências de cada obra é essencial. As influências provêm de todo o lado, a inspiração é hoje importada dos mais variados campos, alargando os *tipos* e o significado das próprias referências que se adoptam, bem como a forma como participam no projecto.[25] A proveniência das referências é, em todo o caso, subordinada ao gesto do criador; é a imaginação que as recorta de uma memória pessoal, para as colar na *tela* do projecto. As referências são o *museu imaginário* de cada um, e fazem sentido quando ganham o seu próprio significado no âmbito da obra do seu autor.

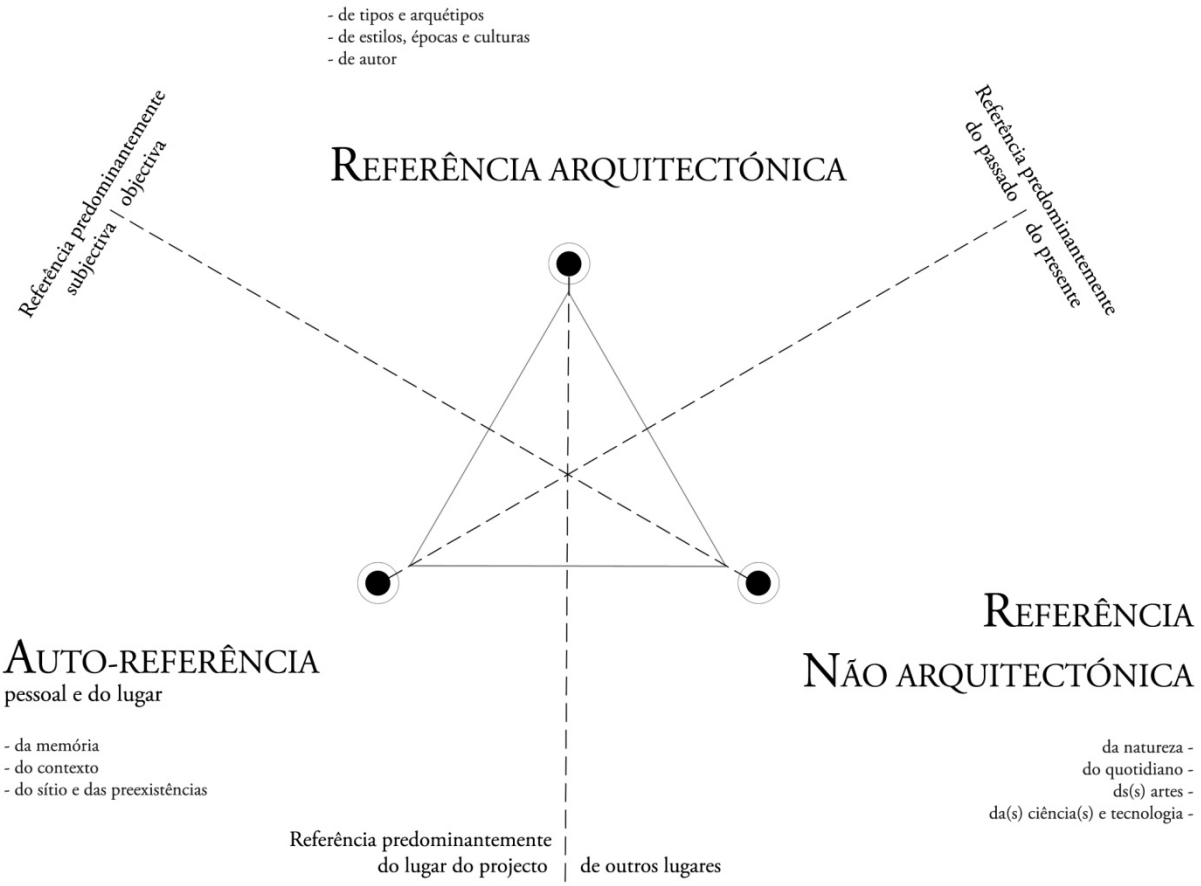
A partir dos *tipos* de referências reconhecidos, distingue-se ainda a atracção por estratégias de trabalho mais recentes, conciliadas com referências *históricas* ou mais consistentes no repertório arquitectónico, por se sentir alguma desconfiança ou incerteza perante a sua desconsideração, e alguma insegurança por não se possuírem ferramentas mentais capazes de julgar e optar por um processo que se mova unicamente fora dos limites da disciplina.

–

[23] Manuel Martín Hernández (cit. M. Cacciari), *La invención de la arquitectura*, Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pág.61 [trad.própria]

[24] Álvaro Siza Vieira, *cit. in Unidade 7- E/I/Migrações*, Porto: Faup, Dezembro 2008, pág.90

[25] Como foi dito, na actualidade, reforça-se a procura de um enriquecimento conceptual que denota influências variadas e culturalmente bem informadas, para além da prática mais tradicional e unidisciplinar, mas sem ignorar o seu legado. A sobreposição de culturas e o cruzamento de áreas do conhecimento *confundem* hoje as referências mais perenes da disciplina e exercem uma complexa influência nas produções contemporâneas. As transformações dos valores culturais, de leitura do espaço e do tempo e a multiplicação de interesses e referenciais contribuem para a alteração dos *sistemas* de referências.



Esquema 2 – *Triângulo Referencial* – Classificação [de quando? de onde? de que tipo?] e estruturação das referências.

Pretende-se compreender as vantagens, os impactos qualificadores e os problemas levantados por noções e ferramentas oriundas de campos exteriores, e questionar a validade do trabalho produzido consoante a participação de referências distintas.

No processo criativo, distinguem-se ainda diversas formas de referenciação, de aplicar ou usar referências, de extrema importância na compreensão do seu papel – mais ou menos decisivo ou particular – nos projectos. Destes sistemas, destacam-se os que ocorrem por *analogia/metáfora* ou *reinterpretação* – para referências do *contexto* ou de uma imagem ou objecto concretos, retomados no desenho do projecto –; os que acontecem por *apropriação, comparação* ou *citação* – para referências concretas e directas de outras obras e autores e essencialmente *arquitectónicas* –; por *empatia/associação* ou *contextualização* – para referências pessoais, sensoriais e de ligação ao lugar –; e finalmente por *colaboração* – referências extraídas da relação com outras áreas.

Por fim, o tema da *(in)consciência* da referência é também abordado e provém do constatar que nem sempre as referências no processo de criação são óbvias/reconhecidas *a priori* pelo autor. A arquitectura é cheia de intuição e incertezas no manuseamento das influências e ideias, de *contaminações* por elementos externos. Experiências e referências implícitas ou explícitas conjugam-se em decisões de carga emocional e imaginativa, por vezes sem consciência real ou ponderação racional do seu envolvimento. Daí que referências de *medidas* e *proporções* (ao contrário das formais ou conceptuais) estejam sempre presentes, mas de forma tão intuitiva que dificilmente são reconhecidas pelos autores, por outros ou, no caso, nesta dissertação.

———

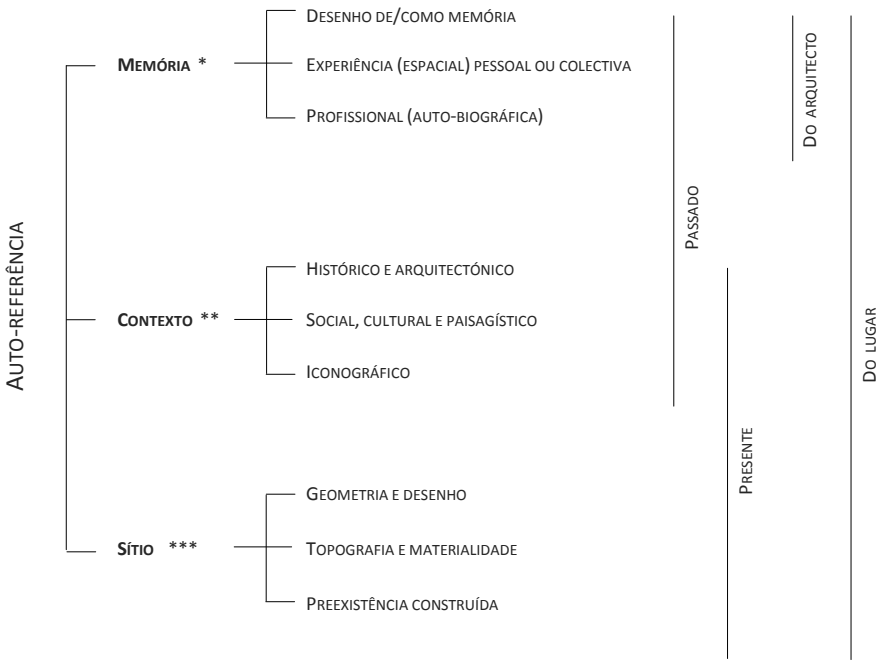
Estabeleceu-se nesta secção introdutória a estrutura deste estudo nos seus três capítulos – *auto-referência*, referência *arquitectónica* e *não arquitectónica* – tendo em conta a sua *proveniência* mas sem menosprezar outros parâmetros da sua análise.
Foi ainda possível definir o conceito de *referência* pelas questões teóricas e práticas a ele associadas, criando o *pano de fundo* para a continuação do estudo.
Considerando referências mais directas ou intuitivas, conscientes ou não, de índole formal, material ou conceptual e provenientes das mais diversas áreas, tempos e lugares, estabeleceram-se os parâmetros da estrutura do trabalho, que tornaram possível organizar ideias num *esquema geral* (pág. contígua) que os relaciona.
E embora os capítulos abordem temas separadamente, a recriação das possibilidades de cada projecto e da arquitectura em geral parece recair precisamente no seu cruzamento e articulação, na presença de uma malha referencial diversificada. Neste processo cíclico, a arquitectura é simultaneamente referenciada e referência.

II

1 | Auto-referência

2 | Referência arquitectónica

3 | Referência *não-arquitectónica*



TUDO PASSA PELA *MEMÓRIA*. POR ISSO SE COMEÇA POR PERCEBER COMO AS MEMÓRIAS PESSOAIS E CULTURAIS, ANTES DAS ARQUITECTÓNICAS, PODEM FAZER PARTE DO PROJECTO.

TAMBÉM ME PARECE QUE A REFERÊNCIA NO *EXISTENTE* NO *CONTEXTO* DO PROJECTO, SOCIALMENTE ACEITE PELA MEMÓRIA COLECTIVA LOCAL, ATRIBUI UMA CERTA (OU APARENTE) SEGURANÇA PERANTE A RESPONSABILIDADE SOCIAL DE UMA OBRA DE ARQUITECTURA. TALVEZ POR ISSO ALGUNS ELEMENTOS AQUI CONSIDERADOS SÃO ELES PRÓPRIOS JÁ *ARQUITECTÓNICOS*, EMBORA SEJAM AQUI INCLUÍDOS POR SE CONSIDERAREM DE ÂMBITO PESSOAL, SUBJECTIVO E/OU CONTEXTUAL (ARQUITECTURAS ANÓNIMAS DA ENVOLVENTE) MAIS DO QUE DISCIPLINAR.

OS TRÊS GRUPOS [MEMÓRIA, CONTEXTO E SÍTIO] COMPÕEM EM CONJUNTO A IDEIA GERAL DE LUGAR, DE UMA SITUAÇÃO ESPECÍFICA DE PROJECTO. AINDA QUE *MEMÓRIA COLECTIVA* E *SÍTIO* SEJAM PARTE DO *CONTEXTO*, CORRESPONDEM A SUBCAPÍTULOS DISTINTOS EM FUNÇÃO DAQUILO QUE SE PRETENDE REALÇAR. NO INÍCIO DE CADA PONTO DÁ-SE UMA DEFINIÇÃO GERAL, ESCLARECENDO AQUILO QUE SE CONSIDERA EM CADA UM, DISTINGUINDO MEMÓRIA LOCAL (DO PASSADO), DO CONTEXTO GERAL ESSENCIALMENTE CULTURAL E PRESENTE, DO SÍTIO FÍSICO E GEOGRAFICAMENTE MAIS RESTRITO.

* POR *ANALOGIA* COM MEMÓRIAS [*EMPATIA* OU *ASSOCIAÇÃO*] E SUA *REINTERPRETAÇÃO*;
** POR *CONTEXTUALIZAÇÃO* FORMAL, POR *INTERPRETAÇÃO* OU *ANALOGIA* ICONOGRÁFICA;
*** POR *CONTEXTUALIZACÃO* MATERIAL E FÍSICA OU POR *INTERPRETAÇÃO 'DEDUTIVA'* DO EXISTENTE.

1 | AUTO-REFERÊNCIA

Referência pessoal ou do projecto

"Ao iniciar um estudo, encontramo-nos perante objectivos que determinam tensões contraditórias numa realidade concreta, de raízes muito profundas, feita de sobreposições, transformações, recuperações, perante um conjunto de experiências e de informação prévias, próprias ou alheias, perante modelos, interesses e contactos. Creio que nesta rede tão complexa de factos e de 'desígnios' se encontra, como uma matriz, 'quase tudo' o que determina o 'desenho'."

Álvaro Siza Vieira

Procedimento Inicial, *in Álvaro Siza Escrits,* Barcelona: U.P.C., 1994, pág.13

Por *auto-referenciação* entendem-se as referências extraídas da *situação* de projecto, do seu *contexto* como do próprio arquitecto, das suas vivências e memórias. Incluem-se referências que distingam e tornem único cada arquitecto e obra e permitam ambos de se (auto-)referenciarem. É aquilo que se pode tomar como *referência* e existe no *sítio* e/ou na *memória* (pessoal ou colectiva local), e diz respeito a experiências e considerações pessoais mais do que a exemplos existentes na disciplina. A auto-referência diz respeito à própria circunstância projectual e surge do primeiro contacto com a mesma, sem recurso a elementos *exteriores*.

Considera-se que a *maior* referência do arquitecto será efectivamente a sua experiência e valores próprios, seguida dos do meio em que trabalha.[26] Por um lado, é através da referência e gosto pessoal que se geram a intuição e o interesse por outras referências, caminhos, ou *modos de fazer*; por mais influências que se absorvam, cada obra é *parte* e construção do seu autor. Por outro, as tensões e sobreposições da realidade concreta do projecto influenciam e são uma referência única para a sua concretização.[27] O facto de o *sítio* referenciar um edifício fará com que este se incorpore no *lugar*, ao contrário de casos que o *anulam* enquanto referência.[28] A *auto-referenciação* não se entende aqui como '*objecto auto-referente, não relacional*',[29] mas como elementos que esse *objecto* extrai da situação do projecto para se definir, enraizar e justificar.

Para a análise do tema, dividiu-se o mesmo em subcapítulos referentes à *memória* – de atmosferas, espaciais, formais ou até sensoriais, do arquitecto ou da comunidade para a qual projecta –; ao *contexto* – referências físicas, formais, de significado ou outras, do presente ou passado, e trazidas para o projecto por pertencerem ao contexto local –; e ao *sítio* – *linhas de força* existentes no terreno, por contágio da realidade *física* circundante, pela geometria do próprio sítio, pela sua topografia ou pela materialidade predominante na envolvente.

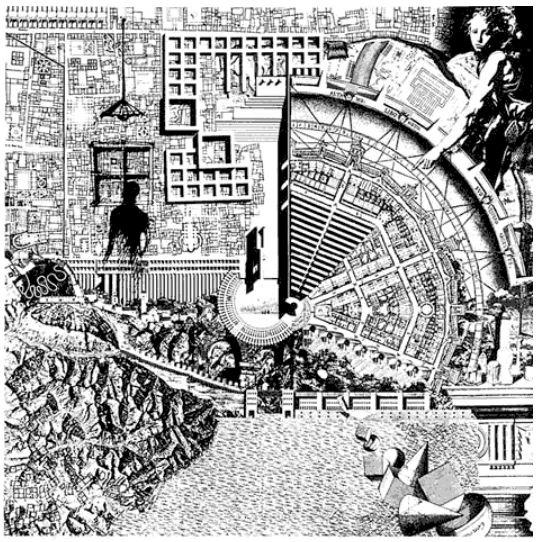
–

[26] "É suposto ser sobre este complexo de valores que as comunidades formulam as suas necessidades (…) e intuitivamente, inconscientemente e de modo fragmentário esses valores pairam como uma nuvem sem peso nem figura sobre as nossas cabeças no momento decisivo do desenho: as imagens tomam esses valores como sistema de referência." Manuel Taínha, *O como, o quê, o porquê, in Tainha: textos de arquitectura*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006, pág.85

[27] "Qualquer operação arquitectónica (…) é sempre uma intervenção sobre uma realidade que acaba sendo inevitavelmente transformada (quer dizer: conhecida, manipulada, perturbada, protegida)" Manuel J. Martín Hernández, *La invención de la arquitectura*, Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pág. 25 [trad. própria]

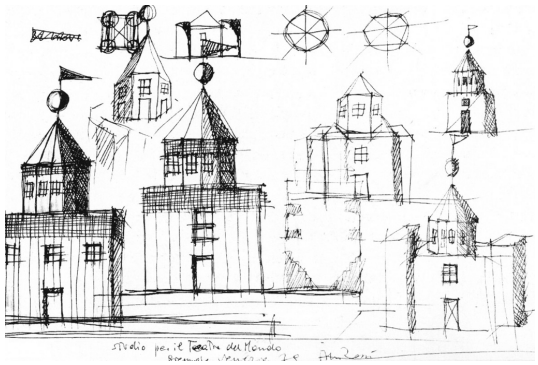
[28] "A arquitectura produz sítios mobilizando para isso as suas culturas próprias, as suas histórias próprias, os seus humores próprios. Estas teorias arquitectónicas são configuradas (conformadas) – transformadas em figura e forma, em projecto – pela interpretação que fazem dos acidentes naturais e artificiais que seleccionam para produzir um sítio. Interpretação e selecção: *select, cut & paste*." Paulo Varela Gomes, *Teoria do Sítio*, *in* Revista *NU* nº2 - *Lugares*, Coimbra: D.Arq FCTUC, Maio 2002, pág.9

[29] Ou seja não se considera a definição de Montaner: "Como criações auto-referenciais, sem referências e anti-históricas, (…) obras que distanciaram a memória histórica de sua posição privilegiada e promoveram uma memória anti-histórica. Josep Maria Montaner, *A Modernidade superada – Arquitectura, arte e pensamento do século XX,* Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pág.182



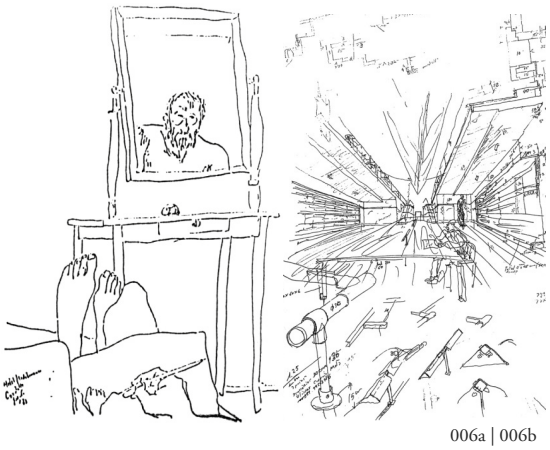
004

"As relações formam uma circunferência que nunca chega a fechar-se (...). O silêncio não está no purismo mas na ilimitada contaminação de coisas, de correspondências, o desenho é uma sugestão, que não se limita a si mesma, se amplia na memória, nos objectos, nas ocasiões. O projecto prossegue nesta teia de conexões, recordações, imagens, sabendo que, no final, deverá ser definido por esta ou aquela solução."



005

"Para alcançar a sua grandeza, a arquitectura deve ser esquecida, ou constituir somente uma imagem de referência confundida com as recordações." **Aldo Rossi**, *Autobiografia Científica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981, págs. 47 e 57, [trad. própria]



006a | 006b

"O desenho é a linguagem e a memória, a forma de comunicar consigo e com os outros."; "Os rápidos esquissos (…) mais do que reflectir, ajudam a consciencializar a multiplicidade de tensões em torno de cada hipótese de resposta a um problema concreto." **Álvaro Siza Vieira**, *in Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa, 1995, págs.93 e 58

004 | *La Città Analoga*, 1976, Aldo Rossi
005 | *Estudo para o Teatro do Mundo* (1979, Veneza, Itália), Aldo Rossi
006 | Desenhos de Álvaro Siza Vieira

1.1 **Da memória** | **referência pessoal e local**

"[A memória] não se trata de um armazém inerte mas de um continente de repertórios dinâmicos conscientes e inconscientes – algo parecido com a linguagem – operando-se continuamente. Sendo assim, a invenção é quase sempre uma exploração da memória. (…) Sem memória não haveria ideias."

Manuel J. Martín Hernández
La invención de la arquitectura, Madrid: Celeste Ediciones, 1997, págs. 13 e 14 [trad. própria]

Que a memória participa no acto de projectar é uma ideia consensual. É através dela, do que conhecemos e da relação com o passado que *nos* chegam referências, arquitectónicas ou não. A *memória* é uma admirável qualidade do Homem, que o referencia perante o mundo, lhe permite organizar ideias, recuperá-las e manipulá-las, relacionar conhecimentos com a imaginação, e inconscientemente saber como será algo que ainda não criou.

Da sua definição,[30] interessa salientar a *memória* como possível releitura de ideias e imagens assimiladas, de conhecimentos pessoais ou colectivos *não oficiais* mas ainda assim identitários, baseados na experiência e no recordar.
As memórias consideradas são assim ligadas ao autor e/ou à situação de projecto, e as referências provêm desses *conceitos* pessoais ou colectivos.[31]
Da memória colectiva, são referências as constantes que qualificam e estruturam um lugar e sobre as quais se constrói o imaginário da comunidade, em elementos detectáveis pelos autores.
A memória dos próprios autores diz antes respeito a referências pessoais, reconhecidas nos seus discursos, onde pontualmente identificam uma recordação como base de opções de projecto.

"A memória histórica e colectiva da arquitectura é aquela que (…) permite ao usuário rememorar, encontrar referências entre novo e conhecido. A memória (…) pode ser o vínculo que restabeleça a capacidade comunicativa e cultural da arquitectura."

Josep Maria Montaner
Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, Barcelona: Gustavo Gili, 1993 [trad. própria]

As referências fundadas na *memória* restabelecem assim a ligação da arquitectura à experiência individual ou colectiva.[32] Ultrapassando o sentido da visão e a memória artificial e electrónica, hoje protagonistas, a criação de atmosferas sensíveis e formas significantes é favorecida pela introdução de referências e dados associados à *memória* humana, espacial e sensorial.

–

[30] Definição no glossário em anexo.
[31] "Existem duas acepções diferentes do conceito de memória, uma de carácter programático, vinculada à organização *colectiva* da matéria histórica, outra de natureza metodológica, relacionada com os processos *individuais* de rememoração."; "Se em termos disciplinares, a questão da memória emerge inequivocamente como resposta à ruptura moderna com o passado, a nível cultural, torna-se evidente que a activação da memória se realiza proporcionalmente ao risco de desaparecimento do legado histórico." Luís Santiago Baptista, *Memórias Difusas: Modernidade arquitectónica e processo histórico, in Arq./a nº45,* Maio 2007, pág. 8
[32] A partir das anteriores considerações sobre o contexto contemporâneo, parece concluir-se que a arquitectura possa ter perdido parte do seu carácter ligado à vivência do espaço, à experiência sensorial e emotiva que representa tanto projectar como viver um edifício. O crescente objectivo de persuasão instantânea de quem percorre os espaços – pelo consumo *comercializável* de imagens e tecnologia – pode ter afastado a arquitectura da sua relação com a *memória*, que aqui se procura reencontrar.

A *memória* enquanto referência tem um sentido simbólico, sensível e cultural. Ao ser *referência* do autor, será também referente para o utilizador, por meio do reconhecimento, familiaridade e pertença ao lugar. É através da *memória* que o *espaço* ganha significado – histórico e cultural – e se converte em *lugar*;[33] é por meio da *memória colectiva* que atribuímos a noção de pertença aos lugares e que simultaneamente se representa a própria cidade e o seu *fio condutor*.[34]
Por outro lado, a memória é referência do próprio processo criativo; através do (re-)desenho de temas e lugares, cria-se o vínculo directo entre memória e projecto.
Importante elemento de referenciação em arquitectura e das comunidades e arquitectos em relação aos espaços e edifícios, a memória (colectiva) – construída, modificada e interpretada – é simultaneamente produto e material da invenção. Do uso dessas referências no projecto distinguem-se referenciações por *analogia* a memórias de âmbito mais físico – por *empatia* corporal e material –, ou de carácter mais psicológico, por *associação* mental a uma ideia,[35] respectivamente ligadas à *materialidade* e à *forma*, e a *ambientes e atmosferas*. A *reinterpretação* é um processo comum a estas analogias, pelo recurso à memória como repertório de formas, ideias e problemas (re)tomados como *referência* e reconfigurados no projecto.

Referências na *memória* no projecto de arquitectura

"Na primeira ideia, há uma forte componente de relação com o passado através da memória. A formação, o ponto de desenvolvimento interior do autor é crucial para resolver a gradual aquisição de conhecimento, para desenvolver o curso de racionalização e comunicabilidade, que é específico do projecto dentro da produção de arquitectura. A espontaneidade não cai do céu, é mais uma junção de informação e conhecimento, consciente ou subconsciente. E cada experiência projectual é acumulada para integrar a próxima solução."

Álvaro Siza Vieira
El Croquis nº68/69+95, *Álvaro Siza 1958-2000*, Madrid: El Croquis Editorial, 2001, pág.10 [trad. própria]

Com incidência nas lembranças que ligam o habitante aos espaços; como resultado da *memória colectiva*, da construção de referenciais de determinado grupo social, ancorados nas tradições e intimamente associados à cultura; ou pela repetição de temas ao longo do percurso profissional, numa ideia de memória ligada ao conhecimento adquirido individualmente, a representação da *memória* e o seu uso enquanto instrumento de projecto dá-se de diferente modo por autores distintos. Distinguiram-se assim três grupos: *desenho de rememoração* (1), *experiência (espacial) pessoal ou colectiva* (2)*, e experiência profissional individual* (3).

—

[33] "A noção de lugar aparece indissoluvelmente ligada à noção de tempo. As culturas históricas têm sido, quase sempre, desafios ao tempo, monumentos que acumulam a memória combatendo o esquecimento, evocações permanentes de pessoas, gestos ou instituições." Ignasi de Solà-Morales, *Lugar: permanência o producción, in Diferencias: topografia de la arquitectura contemporânea,* Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.120 [trad.própria]
[34] "Desde os tempos remotos tem-se reconhecido que diferentes lugares têm diferente carácter. Tal diferença de carácter é muitas vezes tão forte que é suficiente para determinar as propriedades básicas das imagens exteriores da maioria das pessoas presentes, fazendo-as sentir o que experimentam e que pertencem ao mesmo lugar." Christian Norberg-Schulz, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Barcelona: Blume, 1975, pág.33 [trad. própria] (Ver ainda definição de Aldo Rossi no glossário em anexo.)
[35] "Dois tipos de expressão arquitectónica: a que provém de uma *analogia* com a memória física dos efeitos das forças naturais sobre o corpo, e a que deriva de uma analogia com a memória intelectual de lugares e acontecimentos. (…) A *empatia* exige uma referência constante ao corpo humano; a *associação* tem a sua referência na cultura humana." Gavin Macrae-Gibson, La vida secreta de los edificios, Madrid: Nerea, 1991, pág. 16 [trad. própria]

"E, certamente, quando pensamos nos projectos de Rossi, a nossa imaginação (…) tende a resvalar para o fluxo de imagens que propõem os seus persuasivos desenhos, em que se misturam e sobrepõem fragmentos da sua arquitectura com objectos, recordações e impressões extraídas da sua interpretação pessoal da realidade."

Carlos Martí Arís
La cimbra y el arco, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.131 [trad. própria]

As primeiras referências provêm do *desenho de memória,* da memória visual e registada como fonte e manipulação de referências. Para além do uso da fotografia como registo intencional de memórias, o desenho é simultaneamente processo de apreensão do lugar e instrumento de evocação de experiências e memórias. Não é só *representação* do mundo, é invenção do seu autor, quer aquilo que representa exista ou não. Coloca-se entre memória e referenciação da realização concreta; mais do que no papel, é um registo na memória, desde logo moldado pelo autor e disponível para outras criações. Um desenho é um processo de *associação* que passa pela *reinvenção*, um catalisador de referências no imaginário pessoal no acto criativo.

Referência da relação entre *memória* e arquitectura, a obra do arquitecto Aldo Rossi reflecte a sua experiência e paixão;[36] os seus desenhos expressam a sua memória pessoal, reflectindo *analogias* e ambientes que reinventam a realidade. "Nas suas pinturas, que têm uma vida paralela com os seus desenhos de projecto, Rossi tenta encontrar novas aproximações e representar coisas de forma cénica. Cria *analogias*, e por isso liberta o arquitecto das suas *algemas* criadas pelo contexto original."[37] A sua obra organiza-se precisamente em torno da ideia de *memória*, não só pelo uso que dela faz para os seus projectos, como na sua concepção de *tipo* e de arquitectura, que reside no seu reconhecimento pela *memória colectiva.*

De modo semelhante, os esquissos e desenhos de Siza Vieira distinguem-se por revelarem *um olho que recorda*, um contínuo de conceitos imaginativos interiores associados à *memória*. Para Siza, o desenho *é* memória e instrumento de comunicação e assimilação do lugar. A sua *memória* é feita do conhecimento disciplinar e de sensações espaciais de vivências e viagens, conjugados no desenho como ferramenta de projecto. "Desenhar é também para ele um modo de tomar contacto físico com a folha branca, de exercitar a memória e o prazer de uma antiga sapiência dos gestos e do olho."[38] E estes desenhos são uma referência directa do projecto, ajudando a defini-lo, a unir as partes no todo e a transmitir-lhe uma carga pessoal e de ligação ao lugar, gerindo-se as memórias em função do mesmo.

—

[36] "Na arquitectura de Aldo Rossi, por vezes interpretada como a aplicação pura e simples de tipos e de imagens um pouco abstractos, encontramos essa magia que vem da paixão pelas viagens e de um espírito de grande curiosidade. Ele conseguia captar coisas que se tornavam, logo de seguida, essenciais para a elaboração do seu trabalho. (…) A partir do que viu, ele fez outra coisa. Não existe uma loja de formas onde nos possamos servir." Álvaro Siza Vieira, *Álvaro Siza: uma questão de medida,* Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, pág.212

[37] *Aldo Rossi: architect*, conception Helmut Geisert, London: Academy, 1994, pág.13 [trad. própria]

[38] "O desenho não é para Siza uma linguagem autónoma; trata-se de tirar as medidas, de fixar as hierarquias internas do lugar que se observa, dos desejos que ele suscita, das tensões que induz; (…) procurar por meio da escrita do desenho uma série de ressonâncias que progressivamente funcionem como partes de um todo." Vittorio Gregotti, *in* Vieira, Álvaro Siza, *Imaginar a evidência,* Lisboa: Edições 70, 1998, págs.9/10

007

008

"Quando eu tento identificar as intenções estéticas que me motivaram no processo de projectar edifícios, eu chego à conclusão que os meus temas variam entre o lugar, o material, a energia, a presença, as recordações, as memórias, as imagens, a densidade, a atmosfera, a permanência e a concentração. Durante o curso do meu trabalho, eu tento dar a estes termos abstractos, conteúdos concretos relevantes à cessão afectiva, mantendo na minha cabeça que estou a construir algo que irá fazer parte de um lugar, parte de um circundante, que irá ser usado e amado, descoberto e legado, abandonado, e porém até detestado – em suma, que irá ser vivido, no sentido mais amplo." **Peter Zumthor**, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999, [trad. própria]

"Eu sou um fenomenólogo. Estou preocupado com a forma como as coisas parecem, se sentem, toquem, cheirem, soem; é no que eu penso quando começo a desenhar um edifício. É um sentimento, não está na cabeça. E só quando o trabalho está acabado eu começo a analisar o que criei." **Peter Zumthor**, *Entrevista a Leo Gullbring*, [trad. própria]

007 | Termas de Vals (1990-1996, Vals, Suíça), Peter Zumthor
008 | *Swiss Sound Box* (Pavilhão Suíço, Expo 2000, Hannover, Alemanha), Peter Zumthor

"As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se na nossa infância, na nossa juventude: residem na nossa biografia. Os estudantes devem aprender a trabalhar de forma consciente as suas experiências pessoais como base dos seus projectos."; "Perguntamo-nos do que gostámos, o que nos impressionou, nos comoveu nessa casa, nessa cidade, e porquê. Como estava disposto o espaço, o lugar, que aspecto tinha, que cheiro havia no ambiente, como soavam os meus passos, como soava a minha voz, como sentia o solo debaixo dos meus pés, a maçaneta na minha mão, como era a luz sobre as fachadas, o brilho das paredes. Era uma sensação de aperto ou de amplitude, de intimidade ou vastidão?" "[Projectar] É um trabalho de investigação; é um trabalho de rememoração."

Peter Zumthor

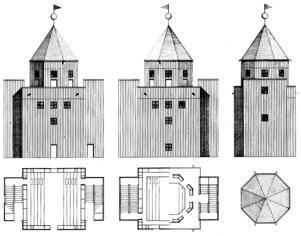
Ensinar arquitectura, Aprender arquitectura, in Pensar a arquitectura, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, págs. 55/56 [adapt.]

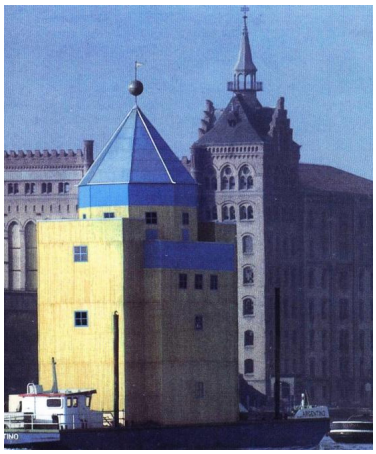
A *memória* é ainda uma referência *analógica*, por *empatia* ou *associação* com experiências espaciais ligadas aos sentidos, ideia que ganha forma no trabalho de Peter Zumthor.
Em *Pensar a Arquitectura* e *Atmosferas* este arquitecto descreve detalhadamente memórias de infância como uma intensa experiência sensorial. Do som da gravilha ao corredor sombrio da casa da tia, capta impressões e fala de sensações de calor, segurança, leveza ou amplidão, que ficaram na sua memória e são referências para os seus projectos. Para este autor, a *memória* tem um papel imprescindível, pois relaciona ambientes e experiências do passado à criação de estímulos no presente.[39] Zumthor procura que a experiência real do edifício que projecta desperte sensações, que "a arquitectura se torne cenário da vida, um recipiente sensível para os ritmos dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono."[40] É esta relação entre imaginação e *memória* que gera elementos como a luz, o cheiro, a textura e o som em *atmosferas* específicas da sua obra. Este autor colecciona lembranças povoadas de sensações, e concebe uma visão idealista do espaço por extensão da sua *memória*.

Nas Termas de Vals, por exemplo, sente-se o uso da *memória pessoal* na construção do espaço interior como referência de projecto. "Há um sentimento pela natureza mística de um mundo de pedra dentro da montanha, pela escuridão e luz, pelos reflexos de luz sobre a água, pela difusão da luz através do vapor de ar, pelos diferentes sons que a água produz na pedra, pela pedra aquecida e a pele nua, pelo ritual do banho."[41] A memória individual e colectiva do banho e da relação com a água e a paisagem são as referências da atmosfera criada.
No *Swiss Sound Box,* a memória espacial e sensorial é associada à *memória colectiva* suíça, tendo como referências o material utilizado (madeira) e o rigor técnico/construtivo que compõem a sua identidade. Este edifício é uma prova da ligação de Zumthor às suas raízes[42] e do carácter sensorial da sua obra: "Assim que se entra, pode-se cheirar a madeira, ouvir a música, ver diferentes tonalidades de luz… é espantoso", "o cheiro da madeira, uma constante no edifício, leva-nos de volta à floresta."[43] Quer por *empatia* material e corpórea (em Vals), quer por *associação* mental e cultural (no Pavilhão Suíço), a *memória* é para este autor a referência que atribui ao espaço uma qualidade comunicativa, que transmite e invoca sensibilidade.

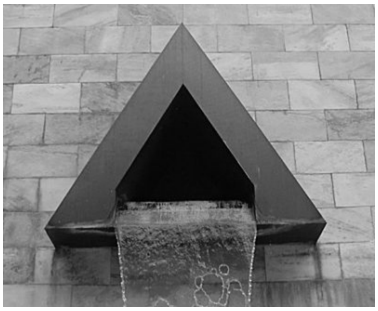
–

[39] Remete até, pontualmente, à memória colectiva pelo uso de arquétipos e formas arcaicas.
[40] Peter Zumthor, *Para o silêncio do sono, in Pensar a Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág.12
[41] Nobuyuki Yoshida, *Thermal Bath Vals, in Peter Zumthor*, Tokyo: A+U, 1998, pág.138, [trad. própria]
[42] Zumthor é muito ligado ao seu país natal, residindo inclusivamente na pequena vila suíça de Haldenstein.
[43] David Burns, *Achieving the Metaphysics of Architecture: The Architecture of Peter Zumthor,* [trad.própria]

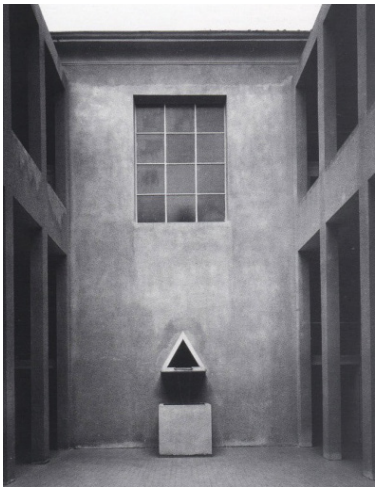




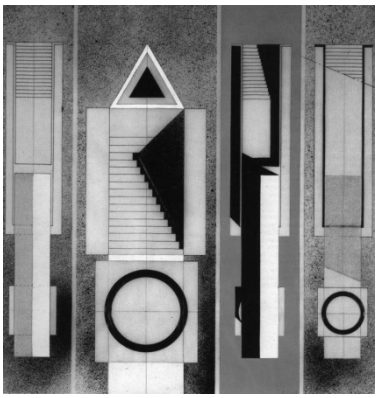
009



010



011



012

009 | Teatro do Mundo (1979, Veneza, Itália), Aldo Rossi
010 | Monumento a Sandro Pertini (1988, Milão, Itália), Aldo Rossi
011 | Escola de Amicis (1969-1970, Broni, Itália), Aldo Rossi
012 | Monumento a Partigiani (1965, Segrate, Itália), Aldo Rossi

Por outro lado, voltar a Aldo Rossi dá-nos outra leitura da *memória colectiva*, através de referências que remetem para o passado fazendo ligação ao presente. O *Teatro do Mundo* deste autor é exemplo de *desenho de rememoração* [CAP.1.1.1] e de referenciação na *memória colectiva*.[44] Obra simbólica, efémera e flutuante, surge como referência à memória local de Veneza, nomeadamente a barcos usados no passado em festas da cidade. "(…) sua obra mais poética e próxima do mundo da analogia. Tratava-se de um pequeno teatro, rememorar dos barcos ataviados nas festas barrocas venezianas. (…) É uma obra que expressa a vontade de referenciar os monumentos que definem a memória de Veneza."[45] Exercício de imaginação que se situa entre memória individual (reinvenção da imagem da cidade) e colectiva, tem no seu desenho fragmentos da memória local, como a esfera e a bandeira no seu topo, que reverberam o coroamento dos edifícios vizinhos. É uma *associação* conceptual entre memória colectiva e edifício por *analogia* a um fenómeno local, mas cuja forma geométrica remete ainda para a memória mais geral de *formas básicas que perduram no tempo* defendida por Rossi, um vínculo referencial através de *pedaços formais* que funcionam como sinal mnemónico e íconico colectivo.

"Sempre existe uma repetição mais ou menos consciente na obra de qualquer pessoa que trabalhe continuamente como artista."

Aldo Rossi

Uma arquitectura analógica, *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura,* São Paulo: Cosac Naify, 2008, pág.381 [adapt]

Este uso de formas geométricas *puras* é, de facto, um tema que se repete na obra de Rossi e que remete para a vertente *auto-biográfica* (profissional) da *memória*.
O Monumento a Pertini, o Cemitério de São Cataldo, [a Escola de Amicis ou o Monumento a Partigiani] são exemplos de edifícios compostos de formas geométricas puras – cubo, triângulo, cone, etc. – cuja simplicidade volumétrica faz referência a esquemas básicos constantemente reinterpretados e reintroduzidos na sua obra.

De modo semelhante, a referência a obras anteriores como prática profissional é também particularmente identificável na dupla Herzog&deMeuron [H&deM] e no arquitecto Eduardo Souto de Moura, que trabalham por *reinterpretação* e repetição de modelos e temas.
De facto, H&deM estão intimamente ligados à investigação e experimentação sobre a materialidade e o desenho de fachada e acumulam experiências, procurando sempre novos caminhos, e por vezes repetindo ideias e temas *gravados* na memória. A sua obra retoma modelos próprios, ligando-os a imagens que surgem da relação sensível com contextos específicos, muitas vezes associados à *memória colectiva* local. Assim, o tema do *edifício como caixa* ou da *fachada pixelizada* vão repetir-se [CAP. 2.1 E 3], mas sempre com ligação à *circunstância* projectual e com o intuito de aprofundar e melhorar temas, usando o trabalho já produzido como referência.

–

[44] "Um artefacto que, na sua navegação sobre barcaças desde o lugar de montagem ao seu efémero posicionamento junto à *Dogana*, suscita evocações e ecos das arquitecturas que, ao longo da viagem, entram no seu campo de acção. Veneza (…) se reconhece e reflecte nele." Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, págs.129/131 [trad.própria]
[45] Josep Maria Montaner, *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993 [trad. própria]

013

014

015

013 | Casa em Baião (1990-1993, Baião, Portugal), E. Souto de Moura

014 | Casa 2 em Nevogilde (1983-1988, Porto, Portugal), E. Souto de Moura

015 | Recuperação do Mercado do Carandá (1980-1985, Braga, Portugal) em Centro Cultural (2001), E. Souto de Moura

"Nesta perspectiva não acredito que haja portanto sempre uma coisa nova, acredito que haja alterações, que não há um desenho novo, há re-desenhos! Com este pressuposto a memória é fundamental senão não sabemos o que estamos a fazer! Interpreto a história assim, na minha actividade, dentro do possível, portanto é fundamental a memória."

Eduardo Souto de Moura

Conversa com Miguel Vieira, Novembro de 2001, *in* Silva, Miguel Vieira P., *A importância do passado na procura da contemporaneidade*, Porto: Faup, 2003

De modo semelhante, o arquitecto português trabalha com a memória *auto-biográfica* na medida em que *redesenha* elementos como o *pormenor construtivo mínimo* e o *muro* – como organizador espacial e quando revela o seu topo[46] –, e temas como *a camuflagem* e o recurso sistemático à figura metafórica da *ruína*, referência directa e materializada da *memória*.[47]

Da ruína enquanto referência pessoal e profissional, destacam-se a Casa 2 em Nevogilde, e principalmente a reconversão do Mercado do Carandá em Centro Cultural.[48] Aqui, a antiga construção, em ruína, aparece como evocação e criação de *memória*: as próprias armaduras de ferro dos pilares são deixadas à vista no remate superior dos mesmos, que já nada suportam.
Interessante é notar que estas *suas* referências de trabalho se conjugam como ferramentas da sua obra: o muro fragmenta-se por influência da ruína, os elementos *miesianos* vão do pormenor à camuflagem da obra, nalguns casos a ruína existe (Casa em Baião), noutros inventa-se e a *memória* é *desenhada* pelo autor. Importa a capacidade de conferir memória, quer por referência à memória do lugar, quer para referenciar o próprio passado ao presente, ou para ganhar raízes num processo que evolui por uma retoma e reinvenção de temas já por si *pessoais*.

—

Através do *desenho* como registo e exploração da memória, da criação de formas e atmosferas por *empatia* e *associação* à sensibilidade pessoal e colectiva, e da *auto-biografia* profissional, se formaram os diversos projectos com referência à *memória*, extraindo da mesma valores de reconhecimento, emoção e enriquecimento pela experiência.
A memória *pessoal*, da infância às diversas experiências espaciais, sensoriais e profissionais, revelou-se um importante repertório na busca de um caminho pessoal na prática arquitectónica. São dados arquivados na *memória*, referências a que o arquitecto recorre, num ciclo constante de *evocação, reinterpretação* e *filtragem* – consciente ou não – dessas *imagens*.
Quanto à memória *local*, da visão *colectiva* ao pragmatismo *físico*, valores distintos despertaram os sentimentos de *segurança* e *familiaridade* que a *memória* resgata e transmite ao autor, utilizador e lugar, por meio espacial, formal, material, ou através de um simples desenho.

–

[46] Tema constante, que resulta do desvendar dos revestimentos do muro/do plano simultaneamente interior e exterior cujas 'camadas' se revelam no topo. (Veja-se a Casa das Artes ou a Casa 2 de Nevogilde).
[47] "Desde as primeiras obras, Souto de Moura ensaia a passagem do sistema neo-plástico para um sistema da ruína: cada plano outrora límpido, pré-fabricado ou serial tende agora a ser arcaico (de pedra), fragmentário, deslocado. Da totalidade moderna sobram alguns fragmentos – alguns fantasmas? (…). A ansiedade sobre a totalidade e mudez "miesiana" levam à fragmentação da ruína; e a ruína está cheia de significados; a ruína 'fala'." Jorge Figueira, *Sobre um espelho em Veneza*, *in Jornal de Arquitectos,* nº 234, *Ser Populista*, Ordem dos Arquitectos, Editorial JA, Jan./Mar.2009, págs.7/8
[48] A respeito da recuperação do mercado, Souto de Moura refere, inclusivamente, a referência num texto de Aldo Rossi relativo à mudança de uso do edifício do Palácio de Diocleciano em Split.

1.2 **Do contexto** | **referência histórica, cultural e iconográfica local**

"Projectar, planear, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem."

Fernando Távora
Da Organização do Espaço, Porto: Faup, 1996, pág. 74

O *contexto* e o estudo histórico do lugar são temas constantes na prática académica e profissional de arquitectura. Conhecer o contexto do projecto será o primeiro passo para definir a postura – de maior ou menor referenciação formal, social, cultural ou outra – a tomar perante o mesmo. As obras aqui apresentadas tomaram o seu contexto próximo como referência, em detrimento de projectos que procuram valer por si, sem ligações ao lugar.

O *contexto*[49] é um conceito complexo e abrangente; é tanto a envolvente histórica local como cultural, física ou social/humana. E embora seja hoje mais difícil reconhecer limites entre culturas e contextos; existem sempre códigos de identidade *locais*, passíveis de serem captados e usados como referência, de modo mais directo/formal ou conceptual/abstracto.
Existe, ainda, o referido *conflito* sobre o papel da referência contextual em arquitectura e a sua inclusão em projectos actuais.[50] O passado do *lugar* será uma referência do que é socialmente aceite, com que contornos, e, neste caso, sobre o que pertence realmente ao contexto e pode ser *reinterpretado* na contemporaneidade.[51] E fornece referências tão diversas como as "figurações locais, as texturas vernaculares, os sistemas cromáticos contextuais, o subtil ambiente do lugar e os ritmos geométricos"[52] do contexto. Mas por estas não se entende o estudo de uma cultura para se fazer *à sua maneira* ou *estilo*, não se pretende copiar os seus elementos, mas conhecê-la para dela extrair *temas* e *lições* para a inserção do projecto num *ambiente* preexistente.

"Desde a perspectiva pós-moderna, a sensibilidade para com o contexto e a assimilação de elementos da envolvente configuram o direito do edifício a existir. (…) Esta postura contextualista vem impregnada substancialmente do conceito de genius loci, que é o tema de um influente livro de Christian Norberg-Schulz baseado na ideia de que cada lugar apresenta o seu carácter específico, de acordo com a sua situação, geográfica e histórica."

Hans Ibelings
Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, págs.18 /19, [trad. própria]

–

[49] Definição no glossário em anexo [contexto, lugar, *genius loci*].
[50] Alguns arquitectos assumem a importância e influência que o contexto exerce nos seus projectos, outros assumem uma distância intencional e progressiva, sem resistência nem compromisso, em relação à história, e outros ainda parecem projectar sem a consciência do que já foi feito, vivido e criticado.
[51] "Um dos argumentos a favor de uma aproximação cautelosa face à envolvente arquitectónica baseava-se na crescente percepção sobre o apego que muita gente sente pelo que já lá se encontra e resulta familiar. Alguns chegaram ao extremo de afirmar que a envolvente arquitectónica é um ponto de referência essencial para a vida diária." Hans Ibelings, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.19, [trad. própria]
[52] Josep Maria Montaner, *A Modernidade superada*, – *Arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, págs.177/178

016

017

"É semelhante à tradição da arquitectura da Nova Inglaterra. Fiz simplesmente uma interpretação na minha busca por uma dimensão pessoal." **Aldo Rossi,** *Aldo Rossi: architect*, conception Helmut Geisert, Londres: Academy, 1994, [trad. própria]

016 | Casa do Monte Pocono (1988-89, Pensilvânia, EUA), Aldo Rossi
017 | Casa Alessi (1989-1993, Verbania, a sul do Lago Maggiore), Aldo Rossi

As referências *contextuais* adquirem-se assim no lugar, no reconhecimento de formas que o distinguem e no estudo e observação intuitiva das suas condições físicas, sociais e culturais. A referenciação é feita por *reinterpretação* dessas formas e factos, por *contextualização* e *integração* de formas *locais* ou por *analogia* com elementos (iconográficos) pré-existentes, deixando lugar à imaginação por distanciamento a esses elementos, "não (…) por ignorância, mas por absorção, por assimilação."[53] Os autores apoiam-se no conhecimento do passado e do significado presente do existente para referenciar as suas opções, quer de modo directo e formal, quer conceptual ou abstracto. São *indícios* que o lugar coloca à disposição, cujo uso enquanto referência concede alguma *integração* ao projecto.

Referências no *contexto* no projecto de arquitectura

"Trata-se da introdução do tempo, da consciência do tempo. Nós hoje somos obrigados a trabalhar em muitas histórias e geografias, em muitos tempos e espaços simultaneamente e se os queremos realmente compreender temos que os estudar historicamente."

Fernando Távora

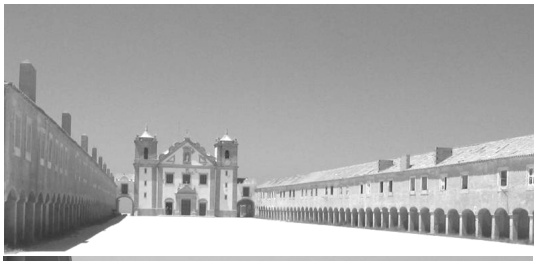
Unidade 3, Porto, Faup, Junho 1992, pág.103

A divisão do contexto nos elementos que permitem referenciar o projecto fez-se em três grupos: referências extraídas do contexto *histórico* (1), por via da *contextualização* visual e *analogia* formal mais directa; do contexto *social, cultural e paisagístico/urbano* (2), através da *integração* conceptual contemporânea; e *iconográfico* (3), por *analogia* ou *interpretação* pictórica local.

Do contexto *histórico,* considerando os princípios de *analogia* do arquitecto Aldo Rossi, destacam-se a *analogia* com o construído, a referenciação pelo conhecimento profundo e histórico dos seus valores, significados e formas arquitectónicas.
De facto, "Rossi atribuiu à envolvente arquitectónica o papel de *aide mémoire* pessoal e colectivo dentro do seu conceito de cidade análoga que existe na imaginação de todos."[54] Nomeadamente na Casa do Monte Pocono e na Casa Alessi, o estudo da envolvente permitiu referenciar as obras aos respectivos contextos e lógicas construtivas. No primeiro caso, a casa é realizada usando os materiais e métodos de construção locais, "presta tributo às casas de madeira da Nova Inglaterra (…) e mistura-se discretamente com os outros edifícios."[55] A segunda obra "revive a prática tradicional dos edifícios locais em que as casas são feitas de pedra áspera e tosca da zona."[56] Não serão *cópias*, antes processos – de *interpretação* e *analogia* formal, construtiva e de valores locais – que caracterizam o *modo de fazer* deste autor.[57]

–

[53] Álvaro Siza Vieira, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.37
[54] Hans Ibelings, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, págs.21e23, [trad.própria]
[55] *Aldo Rossi: architect*, conception Helmut Geisert, Londres: Academy, 1994, pág. 39, [trad.própria]
[56] Idem, ibidem, [trad.própria]
[57] "Os numerosos projectos e construções realizadas nas décadas de 80 e 90, em áreas culturais tão diversas como os países europeus, da América do Sul e do Norte ou o Japão interpretam – para surpresa dos que acreditavam terem estereotipado os resultados do procedimento conceptual e as referências formais da arquitectura de Aldo Rossi – os lugares que encontra, deles libertando valores e significados imprevistos." José Charters Monteiro, *Uma construção na azul neblina da memória*, *Jornal de Arquitectos nº174/175*, Ordem dos Arquitectos, Editorial JA, 1997, pág. 30



018a | 018

019

020

"Projectei, por exemplo, uma escola em Setúbal, a poucas dezenas de quilómetros do extraordinário cabo Espichel, que conheço muito bem. Alguém notou a influência, muito evidente, do santuário na escola, e repentinamente tomei consciência disso: era verdade em muitos aspectos, inclusive nas proporções. Trata-se de influências que se manifestam no subconsciente e que entram no projecto sem que nos apercebamos disso. (…) Existe uma bagagem de conhecimentos aos quais inevitavelmente recorremos, de modo que nada de quanto façamos é absolutamente novo." **Álvaro Siza Vieira**, *Imaginar a evidência,* Lisboa: Ed.70, 1998, pág.139

"A arquitectura moderna brasileira é suficientemente criativa para ficar como referência do contexto em que se trabalha, mentalmente." **Álvaro Siza Vieira,** *Entrevista em Maio de 2008*, publicada originalmente na revista *Projeto Design* nº341, Julho de 2008

"Aquelas formas reflectem influências do Brasil (…) há a força da curva e todas as sugestões que vêm do meu contacto com a arquitectura brasileira e com a vida no Brasil." **Álvaro Siza Vieira,** Entrevista *O Abraço Cubista*, por José Mateus, para a revista *Linha 6*

018a | Santuário do Cabo Espichel (séc.XVIII, Setúbal, Portugal)
018 | Escola Superior de Educação de Setúbal (1986-1994, Setúbal, Portugal), Álvaro Siza Vieira
019 | Habitação social em *Schilderswijk* (1984-1988 e 1989-1993, Haia, Holanda), Álvaro Siza Vieira
020 | Fundação Iberê Camargo (1998-2008, Porto Alegre, Brasil), Álvaro Siza Vieira

"Para mim não é diferente trabalhar na Holanda, em Macau ou no Porto. Pode ser tudo diferente, mas estou a falar de outro tipo de diferença. Pode ser mais difícil encontrar os instrumentos para activar, mas difícil por outras razões que podem imaginar: língua, desconhecimento prévio. (…) Portanto, se é capaz de conseguir-se o mesmo grau de identificação, de informação e de conhecimento (…) o problema é o mesmo, ainda que o resultado seja diferente."

Álvaro Siza Vieira

Álvaro Siza: obras e projectos; Madrid: Electa, 1995, págs.35/36

Outra referência da *sensibilidade* ao contexto é a obra do arquitecto Siza Vieira.[58] A sua citação "*a arquitectura está no sítio"*, mais do que uma alusão ao terreno do projecto, é uma referência a todo o contexto arquitectónico, material e cultural.[59] Se em Portugal este arquitecto *já conhece* a tradição e a história, noutros contextos vai procurá-las para nelas encontrar referências para a sua obra. A cada projecto surge *um Siza diferente*, como *heterónimos* moldados a realidades distintas, mantendo uma (tão reconhecível) marca pessoal. Siza estuda o lugar do projecto ao nível dos materiais e das formas, das tradições e dos significados locais, mas não se considera *contextualista.*[60] Diz antes que o estudo e a assimilação do lugar – e a influência por aspectos locais que o emocionem –, seja ele qual for, são *apenas* um processo de trabalho, de informação e conhecimento, que lhe permitirão partir para o projecto. A referência contextual de Siza "é como o desejo de compreender as pessoas, seja nos Estados [Unidos], em África ou em qualquer outro sítio."[61]

Por exemplo, na Escola Superior de Educação (ESE) de Setúbal, é interessante constatar a referência directa – forma/tipo, proporção [REFERÊNCIAS *DE TIPO* – CAP.2.1] – com o Santuário do Cabo Espichel do contexto geográfico próximo, e perceber que a mesma aconteceu inconscientemente, por conhecimento profundo do local.[62]

Já o projecto de Habitação social em *Schilderswijk* tem uma relação diferente com o contexto; a referência não foi um *objecto* concreto, mas a cultura arquitectónica tradicional local (séc. XIX). O acesso ao quarteirão fechado de habitação colectiva, o cuidado dos topos e o revestimento em tijolo burro lembram as casas tradicionais holandesas, evidenciando a inserção no lugar.

Por fim, na Fundação Iberê Camargo é evidente a referência à arquitectura local: tem um *sotaque* brasileiro, entrando em *diálogo* com a obra de arquitectos locais [REFERÊNCIAS *DE AUTOR* – CAP.2.3], e evidenciando o profundo conhecimento do *contexto* formal e construtivo local.

–

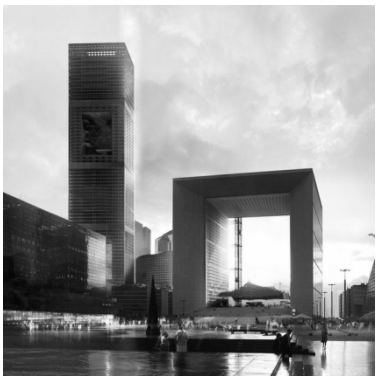
[58] É importante referir que o processo de referenciação deste arquitecto é, à semelhança de Rossi, bastante directo (é facilmente identificável a fonte da referência). A sua capacidade de redesenho é no entanto mais apurada e sensível, e o seu modo de se fundir no lugar simultaneamente humilde e de racional bom senso.

[59] "Na verdade, uma leitura atenta da sua obra permite perceber que, para Álvaro Siza, o 'sítio' nunca se resume ao 'lugar' material que serve de suporte ao projecto, mas abrange sobretudo a 'circunstância' cultural que o gera. Isto é a convergência dos múltiplos imaginários, preocupações, memórias e contradições que assaltam a mente do arquitecto no espaço e no tempo do projecto. (…) Perante o actual e permanente 'cerco' de referências conceptuais e condicionantes burocráticas, o arquitecto é obrigado a montar 'estratégias' de ataque e defesa que garantam a sobrevivência (leia-se coerência) do seu projecto."Nuno Grande, *Arquitecturas sitiadas. A propósito da Exposição Habitar Agora, in* Maria Milano, *Do Habitar*, Matosinhos: ESAD, 2005

[60] "Não sou contextualista, horroriza-me a palavra." (Álvaro Siza Vieira, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.36) "Mas é fundamental visitar o local antes de desenhar, sobretudo tratando-se de centros históricos onde é insubstituível um contacto directo com a atmosfera, o aspecto humano ou os cheiros." Álvaro Siza Vieira, Entrevista *O Abraço Cubista,* por José Mateus, para a revista *Linha 6.*

[61] Álvaro Siza Vieira, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.36

[62] Um processo de referenciação semelhante é feito por Souto de Moura no projecto da Casa das Histórias (2006-2009, Cascais), por referência à obra próxima de Raul Lino e à arquitectura de Cascais e Sintra [CAP. 3.2].



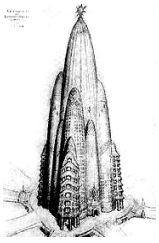
021

022

"O contexto é tudo o que te rodeia (…). O meu primeiro contexto é o histórico; não podes mudar de época. Se não reflectisse sobre o momento em que vivo, me tornaria a-histórico (…). O contexto humano é decisivo: com quem e para quem trabalhas, como lhes comunicas as tuas ideias, como os convences, os seduzes… (…) Entender que o que já lá está, o existente, pode ajudar a definir ideias" **Jean Nouvel**, *Incorporaciones, in El Croquis* nº65-66, 1998, pág.26 [trad.própria]

023

"E se a envolvente é muito neutra, tem de se criar uma transição, uma distância, que não é de forma nenhuma voltar-se para si, mas simplesmente a criação de condições para o desenvolvimento de um território particular. Em suma, valorizar o contexto, qualquer que seja. Para isso, tem de afirmar-se uma presença a priori, uma identidade." **Jean Nouvel**, no seu site oficial, *Concert House Danish Radio*, [trad. própria]



024a | 024

"[A Torre *Agbar*] *depende* de um vocabulário formal que pertence a Barcelona, é muito Catalã. Muitas pessoas não percebem isso, simplesmente porque não conhecem Montserrat ou não sabem que Gaudí trabalhou com estas formas." **Jean Nouvel**, *in El Croquis* nº112-113, 2003, pág.11 [trad.própria]

021 | *Tour Signal* (2008, *La Défense*, Paris, França), Jean Nouvel
022 | *100 11th Avenue* (2007-2010, Nova Iorque, E.U.A.), Jean Nouvel
023 | Sala de Concertos de Copenhaga (2002-2009, Copenhaga, Dinamarca), Jean Nouvel
024 | Torre *Agbar* (1999-2005, Barcelona, Espanha), Jean Nouvel
024a | Hotel *Attraction* (1908, Barcelona, Espanha), Antoni Gaudí

"*A noção de contexto é enfraquecida quando ele é associado a uma mera integração visual com a envolvente ou enquanto 'neo-regionalismo'. O que eu chamo 'poética da situação' é algo que não pode ser enunciado automaticamente."*

Jean Nouvel

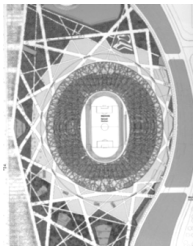
Una conversación con Jean Nouvel, in El Croquis nº112-113, Jean Nouvel 1994-2002, 2002, pág.13 [trad. própria]

Se o contexto histórico/arquitectónico é uma referência por *contextualização* visual/formal, a sua vertente *social, cultural e paisagística* é antes motivo de *reinterpretação* conceptual, pela sua subjectividade. A sensibilidade para com preexistências sociais e urbanas encontra-se de forma peculiar na obra de Jean Nouvel[63] e H&deM, autores mais afastados das referências formais e directas do passado, mas especialmente atentos à contemporaneidade. Encontram-se ligados a conceitos e reinterpretações socioculturais, ao contexto presente e humano do projecto como referência conceptual e temática, ao contexto urbano como referência de escala e implantação.

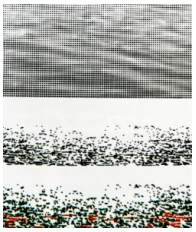
No concurso do Museu de Burgos [CAP.3.1], de Nouvel, a paisagem e cultura locais são o tema da obra. "O museu é um ressurgimento, na cidade, da geografia e da paisagem que cercam Burgos";[64] "é uma tradução quase literal da paisagem e escavações d'*Atapuerca*. A homenagem ao sítio que abriga parte do mistério das nossas origens",[65] tendo ainda uma referência formal: "um gigantesco óculo em forma de estrela – reinterpretação dos vitrais da catedral"[66] contígua.
Nos mais recentes concursos *Tour Signal* e *100 11th Avenue* são evidentes a referência (subjectiva) e *interpretação* dos respectivos contextos urbanos.[67] A primeira simboliza a grandeza da cidade na actualidade, nomeadamente pelas preocupações programáticas e de relação com o contexto urbano envolvente, com o Arco da *Défense*, as infra-estruturas próximas e a ideia geral da cidade e do seu *skyline*. "É uma torre que *carrega* as cores e os símbolos da vida da aglomeração,"[68] e que os toma como fonte para as imagens – comunicativas e ligadas a referências colectivas – que constroem o projecto. A segunda, para além das questões urbanas, representa, no seu conceito de fachada, uma "analogia poética para com a vibração, densidade e mutabilidade de Nova Iorque,"[69] nas quais se referencia.
Por fim, a *Filarmónica* de Copenhaga e a Torre *Agbar* representaram um desafio do ponto de vista da inserção no contexto físico/urbano e sociocultural, que resultou em edifícios excepcionais na sua escala e identidade, mantendo "o respeito pela geometria urbana programada"[70] ao mesmo tempo que se avaliou o seu impacto no contexto. O projecto *Agbar* tem ainda referências *contextuais* arquitectónicas e paisagísticas, remetendo, respectivamente, para "as geometrias orgânicas de Antoni Gaudí e a erosão das rochas de Montserrat."[71]

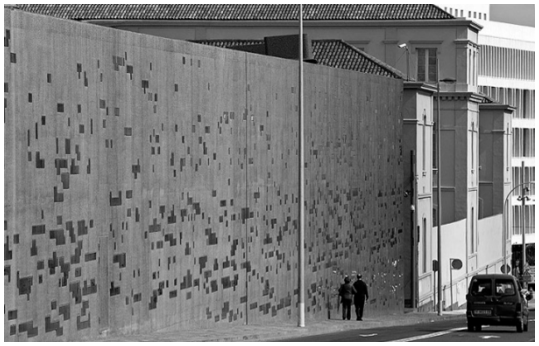
–

[63] "A tarefa do arquitecto é envolver tudo acerca do sítio, começando pelas condições concretas e impressões sensoriais criadas por estas, às memórias do lugar, através da empatia à visão." Jean Nouvel, *in Construction Begins On Architect Jean Nouvel's "Vision Machine" Along Manhattan's West Side, [trad. própria]*
[64] Jean Nouvel, *in* Boissière, Olivier, *Jean Nouvel*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, págs.23/24
[65] S.T., *Musée de l'Évolution humaine, in L'Architecture d'Aujourd'hui nº337*, Nov./Dez. 2001, [trad. própria]
[66] Idem, [trad. própria]
[67] Já no projecto não realizado *Tour sans fin,* (1989-1992, *La Défense*, Paris, França), Nouvel descrevia o seu interesse no contexto, pela atenção com o impacto visual e físico da torre na cidade, pelo desenho cuidado da sua implantação face ao contexto físico preexistente, pelo que a mesma representaria no contexto histórico da cidade, afirmando um novo símbolo na contemporaneidade.
[68] Jean Nouvel, a propósito do projecto *Tour Signal, La Défense*, [trad. própria]
[69] *in Construction Begins On Architect Jean Nouvel's "Vision Machine" Along Manhattan's West Side*, [trad. própria]
[70] Jean Nouvel, *Concert House Danish Radio,* http://www.jeannouvel.com, [trad. própria]
[71] [Referindo-se principalmente ao projecto para o *Hotel Attraction* de Gaudí e à paisagem montanhosa de Montserrat, próxima de Barcelona] Josep Maria Montaner, *La torre Agbar, emblema de Barcelona, El País*, 17 de Janeiro de 2005, [trad.própria]

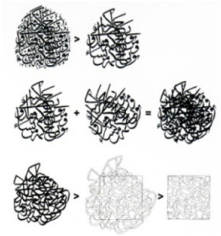


025a | 025





026a | 026



027a | 027

"Desde o início do projecto, o propósito foi criar um novo tipo de enclave urbano capaz de atrair e gerar actividades públicas e insuflar uma nova vida a esta parte da cidade." **H&de M,** *Nido de Pasiones, in Arquitectura Viva nº118-119*, 2008, pág.82, [trad. própria]

"Concentrámos a nossa atenção na zona intermédia. Criámos uma estrutura com profundidade, (…). Os chineses apreciam muito o espaço público, e achamos que vão gostar deste espaço e que vão fazer bom uso dele. (…) Tudo acontece no estrato entre um espaço altamente funcional, o interior do estádio, e a cidade." **Jacques Herzog,** *Ornamento, Estructura, Espacio, in El Croquis 129-130*, pág.31, [trad. própria]

"O contexto urbano é fundamental porque é o que se encontra quando se vai a algum lugar. É onde e como vivem as pessoas. Por isso claro que se tem de lidar intensamente com o contexto se se planeia fazer intervenção urbana." **Jacques Herzog**, *Continuidades*, *in El Croquis 60+84*, pág.19, [trad. própria]

"As superfícies da *Ciudad del Flamenco* são de betão *in situ* perfurado e transformado artificialmente com motivos inspirados na herança cigana e flamenga, e na ornamentação árabe" **H&deM**, *in Herzog & de Meuron: 2002-2006*, ed. Nobuyuki Yoshida, Tokyo: A+U, 2006, pág.176, [trad. própria, adapt.]

025 | Estádio Olímpico de Pequim (2003-2007, Pequim, China), H&deM

026 | Transformações digitais de imagem do mar. Centro Cultural Óscar Domínguez (1999-2007, S.Cruz de Tenerife, Espanha), H&deM

027 | Sobreposição, rotação e simplificação de padrão tradicional e de caligrafia árabe. *Ciudad del Flamenco* (2008, Jerez, Espanha), H&deM

De modo semelhante, a postura de H&deM distingue-se pelo cuidado na definição dos programas e do espaço público, pela consideração da escala em relação ao contexto, pela imagem dos edifícios criados por referência ao impacto pretendido no local.
O Estádio Olímpico de Pequim é um exemplo desta relação,[72] "um recipiente colectivo" em que a consideração do contexto urbano e humano foram referências para a implantação do edifício e para o conceito de espaço público pretendido.[73] Por outro lado, num sentido mais físico, o *Signal Box* [CAP.2.1] é exemplo de neutralidade volumétrica e material face ao *ruído* visual em que se insere. Resumindo, influências discretas e *subjectivas* na situação envolvente, que se tornam tema e referência para os mais diversos desenhos e decisões de projecto.

"Que outra coisa podemos fazer senão levar connosco todas essas imagens da cidade, de arquitectura, formas e materiais de construção preexistentes, o cheiro do asfalto, dos carros e da chuva, e usar a nossa realidade preexistente como ponto de partida e construir a nossa arquitectura através de analogias pictóricas?"

Jacques Herzog
The Hidden Geometry of Nature, in Quaderns nº181-182, pág.102, [trad. própria]

Por fim, consideram-se referências extraídas do contexto *iconográfico* do lugar do projecto, pela *analogia* com conteúdos objectivos e pictóricos, tornados abstractos pela subjectividade com que são *reinterpretados.* O interesse destas referências recai no uso de imagens da envolvente, na referenciação de conteúdos visuais preexistentes, em vez de aleatórios.
Esta relação sensível de H&deM com os dados iconográficos do contexto encontra-se no Centro Cultural *Óscar Domínguez*, onde uma das referências para o desenho da fachada (por *analogia*) é a imagem da água que caracteriza a paisagem e contexto local. A referência a uma imagem local atribui à referência o importante papel de *inserção* no contexto e atribuição de significado localmente reconhecido. De modo semelhante, o *Ciudad del Flamenco* referencia a sua imagem externa numa "topografia artificial e iconográfica cujo espírito é extraído das tradições do mundo cigano, do mundo árabe, da vida quotidiana e cultura contemporâneas." Os elementos iconográficos locais, não sendo *arquitectónicos*, são *reinterpretados,* e, inclusivamente, associados a outras referências contextuais: "a torre lembra as duas torres do Alcazar e entra em diálogo urbano com a Catedral." [74]

——

Em conclusão, as referências contextuais consideram-se quer por relação mais directa com os elementos que se captam do *contexto,* quer enquanto sentido programático ou conceptual ou ainda como novo significado visual e pictórico. O significado que trazem ao projecto pode encontrar-se na sua forma, imagem, implantação ou materialidade, e parecem atribuir-lhe um valor local, ou, pelo menos, de segurança perante a fundamentação *local* de opções projectuais.

–

[72] Assim como o Centro Cultural de Tenerife, o edifício *Fórum de Barcelona* ou a Biblioteca *Cottbus*: "Embora pareça, à primeira vista, ser uma forma puramente acidental, (…) realizámos maquetas para trabalhar com as sequências de movimentos e para testar a sua qualidade, especialmente as suas capacidades para reorganizar e reestruturar o espaço urbano. (…) Embora pareça orgânico e explicitamente auto-referencial, o seu desenho deriva da intenção expressa de atribuir ao espaço uma nova e distinta qualidade topográfica no seu contexto urbano." H&deM, *Herzog & de Meuron: 2002-2006*, Tokyo: A+U, 2006, pág.56, [trad. própria]
[73] "Suavemente, de maneira quase imperceptível, o terreno da cidade levanta-se e forma um plinto para o estádio. (…) A coroa humana forma a arquitectura. O recinto proporciona conforto, excelentes vistas e uma atmosfera excepcional" H&deM, *AV Monografias nº114, Herzog & de Meuron*, 2005, pág.164 [trad. própria]
[74] H&deM, *in Herzog & de Meuron: 2002-2006*, ed. Nobuyuki Yoshida, Tokyo: A+U, 2006, pág.176, [trad. própria]

1.3 **Do sítio e das preexistências** | **referência física e material do lugar**

"Nesta revelação poética da preexistência como algo que por existir, mesmo que residual ou modestamente, tem já uma carga material de reflexo a considerar"

Jorge Figueira
in Metaflux: duas gerações na arquitectura portuguesa recente, Lisboa: Livraria Civilização, 2004

Por último, o *lugar* é abordado enquanto entidade fisicamente delimitada. Introduz-se a noção de *sítio*, à falta de outro termo que distinga a realidade física e material próxima da cultural ou contextual anteriormente abordadas.

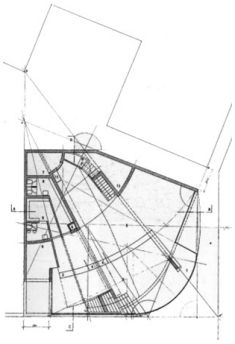
Analisar o *sítio* do projecto passa por compreender a sua localização, a sua relação com a luz, a sombra e os ventos; por sentir o terreno, as suas dimensões, a sua exposição visual, registar os seus acessos, as terras contíguas, e a envolvente próxima ou longínqua, construída (e com que materiais) ou não. No fundo, estes temas dizem respeito à geografia, à topografia e à geometria do terreno, à paisagem física, à estrutura urbana, aos materiais locais e preexistências físicas.
São dados concretos pré-existentes que constituem fontes de referência projectual; são colocados de antemão ao conhecimento do arquitecto, encontram-se no *lugar* e podem ser tomados como referência.[75] E embora sejam aqui considerados os dados físicos do *sítio*, importa salientar que os mesmos são o resultado de "uma matriz socio-física e histórica, feita de sobreposições, transformações, exigências e interpretações contraditórias."[76]

Estas "referências directas (acidentes topográficos, construções existentes) que geralmente constituem coordenadas seguras para a elaboração de um plano"[77] são também enfiamentos, direcções e alinhamentos. São linhas de força (da envolvente próxima ou da geometria do terreno) que constituem uma influência formal ou de implantação, ou a topografia e os seus desníveis que fazem com que o projecto se enraíze no terreno, ou ainda a materialidade local (dado *físico*, embora também parte do *contexto*) que o insere na envolvente.

Certo é que estas referências, mais objectivas e concretas, possibilitam uma resposta mais clara do projecto a um lugar preciso, no encontro com as construções existentes e com as histórias que contam. E mesmo quando o lugar é uma situação descaracterizada ou *periférica*, há quase sempre elementos físicos e concretos a considerar na referenciação do novo projecto, relações entre desníveis e direcções, texturas e cores da paisagem, o desenho do território.
As referências são incluídas por *contextualização* material ou por *interpretação* e *inserção* do existente no desenho do projecto, por *indução/dedução* de elementos do sítio.

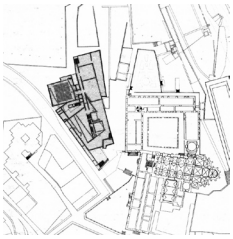
—

[75] Fernando Távora fala inclusivamente destes temas quando refere: "o terreno tem a sua forma, a sua vegetação, a sua constituição; no Verão sopra ali o enervante vento Norte, no Inverno o castigador Sudoeste; perto, em Esposende e Fão, há construções com um tónus muito próprio; do outro lado do rio, não longe, há granito e xisto; a mão-de-obra local não é especializada; o Arquitecto tem a sua formação cultural, plástica e humana, (…). Foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível diálogo, tentando um verdadeiro composto, que chegámos a esta realização" Fernando Távora, *Casa de Férias em Ofir*
[76] Peter Testa, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto: FAUP, 1988, pág.130
[77] Álvaro Siza Vieira, *Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 1998, pág.87



028a | 028

029a | 029



030a | 030

"Não estou agarrado a que o que fizer em Berlim tenha de parecer de Berlim" **Álvaro Siza Vieira,** *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa, 1995, pág.36

028 | Agência Bancária, Pinto & Sotto Mayor (1971-1974, Oliveira de Azeméis, Portugal), Álvaro Siza Vieira
029 | *Schlesisches Tor* [*Bonjour Tristesse*] (1980-1984, Berlim, Alemanha), Álvaro Siza Vieira
030 | Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1993, Santiago de Compostela, Espanha), Álvaro Siza Vieira

Referências do *sítio* no projecto de arquitectura

Da participação do *sítio* no projecto, consideraram-se, à semelhança dos temas anteriores, três pontos de análise: *geometria/desenho* (1) – relativamente ao uso de enfiamentos, alinhamentos, direcções e traçados reguladores no desenho do projecto, *topografia e materialidade* (2) – pela relação com o terreno, as suas cotas e pelo uso de materiais locais –, e *preexistência (construída)* (3) – pela referência a elementos preexistentes no terreno.

"Já no Banco de Oliveira de Azeméis, Siza tinha começado a explorar uma via alterada do uso das fontes, dando ao vocabulário racionalista competências de reflexo contextual, no uso de traçados reguladores em referência a elementos físicos" Peter Testa

A Arquitectura de Álvaro Siza, Porto, Faup, 1988

Da consideração do *sítio* pela sua *geometria* e relação com a envolvente próxima, destaca-se novamente Siza Vieira, pela capacidade de incluir a geometria do *sítio* no desenho rigoroso e pelo trabalho com alinhamentos na implantação e definição da volumetria, articulando projecto e lugar.[78] Refere-se ainda a sua "deferência para com os materiais locais, o artesanato e as subtilezas da luz local; uma deferência que é mantida sem cair no sentimentalismo de excluir a forma racional. (…) todos os edifícios de Siza são acomodados delicadamente à topografia do seu lugar. Sua abordagem é claramente táctil e tectónica."[79]

A Agência Bancária *Pinto & Sotto Mayor* é um interessante exemplo de relações e referências ao *sítio*, fazendo 'eco' da sua geometria (traçado regulador) e envolvente próxima. "Em vez de imitar, formalmente, o vocabulário arquitectónico existente, os volumes e a disposição dos elementos são, desde o início, desenvolvidos e controlados por traçados reguladores em referência a elementos físicos que rodeiam o local. Estas referências interiorizam-se e originam novas referências entre elas."[80]

Em Berlim, o projecto de habitação *Schlesisches Tor* "adapta-se aos elementos pré-existentes (…) alinhando-se decididamente com as fachadas dos edifícios adjacentes. Toma mesmo destas fachadas os padrões para a integração da sua própria fachada, que reflecte também a melhor tradição heróica do movimento moderno berlinense."[81] Mas essa assimilação e alinhamento pela preexistência não são uma cópia; antes uma questão de sensibilidade para com o existente e de referenciação por *integração* visual e geométrica da obra, em oposição a posturas de desconsideração e independência face aos elementos próximos ao projecto.

E até quando o sítio é irregular e coberto de vegetação, sem referências de construções próximas, Siza pensa o projecto na relação com o existente. Veja-se a Fundação Iberê Camargo, em que a curva irregular do terreno possui a força necessária para *moldar* o projecto.[82]

–

[78] O Restaurante da Boa Nova [Casa de Chá] (1958-1963) e as Piscinas das Marés (1961-1966), em Leça da Palmeira, são obras mais antigas mas de referência neste capítulo.

[79] Kenneth Frampton, *História crítica da arquitetura moderna*, S. Paulo: Martins Fontes, 2003, pág.385

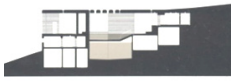
[80] "Embora não possamos explicar este trabalho com referências a quaisquer outros modelos, quer da arquitectura tradicional portuguesa quer do contexto particular, Siza propõe aqui uma outra maneira de conceber uma resposta contextual. Altamente consciente no seu reduzido conteúdo referencial, esta obra desenvolve estruturas complexas de relação na medida em que responde morfologicamente a todos os elementos que constituem a praça na qual se integra." Peter Testa, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto Faup, 1988, pág. 13

[81] William Curtis, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa, 1995, pág.100

[82] "Era uma pedreira abandonada onde havia um buraco circular numa encosta, em frente de um rio vastíssimo. (…) Tinha que implantar ali o edifício, mas, dada a grande beleza da vegetação, impus a mim próprio não lhe tocar. A forma do edifício é muito derivada daquela curva irregular do terreno."Álvaro Siza Vieira, Entrevista *O Abraço Cubista,* por José Mateus,para a revista *Linha6*

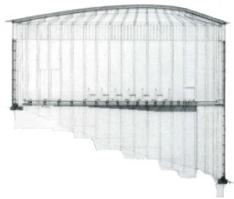
031a | 031

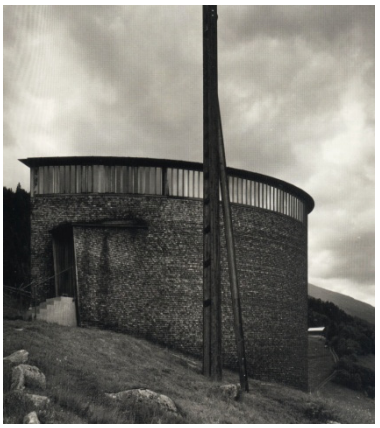
"[O sítio] Era um dado adquirido no plano mas eu mudei-o completamente, desviei-o uns cem ou duzentos metros. O estádio era encaixado numa linha de água com as curvas de nível simétricas, em que as quatro arquibancadas ficavam assentes em terra. Era um estádio mais convencional e foi assim que iniciei o trabalho. Mas, à medida que fui visitando o local, sobretudo quando o vi de cima, deduzi que era muito mais interessante mudá-lo e usar a montanha, onde estava a pedreira desmontada, e usar a pedra como hipótese de uma modelação para fazer uma arquibancada." **Eduardo Souto de Moura**, *Entrevista em Novembro de 2003*.



032a | 032

"Montanha, pedra, água, edifício de pedra, edifício com pedra, edifício dentro da montanha (…) um mundo de pedra dentro da montanha."





033a | 033

"em *Sogn Benedetg,* a madeira, o material construtivo tradicionalmente utilizado pela população local, foi usado na capela. O novo edifício mostra-nos esta tradição local e a habilidade das pessoas no trabalho com este material." **Peter Zumthor**, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999, págs.56 e 156, [trad.própria]

031 | Estádio Municipal de Braga (2000-2003, Braga, Portugal), E. Souto de Moura
032 | Termas de Vals (1990-1996, Vals, Suíça), Peter Zumthor
033 | Capela *Sogn Benedetg* (1985-1988, Grisons, Suíça), Peter Zumthor

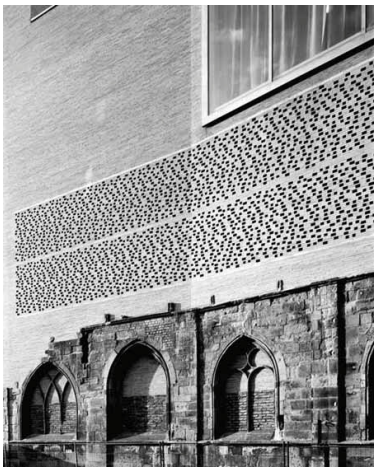
Considerando o *sítio* pelas referências à sua *topografia,* destaca-se, ainda do mesmo autor, o Centro Galego de Arte Contemporânea, edifício ligado a um importante contexto histórico.[83] O terreno é geometricamente trabalhado para o edifício se *encaixar* em relação às construções adjacentes (Convento do Santo Domingo de Bonaval), e criam-se ângulos sendo que a "rotação [da implantação], coerente com a topografia, é tomada como um dos elementos organizadores da instalação."[84] Por outro lado, a fachada principal em placas de granito é monumental (não possui aberturas), favorecendo a integração material e visual na dimensão física do sítio, factor que atribui qualidade a esta obra. As condições materiais e topográficas foram referências desta obra, que utilizou "para implantar-se, as diferenças de cota do terreno, a relação com as pedras da igreja que está ao lado e o ritmo destas."[85]

Da referenciação ao *sítio* pela relação com o terreno, destaca-se ainda a obra do arquitecto Souto de Moura, em que a relação com o *sítio* é instrumento e preocupação permanente da sua prática.[86]
Por exemplo, no Estádio Municipal de Braga, a referência física e de implantação é a grande pedreira que se encontra no local. O próprio arquitecto re-localizou o projecto neste sítio, pela referência à pedreira e a possibilidade de lá *encaixar* o estádio. Esta referência é o elemento distintivo do projecto e define o seu carácter. O edifício é desenhado *com* o sítio, o que não significa que seja uma relação de harmonia; é uma referência que engloba outras, num processo rico de absorção.[87]

Por fim as Termas de Vals e a Capela *Sogn Benedetg,* de Peter Zumthor, para além de remeterem para valores *contextuais*, pela relação com os sistemas construtivos locais, a paisagem e o território, assumem referências do *sítio*, pelo cuidado na relação com o terreno e pelo uso de material *local*.
No caso de Vals, os elementos do *sítio* – material e topografia – definem o volume e a sua materialidade. O edifício estabelece uma relação topográfica introduzindo-se no interior da montanha, e de lá *retira* a sua matéria, fazendo destas características do *sítio* bases de referenciação do projecto.
Na segunda obra, as mesmas referências participam no projecto: aqui, o material *local* é a madeira e a forma do edifício adapta-se à forte pendente do terreno, "num lugar cuidadosamente escolhido pela sua topografia."[88] Os dados do sítio definem parte da obra, atribuindo significado às sucessivas opções projectuais.

—

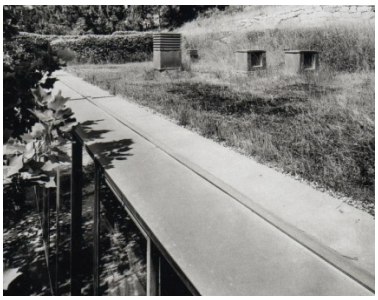
[83] E com referências ao seu contexto histórico: "Tenho a pretensão de afirmar que [o Centro] se refere a toda a história da cidade e não apenas à sua época" Álvaro Siza Vieira, *in* Jodidio, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.33
[84] William Curtis, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa, 1995, pág.134
[85] Vittorio Gregotti, in Vieira, Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 1998, pág.10
[86] Também por influência de Siza Vieira, embora com resultados distintos.
[87] "Ele compete com o sítio, mas isso é um tema que eu gosto imenso: a expressão 'natureza e artefacto' é uma frase bastante batida mas vêem-se as energias naturais e de como elas se contrapõem à arquitectura, quer em termos de paisagem e silhuetas quer em termos físicos. Mal foi aprovado que o estádio iria ser feito como eu sugeria, fui a Epidauros, na Grécia, porque o tema era aquele. Eu não fazia a mínima ideia do que era a relação com a paisagem, como se faziam os cenários de filtragem... (…) Foi nesses sítios e nas visitas que fiz aos estádios que fui encontrando as sugestões para Braga." Eduardo Souto de Moura, *Entrevista em Novembro de 2003*, http://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.019/3325?page=1
[88] Peter Zumthor, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999, pág.56, [trad.própria]



034

035

036



037

"Cada nova obra intervém numa certa situação histórica. Para a qualidade desta intervenção é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de tensão significativa com o existente. Para o novo poder encontrar o seu lugar, precisa, primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira. Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontra o seu lugar. Mas o lago já não é mesmo." **Peter Zumthor;** *Paisagens Completadas*, *in Pensar a Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág.9

"[No norte] é impossível não ter uma referência (o deserto físico não existe), existe sempre um muro, uma árvore, um penedo... A propriedade está dividida pela topografia, está cheia de muros de suporte."

"O sítio é um pressuposto. Não existe o sítio. O sítio é um instrumento. É impossível fazer casas sem ter um lápis, e ter casas sem ter um sítio. E o sítio é aquilo que se quer que ele seja. Tentou-se 'vender' o sítio como entidade objectiva, com frases como: 'A solução está no sítio'. A solução está na cabeça das pessoas. (…) o sítio é tão importante quanto as outras coisas que intervêm no projecto." **Eduardo Souto de Moura,** *Entrevista por Paulo Pais, in Eduardo Souto Moura*, Lisboa: Blau, 2000

034 | Museu de Arte *Kolumba* (2007, Colónia, Alemanha), Peter Zumthor
035 | Casa das Artes (1981-1989, Porto, Portugal), E. Souto de Moura
036 | Casa em Moledo do Minho (1991-1998, Caminha, Portugal), E. Souto de Moura
037 | Casa em Baião (1990-1993, Baião, Portugal), E. Souto de Moura

A última ideia da relação com o *existente* é a de projectos de recuperação ou reconstrução, em que a referência à *preexistência* é incontornável, em que a *referência* já existe como parte da obra, dependendo a referenciação da postura perante o mesmo. A preexistência referencia a área e perímetro da nova construção, a sua implantação ou o conceito da sua volumetria.
Por exemplo, no recente Museu de Arte *Kolumba,* de Peter Zumthor, o projecto intervém numa situação histórica e toma-a como referência. "As enigmáticas incisões de detalhe na fachada, (…) fazem a mediação entre as ruínas incorporadas da antiga capela gótica e a construção pós-guerra adjacente."[89] O autor fala da pretensão de *reconciliar* e integrar antiga 'unidade' histórica, com a nova construção que, sem eliminar o preexistente, procura o seu próprio *idioma*. A ruína preexistente é uma referência conceptual por *integração*.

Souto de Moura também se mantém referencialmente *abstracto*, usando a referência do *sítio* – geralmente a elementos concretos preexistentes/implantados no terreno –, essencialmente para motivos de implantação, e não tanto formais ou volumétricos (como Siza Vieira). É exemplo a Casa das Artes, em que Souto de Moura toma como referência o limite do terreno e o muro que o define, e encosta o edifício, quase anulando a sua presença, *camuflando-o*.
Na Casa em Moledo do Minho e na Casa em Baião, o posicionamento da volumetria paralelepipédica é feito simultaneamente com referência à preexistência da ruína e à topografia do terreno. Na primeira, o muro original, referência inicial, é recriado, reconfigurando o sítio. Aterros, muros e plataformas do sítio são reconstruídos para a implantação da casa, tornando-se uma referência reinterpretada para a *camuflagem* da mesma por detrás do plano de pedra.[90]
Na segunda casa, a ruína enquanto preexistência tem uma presença mais significativa, é *integrada* e vai constituir o ponto de partida para a definição do projecto, referência para o limite e alinhamento da nova construção, que se encosta à mesma.

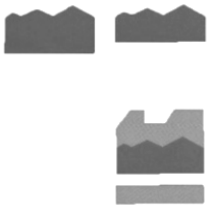
Por fim, a dupla H&deM trabalhou com este tema em edifícios como o *Caixa Fórum* de Madrid e a Filarmónica de Elba, obras que se sobrepõem a *preexistências* históricas.
No primeiro caso, o papel da preexistência é *reinterpretado*, pelo que a base de granito é suprimida, assumindo e *integrando* a restante estrutura no novo edifício. Esta preexistência é tomada como base e referência para o novo projecto apesar da intervenção sobre a mesma (para conseguir a ideia pretendida para o conjunto) e da clara distinção entre *novo* e *preexistente*.
Em Hamburgo, além das referências iconográficas, "o novo edifício concebeu-se como extrusão do armazém [preexistente]",[91] sobrepondo-se ao mesmo, embora se distinga formal e materialmente, à semelhança do *CaixaFórum* ou, ainda, à Ópera de Lyon, de Jean Nouvel.

——

A referência ao *sítio* é simultaneamente estímulo e ponto de partida para o projecto. Quer através de influências que desenham o próprio edifício, da implantação à volumetria, quer por uma *contextualização* mais conceptual, material ou ligada ao terreno, ou ainda por *integração* das preexistências enquanto *objecto* do projecto, o *sítio* fornece as primeiras e mais directas referências do projecto, ferramentas indispensáveis e *palpáveis* da concretização do mesmo.

–

[89] Thomas de Monchaux, *The Mystery of Peter Zumthor*, [trad. própria]
[90] "[Em Moledo] o projecto assume o carácter de reconfiguração do terreno, de complementação de um sítio natural." Chiara Baglione, *Casa a Moledo, in Casabella nº664*. Milão: Elemond Editori Associati, 1999, pág.32, [trad. própria]
[91] H&deM, *AV Monografias nº114*, *Herzog & de Meuron*, 2005, pág.160, [trad. própria]

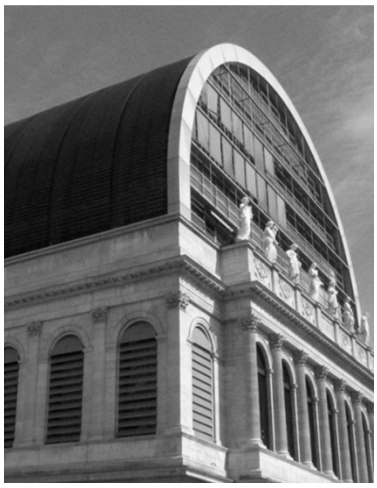


038a | 038

"A estrutura massiva existente, com os seus muros exteriores de tijolo velho, e o revestimento escultórico de ferro fundido, separa-se do solo, num aparente desafio às leis da gravidade." **H&deM**, *AV Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, 2005, pág.150, [trad. própria]

039

"A relação com a preexistência arquitectónica e a forma construída é inevitável e importante. A arquitectura nunca surgiu do nada." **Jacques Herzog**, *The Hidden Geometry of Nature, in Quaderns* nº181-182, pág.102, [trad. própria]



040

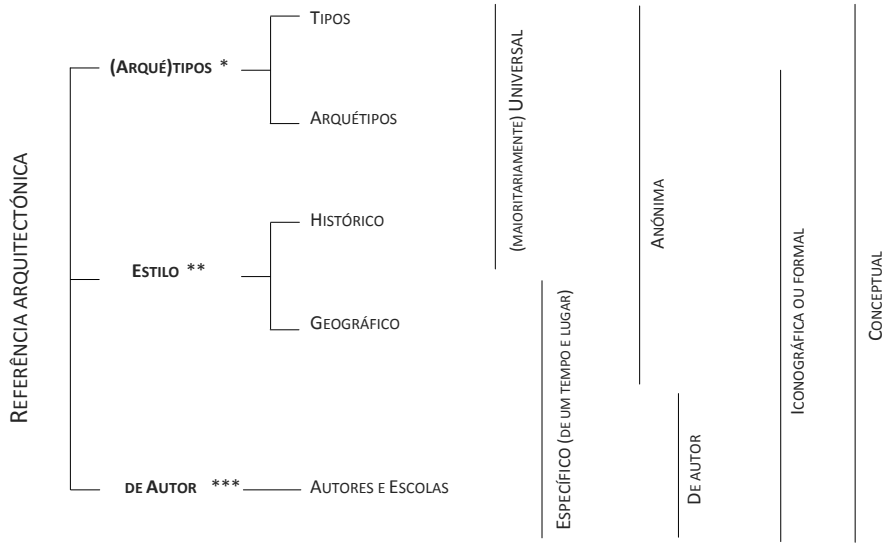
038 | *Caixa Fórum* (2001-2005, Madrid, Espanha), H&deM
039 | Filarmónica de Elba (2003-2009, Hamburgo, Alemanha), H&deM
040 | Ópera de Lyon (1986-1993, Lyon, França), Jean Nouvel

AUTO -REFERÊNCIA | conclusões

Falou-se de *lugar* e de *contexto*, de *memória*, passado e história, de sensibilidades pessoais e colectivas, numa tentativa de caracterizar a *auto-referenciação* das obras aos autores e lugares.
Tomando como referência o esquema geral que acompanha esta dissertação (*Triângulo de Referências*), estamos no tipo de referências principalmente *subjectivas* (à excepção das referências objectivas do *sítio*), por dizerem predominantemente respeito a contextualizações sensoriais e/ou culturais. Em termos geográficos, são referências predominantemente *do lugar* do projecto (à excepção das memórias pessoais de outros lugares); e no que diz respeito ao tempo, dividem-se entre passado e presente, entre memória histórica, contexto passado e presente, e existência actual e concreta do sítio.

Não há receitas para *usar* a memória, mas ficaram apontamentos e exemplos da prática de arquitectos que dela fizeram uso na sua vida e projectos. Por outro lado, independentemente do *contexto* ou *sítio* a que nos referimos, houve sempre referências a considerar, e a situação concreta do projecto, com todos os seus valores, mostrou-se incontornavelmente parte valorizadora do projecto, quer na definição programática como formal, de escala como construtiva ou ainda da imagem geral pretendida.

No geral, a referenciação na *memória* é mais subjectiva, apresentando abordagens mais distintas por parte dos arquitectos, enquanto o *contexto* e *sítio* são progressivamente referências mais facilmente identificáveis e directas. Como foi visto, essa abordagem depende também do autor do projecto, ora mais contextual e directo, ora conceptual e abstracto. Certo é que as referências pessoais e do lugar *carregam* simultaneamente significado, familiaridade e pertença, no *combate* à aleatoriedade ou a opções vazias de significado. Não significa isto que o arquitecto se torne *contextualista*, antes alguém atento ao que o rodeia, fazendo da circunstância pessoal e do projecto uma referência entre tantas outras.



As referências arquitectónicas serão as mais directas, em que a adaptação da matriz ao resultado será facilitada pelos conteúdos que desde logo partilham. Serão ainda as mais facilmente criticáveis, mas, na minha opinião, também as que mais fácil e intuitivamente servem de apoio na prática académica de arquitectura. De facto, foi através do conhecimento do existente, tanto a nível formal, material como conceptual, que surgiram também as minhas primeiras referências e noções de gosto. Posso não conhecer rigorosamente tipos ou estilos, mas acabo por fazer uso dos mesmos através do conhecimento das obras. Das *citações*, fica a interpretação que inevitavelmente damos a qualquer coisa que tomamos como *nosso*.

A análise de outras obras é assim a primeira referência disciplinar na determinação das dimensões, proporções e relações entre os espaços a projectar. A consideração de experiências do passado sobre qualquer programa, a sua organização e distribuição, são uma referência para qualquer arquitecto. O critério é assim o de reconhecer essas referências na obra dos autores seleccionados, sem com isso dar *receitas* e muito menos referências deste ou daquele elemento a ser usado de determinada forma. A relação dos exemplos práticos com as ideias defendidas, mais ainda no caso das referências já pertencentes à disciplina, visa apenas dar a conhecer possibilidades quanto ao uso e à interpretação de um dado tipo de referências. Por isso a maior parte das vezes as referenciações são ligadas ao método geral do autor (embora manifestado em obras particulares), por assim significar uma possibilidade de referenciação enquanto processo, e não tanto pontual.

É verdade que o facto de as referências já pertencerem à disciplina cria uma certa relutância em assinalá-las, em sugeri-las isoladamente como opção de trabalho. Isto porque não são as referências em si que se pretende evidenciar, por serem tão particulares entre infinitas possibilidades, mas antes a atitude de se referenciar de diversas formas na disciplina, sem uma pretensa categorização de todas as referências possíveis neste capítulo. Por isso, não foram especificamente exploradas os modelos formais ou simbólicos que chegam *pontual* e *isoladamente* ao arquitecto, sem relação particular com um conjunto maior de influências.

* por *analogia* e *comparação*, por *absorção*, *aplicação* e *reinterpretação* das estruturas tipológicas
** por *interpretação* ou por *analogia* iconográfica ou formal;
*** por *comparação, apropriação* e *reinterpretação* de formas, imagens e métodos.

2 | REFERÊNCIA ARQUITECTÓNICA

Modelos da história da arquitectura

"A História da arquitectura está repleta de referências (…) às arquitecturas do passado, que em boa parte são o sustento de uma memória arquitectónica específica. Quantas vezes não encontramos referências (…) a determinados edifícios históricos como modelos a seguir!"

Manuel J. Martín Hernández

La invención de la arquitectura, Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pág.14 [trad. própria]

O recurso à *memória arquitectónica* por referência a modelos existentes ou do passado tem origem na assimilação de conteúdos disciplinares.[92] A *referência arquitectónica* diz respeito ao *vocabulário* da disciplina, aos exemplos extraídos da sua história e do *existente* e ao seu contributo no presente. Do pressuposto que "partir com a obsessão da originalidade é um processo inculto e primário,"[93] colocamo-nos relativamente ao passado e ao existente.

A história da arquitectura como referência situa o autor para além da sua obsessão pela novidade e permite encontrar a diferença a partir do conhecido. A sua desconsideração tornaria um processo *masoquista* o de re-investigar e reencontrar possibilidades técnicas ou formais hoje já assimiladas. Para além desse reencontro com o passado, a consideração dos materiais, técnicas e temas próprios da arquitectura contemporânea permite ao arquitecto reinventar, de acordo com a sua própria linguagem arquitectónica.

"(…) a imitação em arquitectura arranca do jogo linguístico entre a obra presente e os diversos modelos que podem reconhecer-se na história como originários da arquitectura. Pluralidade de referentes e livre jogo de associações entre a arquitectura que há que construir e os distintos protótipos são, por isso, as noções básicas da sua concepção do conteúdo estético da linguagem arquitectónica."

Ignasi de Solà-Morales

[Referindo-se à posição de Quatremère de Quincy] *Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.34 [trad. própria]

Trata-se de apreender a cultura arquitectónica, de considerar o que o nosso tempo herdou e filtrar o que pode ser útil na actualidade. "Quando nos confrontamos com o projecto, partimos sempre da arquitectura existente e submetemo-la a diversos comentários, variações, desenvolvimentos, transgressões; e dessa manipulação, desse acordo com as formas, surge outra forma distinta que é o projecto."[94] Não se espera do arquitecto que invente algo inteiramente novo; espera-se que descubra, que se inteire do existente, o interprete e reconfigure de modo intelectualmente sustentado e consoante a sua intuição, experiência e sensibilidade.

–

[92] "Junto com o encontrar da memória como meio para canalizar o significado em arquitectura, descobriu-se a própria memória da arquitectura. Um aspecto da pós-modernidade é o (re)descobrimento da história como fonte de valor sem limites e repertório inesgotável de formas, tipos, estilos e outros, que cada um pode reciclar à sua maneira. Por outras palavras, os modernos olhavam para o passado – salvo a linha histórica de que reivindicavam a sua descendência – como um peso morto; enquanto que para os pós-modernos o passado era um ponto de partida para criar algo novo." Hans Ibelings, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, págs.21 e 23, [trad. própria]

[93] Álvaro Siza Vieira, *Imaginar a evidência,* Lisboa: Edições 70, 1998, pág.145

[94] Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.41 [trad. própria]

Do reconhecimento de questões intuitivamente colocadas no início de cada projecto, e da procura de respostas para essas questões, surge pela *memória* arquitectónica a referenciação em modelos do passado. Um dos passos é reconhecer, o outro será reinterpretar. Mas não serão poucos os casos em que, sem sabermos, nos aproximamos de *soluções* – mais ou menos anónimas – já existentes noutra época ou lugar, pela permanência das necessidades e problemas do Homem ao longo do tempo e dos espaços. Esta ideia reforça a importância do conhecimento do existente, com uma racional consciência de evolução e continuidade.

Considerar a cópia de matrizes do seio da disciplina não significa portanto defender o *plágio*, não se trata de apresentar como própria uma obra de outro ou de defender a exclusividade de referências *disciplinares*, mas antes considerar que o trabalho de outros possa ser conhecido e assimilado, num processo cíclico e evolutivo de matrizes arquitectónicas.[95]

"Muitos exemplos da história da arquitectura podem ser vistos como o resultado da miscigenação de estruturas que se entrelaçam entre si e provocam resultados imprevistos a partir de ingredientes conhecidos."; *"O projecto de arquitectura situa-se, em todo o caso, tão longe da invenção individual da forma como do determinismo derivado da condição puramente imitativa dos modelos."*

Carlos Martí Arís

La cimbra y el arco, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, págs.43 e 50 [trad. própria]

No contexto actual, *tipos, regras e modelos* do passado são frequentemente postos em causa e desaparecem por detrás da *imagem* pretendida para os projectos.[96] Facilmente se questiona se ainda fará sentido falar nestes termos. Restam as demonstrações de que a arquitectura de qualidade, referenciada das mais diversas formas no passado da disciplina, continua a ser muito mais do que *materiais, texturas e imagens*. Para uma parte dos arquitectos, a dúvida será até que ponto é possível fazer arquitectura sem ter esse passado assimilado; para outros, a história é menosprezada em prol de novas ferramentas. Em todo o caso, "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."[97] A evolução parece passar pela reavaliação e ajustar das referências históricas a novas circunstâncias.

Por fim, subdividiram-se as referências arquitectónicas em três grupos: *de tipos e arquétipos* – referências formais, de composição e programáticas de reconhecimento colectivo; *de estilos, outras épocas e culturas* – referentes provenientes de estilos particulares num dado espaço ou tempo; e *de autor* – por afinidade continuada com o trabalho de outros arquitectos ou escolas.

—

[95] Das questões ligadas à *autoria* e aos *revivalismos* abordadas no início deste estudo, ficou claro que o uso de referências da disciplina é válido e até defensável sempre que diga respeito a soluções que se conhecem, que respondam ao problema em causa e sejam reinterpretadas em função da nova situação.

[96] "Alheia a referências culturalistas, a arquitectura que hoje se constrói de acordo com o *zeitgeist* assenta essencialmente nos valores texturais dos materiais e na manipulação expressiva de imagens. (…) Dir-se-ia que a arquitectura é assim um monstro massivo que paira como uma sombra inofensiva perante a elegante volatilidade da arquitectura contemporânea. Esta, diáfana e multiforme, não precisa de cânones, ou modelos, ou regras, ou tipos. Se tudo é materiais e imagens, a história da arquitectura fornece, quanto muito, coordenadas por onde se deriva, com ênfase para a derivação." Jorge Figueira, *História da Arquitectura: (…), in Agora que está tudo a mudar: arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, pág.93

[97] Álvaro Siza Vieira, *Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 1998, pág.37

2.1 De tipos e arquétipos | da composição espacial e programática (de reconhecimento colectivo)

"Falar de transformação implica aceitar o feito de que partimos sempre de algo preexistente, de algo que, transformando-se, mantém algumas invariantes como elementos de continuidade. Através desta constatação aproximamo-nos do território da tipologia."; "O tipo (…) dá a capacidade de vincular entre si, através de operações de transformação, obras muito separadas no espaço e no tempo. (…) O tipo constitui, pois, um instrumento importante, até imprescindível. Mas apenas um instrumento."

Carlos Martí Arís

La cimbra y el arco, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, págs.39 e 41 [trad. própria]

Os *tipos* e *arquétipos*[98] arquitectónicos destacam-se pelo reconhecimento colectivo que acarretam, consequência de se definirem pela permanência em diferentes obras de padrões e significados consolidados na *memória*. *Tipo* e *arquétipo* surgem da verificação de uma série de obras/elementos com evidente afinidade espacial, de desenho e/ou funcional entre si, mantendo um carácter abstracto para lá dessas invariantes que lhes permite serem usados para resultados muito diferentes (em analogia com o esqueleto como estrutura comum a pessoas fisicamente distintas). Enquanto referências, contribuem para a distribuição programática e relações espaciais, sendo estruturas de concepção espacial que perduraram ao longo do tempo.

Considerando os dois termos separadamente, o *tipo* foi sendo definido desde o século XIX como estrutura resultante da observação de invariantes em diversas obras ao longo do tempo, articulando espaços horizontal e verticalmente. Segundo Quatremère de Quincy,[99] o *tipo* não representa a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada, mas a ideia de um elemento atemporal/universal que deve servir de regra ao modelo por um processo de abstracção, e em virtude do qual podemos conceber obras que não guardam entre si semelhança alguma.

Da ligação a elementos arquitectónicos *irredutíveis* e à *essência* da arquitectura (Rossi) à sua relação com a *função* (G. Argan[100]), a abordagem tipológica em arquitectura tem tanto uma componente *analítica* como *conceptual*, consoante decorre de um estudo histórico ou processo imaginativo/operativo.[101] Da sua *definição espacial* – organização dos elementos arquitectónicos independentes da função – à *funcional* – forma geral dada aos edifícios relacionada com a sua função –, o *tipo* é tanto esquema estruturante de formas como sistema de organização de determinada função, fornecendo referências respeitantes a estes diferentes valores.[102] Isto é, associado ou não a uma função, o *tipo* tem sempre inerente um significado expresso na sua estrutura, que surge *a priori* ou da permanência desta em relação a um programa específico.

–

[98] Definições [e evolução do termo *tipo*] no glossário em anexo.

[99] Quatremère de Quincy, *cit. in* Rossi, Aldo, *A arquitectura da cidade*, Lisboa: Cosmos, 1977, págs.43/44

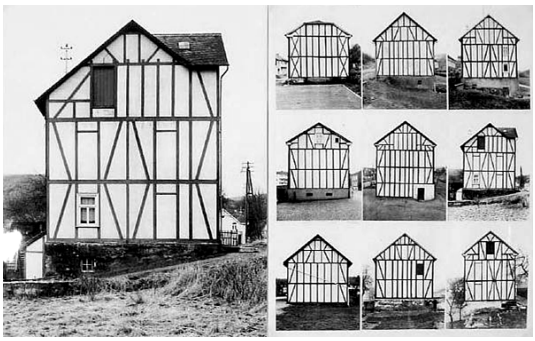
[100] "Só na segunda metade do século XIX se tratou de instituir uma tipologia classificatória em relação às funções práticas (esquemas típicos de hospitais, hotéis, escolas, bancos, etc.) que, não obstante, não deu lugar a resultados estéticos importantes." Giulio Carlo Argan, *Sobre el concepto de Tipología Arquitectónica, in* Patetta, Luciano, *História de la arquitectura: antologia critica*, Madrid: Hermann Blume, 1984, págs.48 a 50, [trad. própria]

[101] Idem, ibidem, [trad. própria]

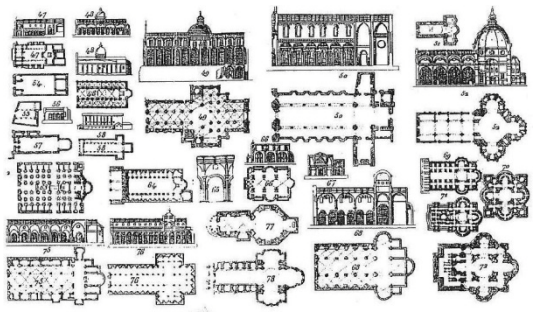
[102] Ainda para Argan, o *tipo funcional* representa uma especificação do *espacial*, visto que projectar é por ele entendido, em cada caso, como a procura da *definição espacial* mais adequada para determinada função. "Casos típicos de uma investigação consciente das relações entre a forma e um conteúdo ideológico são os do simbolismo dos edifícios religiosos de planta central do Renascimento." Idem, pág.49, [trad. própria]

041a

041b



041c



041d

041a | *Wasserturme (Water Towers),* Imagem IV da série *Tipologias*, Bernd and Hilla-Becher

041b | *Gas Tanks,* Imagem VII da série *Tipologias*, Bernd and Hilla-Becher

041c | *Untitled*, Bernd and Hilla-Becher

041d | Diversos edifícios de tipo basilical, (Carlos Martí Arís)

Diferentes relações forma-função entre grupos tipológicos com evidente analogia estrutural/compositiva.

"A iniciativa em retomar o contexto de abordagens sobre o tipo objectiva chamar atenção para o processo de concepção arquitectónica através da essência da arquitectura e não apenas de sua aparência, uma vez que o tipo é a própria ideia de arquitectura, aquilo que está mais próximo da sua essência."

Aldo Rossi

A arquitectura da cidade, Lisboa: Cosmos, 1977

Introduzir referências de *tipo* passa por resgatar princípios antecedentes, nos seus aspectos espaciais como programáticos.[103] A herança tipológica está presente até em épocas de ruptura com a história; a sua presença evidencia o *tipo* como instrumento racional cognitivo de carácter operativo no projecto. Como referência, o *tipo* assume-se como forma ordenadora da concepção arquitectónica, princípio lógico que transpõe o *fazer* arquitectónico a partir de regras, anteriores à materialidade e aparência do objecto. É um princípio associável a outras referências, cuja *aplicação* por *analogia* ou *comparação* conduz às mais diversas possibilidades.

"A ideia de tipo é assimilável ao conceito antropológico e psicanalítico de arquétipo. (…) O inconsciente colectivo é inato, tem um carácter universal e procede da busca de imagens protectoras e benéficas pelo homem. Os arquétipos permaneceram vivos desde as culturas mais primitivas até ao cinema contemporâneo."

Josep Maria Montaner

As formas do século XX, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág.152

"A cabana primitiva, como também a caverna e a tenda, são as três origens distintas da edificação humana e a elas se referem as arquitecturas que vêm existindo no mundo."[104] Destes *arquétipos* fica a referência a conceitos colectivos primários de arquitectura; sem serem *copiados,* são a base do sentido de *abrigo*. O *arquétipo* é uma figura que permanece no imaginário colectivo e ilustra determinado conceito ou ideia universal. Um desses conceitos primários será o abrigo, o refúgio, a protecção, tendo como figura a casa, a cabana ou tenda, a caverna ou a *caixa*. Embora possa tomar diferentes formas, tem subjacente elementos transversais a sociedades distintas que pertencem a uma ideia universal.

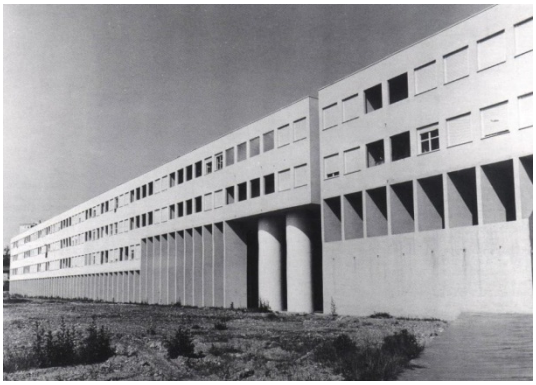
A *casa* é a representação de um *arquétipo* arquitectónico mais facilmente identificável, pela imagem icónica e global que apresenta.[105] O *arquétipo* não é o *objecto*, mas a imagem que dele fazemos; por outro lado não *faz* a arquitectura, como a imagem da casa não faz do edifício uma casa. Assim, não é unicamente a questão iconográfica que se procura, antes a importância do *arquétipo* enquanto elemento simbólico, conceptual e universal, presente na *memória* como modelo, e reinterpretado no projecto. O valor do *arquétipo* como referência reside na sua consideração como princípio básico colectivo que liga projecto e imagem conhecida, e especialmente na *reinterpretação* dessa referência universal. Associa-se por isso ao *tipo*. distinguindo-se do mesmo pela imagem que acarreta.

–

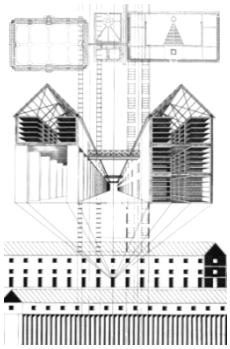
[103] A utilização do tipo passa antes pela pesquisa de diferentes edifícios com programas semelhantes ao que se pretende projectar do que pela procura deste ou daquele *tipo* num *dicionário* de formas e soluções arquitectónicas apriorísticas. No entanto, considera-se também pertinente a referenciação em determinado esquema espacial para obras com funções distintas, ou seja o uso de estruturas formais que perduraram no tempo independentemente da sua função.

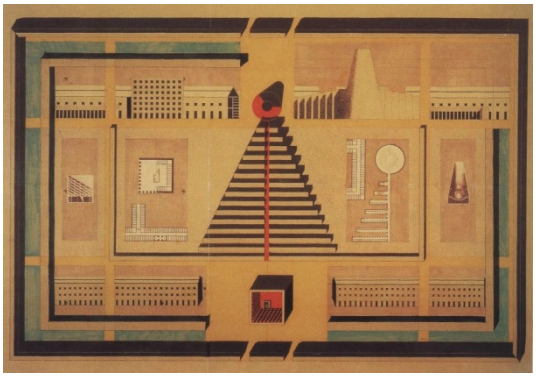
[104]"A arquitectura não tratará de copiar ou de reproduzir algo que estivesse naqueles primeiros *arquétipos*, pelo que apenas pretenderá aludir aos mesmos." [Referindo-se à posição de Quatremère de Quincy] Ignasi de Solà-Morales, *Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.33 [trad. própria]

[105] A imagem do quadrado/paralelepípedo com o telhado inclinado de duas ou quatro águas, chaminé, porta e janelas.



042





043

"No meu projecto para o bloco residencial no bairro Gallaratese de Milão, há uma relação analógica com certas obras (…) tanto com a tipologia do corredor quanto com um sentimento afim que sempre experimentei na arquitectura da casa milanesa tradicional, onde os corredores significam um estilo de vida (…) Contudo, outro aspecto desse projecto foi-me esclarecido por Fabio Reinhart ao atravessarmos, de carro, o desfiladeiro de San Bernardino (…). Reinhart chamou a minha atenção para o elemento repetitivo no sistema de túneis com aberturas laterais, e, portanto, seu padrão inerente. Compreendi (…) como devia ter consciência dessa estrutura específica (…) sem necessariamente pretender expressá-la numa obra arquitectónica." **Aldo Rossi,** *cit. in* Frampton, Kenneth, *História crítica da arquitetura moderna*; S. Paulo: Martins Fontes, 2003, pág.358, [adapt.]

"A forma tipológica do cemitério caracteriza-se por corredores porticados rectilíneos, ao longo dos quais se ordenam os nichos. Estes corredores porticados são perimetrais e centrais, e desenvolvem-se tanto no pavimento inferior como nos superiores" **Gianni Braghieri**, (co-autor com **Rossi**), *Aldo Rossi*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pág.50

"Se é suposto eu construir uma sala, preciso de saber quão larga deve ser, se deverá ter ângulos rectos ou ser quadrada, se deverá, ou não, dar para um corredor. Há um conjunto de relações específicas que o arquitecto deve tomar em consideração." **Aldo Rossi**, *Aldo Rossi: architect,* London: Academy, 1994, pág.18 [trad. própria]

042 | Conjunto Habitacional Gallaratese (1969-1974(1976), Milão, Itália), Aldo Rossi
043 | Cemitério de São Cataldo (1971-1978, Modena, Itália), Aldo Rossi

Referência *tipológica* ou de *arquétipos* no projecto de arquitectura

"Baseando-nos na opção determinante da continuidade com a história, e assumindo a análise tipológica como guia do seu conhecimento e da ideia de projecto, a questão que, no entanto, não está clara, é a relação que deve estabelecer-se entre o tipo arquitectónico e a forma acabada que o nosso projecto deverá assumir."

Antonio Monestiroli

La arquitectura de la realidad, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993, pág. 39, [trad. própria]

No âmbito do projecto, de *tipos* (1) e *arquétipos* (2) se extraem referências por *analogia* ou *interpretação* com os/dos mesmos.[106] A análise recai no reconhecimento do *(arqué)tipo* em cada caso, no seu papel *referencial* e no princípio (ana)lógico segundo o qual participa no projecto e se relaciona com outras referências. A estrutura tipológica aparece quase sempre intuitivamente da *memória arquitectónica* do autor como o esqueleto invisível que define o projecto.

"O tipo vai-se constituindo, pois, de acordo com as necessidades e as aspirações de beleza; único e contudo variadíssimo em sociedades diferentes, está ligado à forma e ao modo de vida. (…) Penso pois no conceito de tipo como em qualquer coisa de permanente e de complexo, um enunciado lógico que está antes da forma, e que a constitui."; "A tipologia apresenta-se, portanto, como o estudo dos tipos não ulteriormente redutíveis dos elementos urbanos, de uma cidade como de uma arquitectura. A questão das cidades monocêntricas e dos edifícios centrais, ou qualquer outra é uma específica questão tipológica; nenhum tipo se identifica com uma forma, se bem que todas as formas arquitectónicas sejam recondutíveis a tipos."

Aldo Rossi

A arquitectura da cidade, Lisboa: Cosmos, 1977, págs. 43 e 44

Se todas as formas são *reconduzíveis a tipos*, qualquer obra é de alguma forma referenciada, mais ou menos conscientemente, a uma estrutura conhecida. Como se viu, Aldo Rossi, importante teórico da pesquisa tipológica, não usou a tipologia como modelo a reproduzir, mas como base de reconhecimento colectivo, através de elementos vinculados à *memória*. "Esta postura vai ligada a uma atitude classificatória, baseada na crença em princípios imutáveis e em formas que permanecem vivas ao longo de séculos e sobre as quais é possível estabelecer critérios lógicos."[107]

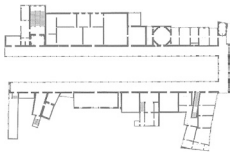
No bairro *Gallaratese*, Rossi propõe uma organização espacial apoiada no conceito de *galeria* (exterior). Desenvolve a obra a partir dessa estrutura tipológica, referenciada no modelo de *rua interior*, tal como num *tipo* residencial comum na Lombardia, e em princípios de repetição reconhecíveis em tantas obras, numa composição abstracta e monumental.[108] Estamos no campo do *tipo* de *definição funcional* (habitação) associada a definições *espaciais* e *compositivas,* de formas geométricas ritmadas ao longo de um eixo (galeria), estrutura ela própria referência de muitas obras posteriores.

—

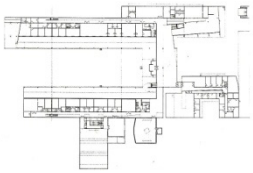
[106] Pela inesgotável quantidade de *tipos*, interessa a relação e a forma como os autores abordam os *tipos* no geral, mais do que a verificação do uso sistemático deste ou daquele *tipo*, daí se incidir em posições relativas a *tipos* similares (edifício com pátio, em galeria, estrutura axial, planta centralizada, etc.).

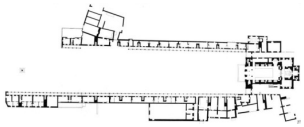
[107] Josep M. Montaner, *A Modernidade superada - Arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pág.122

[108] "[Rossi] considerou as tipologias de áreas residenciais (…). Chega a considerar estas arcadas como ruas interiores." *Aldo Rossi: architect*, conception Helmut Geisert, London: Academy, 1994, pág.38 [trad. própria]

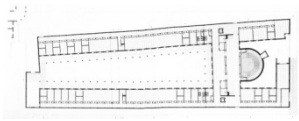


044a





045a



044

045

"A instalação em duplo U procura integrar-se na paisagem natural, um bosque de sobreiros centenários. O auditório, o ginásio e a sala de música estão ligados à entrada por um corredor longitudinal e juntam-se lateralmente, como corpos autónomos, a uma instalação rígida e proporcionada pela optimização dos espaços distribuídos das salas de aula e pela uniforme captação da luz. (…) um sistema distributivo tradicionalmente usado em edifícios escolares"

"Não posso admitir que, sem uma base teórica minimamente sólida, sem uma formação arquitectónica, seja possível fazer coisas que se sustentem, (…). Como todos os arquitectos, tenho uma formação académica, uma base, conheço as ferramentas, os modelos, os tipos e como utilizá-los, mas o grau de combinação na sua utilização não me parece tão linear e pré-determinado como para haver descrito uma só linha directriz." **Álvaro Siza Vieira,** *Álvaro Siza: obras e projectos;* Madrid: Electa, 1995, pág.120/38

044 | Escola Superior de Educação de Setúbal (1986-1994, Setúbal, Portugal), Álvaro Siza Vieira

044a | Galeria Uffizi, (séc.XVI, Florença, Itália), Giorgio Vasari

045 | Reitoria da Universidade de Alicante (1995-1998, Alicante, Espanha), Álvaro Siza Vieira

045a | Santuário do Cabo Espichel (séc.XVIII, Setúbal, Portugal)

Os princípios tipológicos podem ainda ser mais *independentes* da função, como no projecto original do Cemitério de São Cataldo:[109] o plano assentava num grande *pátio*, cercado por longas *galerias* que assentavam em pórticos, de dois ou três pisos, que continham os nichos para as urnas funerárias. No interior desta estrutura, um conjunto de elementos organizados axialmente era rematado por um lado por uma construção cúbica, por outro por um cone, culminar do percurso. A utilização de volumes puros – elementos arquitectónicos *irredutíveis* – e a *estrutura* ao longo do eixo, permitem criar, a partir de fragmentos, um território de grande unidade e simplicidade compositiva, simbólico e evocativo.[110] Rossi mantém-se próximo da *tradição* tipológica; com a fusão de elementos básicos, atribui-lhes nova força e significado.

"É verdade que geralmente trabalho dentro dos limites da disciplina. Estudo muitas vezes os precedentes, comparo as formas e dimensões de construções que já conheço, não trabalho através de analogias, trabalho por comparação, enquanto instrumento para desenvolver uma ideia, e enquanto forma de comunicar com quem tem de realizar outras tarefas no processo."

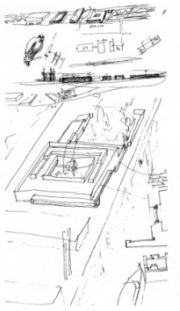
Álvaro Siza Vieira
Salvando las turbulencias: Entrevista con Alvaro Siza, in El Croquis nº68/69+95, pág. 13 [trad. própria]

Das referências tipológicas enquanto ferramenta de trabalho e ponto de partida, reconhece-se em Siza Vieira a *comparação* dos seus projectos com construções semelhantes como o processo que lhe fornece dados de referência para as suas criações. A sua relação com os *tipos* mantém-se sensível ao contexto e às condições projectuais; a história da disciplina é uma referência manipulada pelo seu método, que passa pela releitura e reconstrução tipológicas.

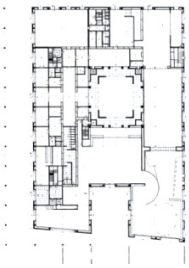
Uma imagem da importância das referências tipológicas é nos dada pelas *estruturas com pátio*, constantes na História da arquitectura que passaram por diferentes usos e formas, provando que o *tipo* não é exclusivamente *funcional* ou *espacial*.
Da Escola Superior de Educação de Setúbal à Reitoria da Universidade de Alicante, passando pela Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, o Pavilhão de Portugal da *Expo'98* ou a Quinta da Malagueira, o *pátio* é uma constante, embora com resultados muito distintos.
Nos primeiros casos, o *tipo* é um esquema de relações e definições *espaciais* reconhecido colectivamente pela sua organização em (duplo) U ou H, ou seja em que o pátio é *aberto* num dos lados, privilegiando um eixo.[111] Estas obras evidenciam o uso de um esquema tipológico que perdura ao longo do tempo, pela sua relação com programas e resultados tão distintos como o já referido Santuário do Cabo Espichel ou a Galeria Uffizi. Do discurso de Siza, destaca-se a descrição de um princípio de relações entre espaços, sem *rótulo* de *tipo*, mas presente na *memória* da disciplina e que corresponde à situação programática dos projectos.[112]

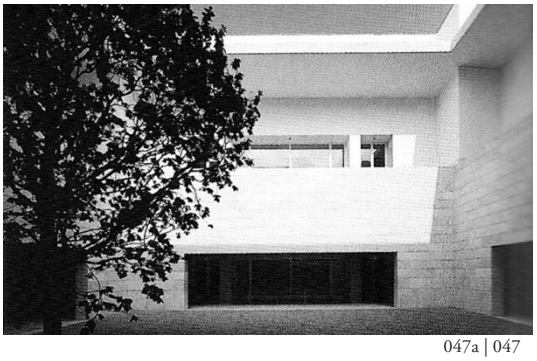
–

[109] "Se o projecto de uma igreja paroquial encontra na liturgia comunitária o argumento para desenvolver o seu próprio sentido como arquitectura, o projecto de um cemitério busca um referente mais difícil" *Cementerio de San Cataldo, in Recintos Religiosos - AV Monografias nº95*, Jun./Jul. 2002, pág. 34, [trad. própria]
[110] Outras referências associam-se à referência tipológica *espacial* e garantem o seu simbolismo; de Boullée e Ledoux a De Chirico (como se verá), à tipologia dos centros de concentração, à analogia com a morte e o esqueleto na composição: "A torre cónica ou o cone e a casa, ou até o cubo, são unidos pelo percurso conector dos ossários. São, por assim dizer, unidos por essa 'coluna dorsal' de todo o corpo, e tornam-se um monumental sinal de morte e memória, devido à sua escala." *(Aldo Rossi: architect,* conception Helmut Geisert, London: Academy, 1994, pág. 43 [trad. própria])
[111] A organização em U reencontra-se na obra de Siza no Pavilhão Carlos Ramos e em algumas das suas casas.
[112] O *tipo* está no papel do pátio em torno do qual se faz a distribuição dos espaços, nos seus pórticos, no corredor de altura dupla e relações que estabelece ao longo dessa *galeria* e no esquema geral de composição que estes elementos estabelecem entre si.

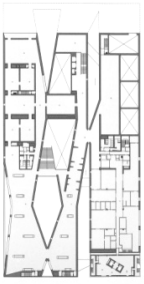


046a | 046

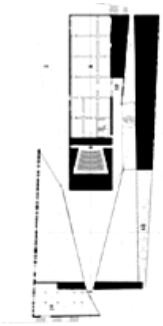




047a | 047



048a | 048



049a | 049

"Tipologicamente, o edifício do Centro Cultural [Tenerife] baseia-se em pátios, espaços alongados dispostos entre os diferentes âmbitos do complexo, nos quais se plantaram espécies típicas da ilha. Estes pátios são importantes em muitos aspectos: proporcionam luz natural, vistas e orientação para os visitantes e usuários do museu e da biblioteca. Todas as actividades do Centro se distribuem debaixo de uma cobertura contínua. É por isso que os pátios não parecerão espaços exteriores incorporados, mas se perceberão mais como espaços interiores ao ar livre."
H&deM, *Centro Cultural Óscar Domínguez, in Arquitectura Viva Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, 2005, pág.146, [trad. própria]

046 | Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2004-2008, Viana do Castelo, Portugal), Álvaro Siza Vieira
047 | Pavilhão de Portugal da *Expo'98* (1995-1997, Lisboa, Portugal), Álvaro Siza Vieira
048 | Museu *De Young* (1999-2005, São Francisco, E.U.A.), H&deM
049 | Centro Cultural Óscar Domínguez (1999-2007, Santa Cruz de Tenerife, Espanha), H&deM

De modo semelhante, a Biblioteca e o Pavilhão de Portugal representam uma interpretação do esquema tipológico com *pátio central.*[113] Não sendo um clássico *claustro*; o primeiro edifício, em torno do pátio, é elevado em relação ao mesmo, deixando-o contactar física e visualmente com a envolvente. A noção tipológica de *pátio* é reformulada (influência modernista), mantendo as características/vantagens que permitiram este esquema de perdurar no tempo e para diferentes usos.[114] No Pavilhão, o *tipo* é mais directamente referenciado; pelas "alusões directas a tipos construtivos do passado,"[115] o *pátio* é encerrado e segue características de modelos antigos (piso térreo mais denso e alto que o superior).

À escala privada, a Quinta da Malagueira, apresenta variações da tipologia evolutiva da *casa-pátio,*[116] que constitui "uma referência, não só à tradição mediterrânea mas também à arquitectura crítica de Adolf Loos"[117], ou de "determinados protótipos dos anos 20, tais como o alinhamento de casas de Oud na Holanda, ou como as germânicas *Siedlungen.*"[118] Como se referiu, a referência ao *tipo* não impede as referências do lugar intervirem no projecto. Entre universal e local, entre modernidade e tradição, instrumentos operativos do passado adaptam-se à topografia e preexistências locais, reforçando a ideia de que o *tipo* é *apenas* uma base para variadíssimas soluções.[119]

De um trabalho distinto com a tipologia, a dupla H&deM apresenta projectos em que o *pátio* é resultado de conceitos espaciais mais complexos. No já mencionado Centro Cultural de Tenerife e no Museu *De Young*, os pátios alongados multiplicam-se, resultam da relação entre diferentes espaços em *galeria*, e permitem comunicação, orientação e conforto visuais. Na sua vertente tipológica, correspondem à principal referência estruturante destes edifícios e resultam do profundo conhecimento tipológico por parte dos autores. Ao contrário dos exemplos anteriores, ganham formas irregulares e contornos mais livres, demonstrando que o *tipo* não é definido pela forma, mas pelo conjunto de relações espaciais que estabelece e reforçando a importância e flexibilidade da referenciação tipológica.

De outro *tipo*, os edifícios de *planta central* ganharam protagonismo ao longo da história, essencialmente pela sua vertente *funcional* e simbólica associada a edifícios religiosos. O *tipo* de edifícios de planta central destacou-se dos casos com uma axialidade específica, baseada na relação entre dois eixos perpendiculares entre si, definindo ambos grande parte dos esquemas-base estruturantes da arquitectura religiosa.

—

[113] Como tantas vezes se viu em edifícios históricos, conventuais, hospitalares, etc.

[114] A relação visual entre os diferentes espaços, que por sua vez permite uma fácil orientação e percepção no/do espaço, a possibilidade de abrir vãos na face 'interior' do volume, para maior conforto visual, e a captação de enquadramentos da paisagem segundo as diferentes orientações.

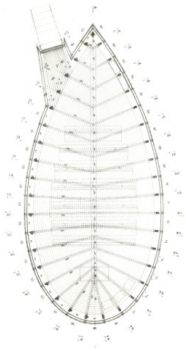
[115] "O corpo principal do edifício, que contém as salas e os espaços de exposição sugere uma grande casa-pátio e, simultaneamente, assemelha-se a uma espécie de palácio." William Curtis, *Una conversación con Álvaro Siza, El Croquis nº68/69+95*, pág.233 [trad.própria]

[116] Pode ser vista uma concepção distinta da 'casa-pátio' na obra de Souto de Moura (Casas-pátio em Matosinhos,1993-1999), sem os constrangimentos económicos e das condições de vida da região de que Siza fala neste projecto.

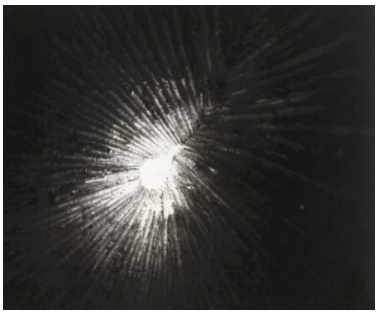
[117] Kenneth Frampton, *Álvaro Siza: tutte le opera*, Milano: Electa, 1999, pág.28 [trad. própria]

[118] William Curtis, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa España, 1995, pág.22

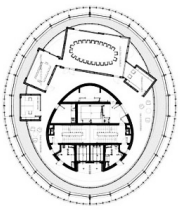
[119] Siza usa a referência do antigo aqueduto e a grelha urbana existente para criar o fio condutor do projecto.

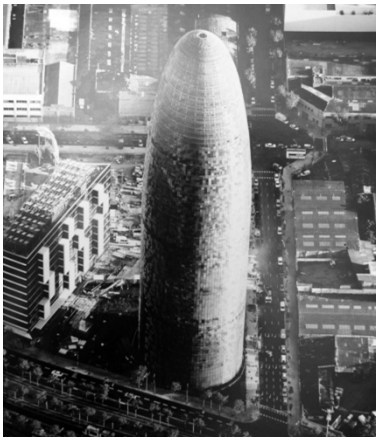


050



051a | 051





052

053a | 053

"A forma básica da capela é um lemniscato, isto é, uma curva algébrica de quarta ordem que se torna proporcionalmente mais pequena e determina tanto o eixo longitudinal como o transversal da igreja. Encobre um interior surpreendentemente não alongado mas circular e centralizado. Este espaço interior invoca antigas igrejas de planta centralizada (…) no entanto é mais suave e fluente pela sua forma de folha, biomórfica. (…) O espaço mantém-se centrado num ponto no meio da capela." **Peter Zumthor**, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999, pág.56, [trad.própria]

"Apesar da forma do edifício ser estranha, a presença de uma obra de arquitectura contemporânea com raízes que penetram bastante fundo na história da arquitectura, evoca memórias que me parece valerem bem mais a pena do que qualquer citação directa de uma forma tradicional." **Peter Zumthor,** *in* Cunha, João Alves da *A Capela de São Bento de Peter Zumthor,* Out. 2008

"Uso as tipologias, mas não defendo que a tipologia seja a base do projecto, como o Rossi 'Sem a tipologia não há arquitectura'. (…) Uso as tipologias, estudo-as, até ao momento que não haja ruptura entre a tipologia e o novo programa que me pedem." **Eduardo Souto de Moura**, *Eduardo Souto Moura,* Luiz Trigueiros [ed. lit.], Lisboa: Blau, 1994, pág.28

050 | Capela *Sogn Benedetg* (1985-1988, Grisons, Suíça), Peter Zumthor
051 | Capela *Bruder Klaus* (2007, Wachendorf, Alemanha), Peter Zumthor
052 | Torre *Agbar* (1999-2005, Barcelona, Espanha), Jean Nouvel
053 | Torre do Burgo (1991-2007, Porto, Portugal), E. Souto de Moura

A Capela *Sogn Benedetg* e a Capela *Bruder Klaus*, ambas de Peter Zumthor, são exemplos de interpretação/evolução do *tipo* a partir de uma *planta central*, sem que nenhuma seja rigorosamente circular ou centralizada. No primeiro caso, o edifício assume da tradição a orientação nascente-poente e o contraste volumétrico com o construído local, destacando-se formal e visualmente na paisagem.[120] Da ligação ao *tipo*, Zumthor refere a invocação da planta central, associada a uma certa *longitudinalidade*, por ter forma de *folha* ou *gota*. Assim, apesar da referência à centralidade, a assembleia é do tipo processional, acompanhando o *eixo maior* da pequena nave e invocando uma pesquisa litúrgica associada a uma linguagem própria.
Na segunda capela, interessa observar o interior, bastante distinto do que revela o exterior.[121] Entrar no edifício assemelha-se à sensação de penetrar numa gruta, pelo ambiente escurecido, pelo curto percurso até ao espaço centralizado e iluminado por um óculo ao centro da cobertura. O interesse recai neste interior centralizado, esquemática e tipologicamente referenciado em obras como o Panteão de Roma[122] ou a Capela MIT de Eero Saarinen, enquanto espaços encerrados de planta central com luz zenital simbolicamente trabalhada.

Por fim, entre *tipo* e *arquétipo*, consideram-se edifícios de construção vertical ou *torres*.
Do *arquétipo* da aproximação ao céu aos *arranha-céus* utópicos, o limite da altura foi sendo simbolicamente desafiado ao longo da história. Em termos tipológicos, o eixo vertical *distribui* os espaços e é o protagonista deste esquema para as mais distintas soluções.[123]

Observando obras reconduzíveis a este *tipo,* percebe-se que a referência ao mesmo seja muitas vezes intuitiva e decorrente da adequação ao programa em causa.
A Torre *Agbar* de Nouvel emerge na cidade de Barcelona e integra outras referências (locais e da natureza). A partir da ideia mais genérica do *tipo*, "o arquitecto francês renovou a matriz clássica dos arranha-céus americanos":[124] a torre é um reflexo da pesquisa tipológica de Nouvel – de que é exemplo a *Tour sans fin* – e passou pela inspiração nos arranha-céus projectados anos antes por Gaudí [CAP.1.2].
Por seu lado, a Torre do Burgo de Souto de Moura marca a paisagem urbana da cidade do Porto e faz referência ao simbolismo deste *tipo* ao longo dos tempos. De planta quadrada, o edifício tem um núcleo central com os acessos verticais, que define a estrutura construtiva juntamente com os apoios recuados relativamente à fachada. As regras de simetria, o princípio de repetição e sobreposição de módulos, a coincidência estrutural e a sistematização que o programa sugere definem o *tipo*. A planta do Burgo não é em si mesma o *tipo*; é resolvida pela funcionalidade e liberdade de desenho, sem pretensões de ser *paradigma* tipológico.

–

[120] "A nova capela de *Sogn Benedetg* nasceu desta tradição. Como as antigas igrejas, a sua forma expressa a sua sacralidade e distingue-a dos edifícios seculares." (Peter Zumthor, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999, pág.56, [trad.própria]) O desenho da capela assume-se herdeiro da vasta tradição arquitectónica religiosa, também devido ao acompanhamento pelo monge e teólogo P. Schönbächler.
[121] Marco territorial com 12 metros de altura, a capela foi construída por artesãos locais. Durante 24 dias foram acrescentadas camadas de 50 centímetros de betão por dia, construindo o volume pentagonal (não regular) da capela.
[122] "O mais belo exemplo de um interior completamente fechado e iluminado do alto é o Panteão de Roma. (…). Quando entramos apercebemo-nos imediatamente de uma luz moderada proveniente de uma fonte no topo." Steen Rasmussen, *Experiencing architecture*, Cambridge: The MIT Press, 1964, pág.192, [trad. própria]
[123] Este *tipo*, em termos programáticos, foi sendo associado a diferentes funções; se no passado se encontrava ligado a edifícios religiosos, hoje mais facilmente é reconhecido em edifícios de escritórios e/ou habitacionais.
[124] "Janelas móveis em vez de vidros espelhados fixos, circulação não central mas periférica, plantas diferenciadas, mais do que repetidamente idênticas…" S.T., *La tour Agbar, in L'architecture d'Aujourd'hui nº337*, Nov./Dez. 2001, [trad. própria]

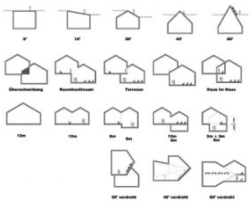
054

"Estou a pensar em objectos familiares, cuja forma e posição já são fixas, mas cujos significados podem ser modificados. Celeiros, estábulos, abrigos, oficinas, etc., objectos arquetípicos cujo apelo emocional comum desvenda preocupações eternas. Esses objectos situam-se entre o inventário e a memória." **Aldo Rossi**, *cit. in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995,* São Paulo: Cosac Naify Edições, 2008, pág.380 [adapt.]

055

056

"A nossa arquitectura não se encontra em nenhuma tradição com arquitectura anterior. Alude, contudo, a ela, mediante observações, percepção crítica, cópias ou negações da mesma." **Jacques Herzog,** *The Hidden Geometry of Nature, in Quaderns* nº181-182, pág.102, [trad. própria]



057

"O VitraHaus usa directamente o arquétipo da casa, que se pode encontrar em todo o mundo. Ao empilhar, prensar e extrudir – procedimentos mecânicos que são aplicados em operações industriais – conecta a simples 'forma-de-casa' a uma imagem complexa, onde dentro e fora se sobrepõem." **H&deM**, http://www.eikongraphia.com/?p=799 [trad. própria]

054 | Desenho para o Teatro do Mundo (1980), Aldo Rossi
055 | Casa Rudin (1996-1998, Leymen, Rhin, França), H&deM
056 | *Schaulager* (1998-2003, Basileia, Suíça), H&deM
057 | *VitraHaus* (2006-2010, Weil am Rhein, Alemanha), H&deM

O que resulta destas observações é a *prova* de que o *tipo* é uma base esquemática para novas formulações, cuja consideração, ainda que mais intuitiva que analítica, enriquece o processo projectual. As referências a estas estruturas *universais e atemporais* é inevitável, e tanto melhor quanto mais reflectir o conhecimento que delas se tem, nomeadamente da relação entre a vertente espacial e as funções/programas a que se associaram ao longo da história.[125]

"A semelhança e o contraste entre o objecto arquitectónico actual e o relembrar que em nós possa haver de protótipos originários – que têm o estatuto epistemológico de referentes naturais da arquitectura –, constituem o fundamento da função estética"; "A arquitectura produz-se em todo momento por referência ao seu próprio passado e aos arquétipos que a definem. Por outras palavras: há nela um elemento referencial que remete a uma determinada história formal".

Ignasi de Solà-Morales

[Referindo-se à posição de Quatremère de Quincy] *Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.34 [trad. própria]

Do trabalho com *arquétipos* e sua reinterpretação, H&deM destacam-se, a par de Rossi, pela procura de valores universais/sólidos para os seus projectos.

De Rossi destacou-se o uso de formas básicas [CAP.1.1.3] como *arquétipos* atemporais e a relação com a *memória* e universalidade das suas obras.[126] O próprio gostava de referir que 'não inventava formas, apenas as *relembrava*', fazendo referência a arquétipos universais.

De resto, é essencialmente a sua construção teórica que vai despertar o interesse da dupla suíça por referências do passado, pelo resgatar da *memória* colectiva desde tempos remotos. H&deM assumem um trabalho assente tanto em temas contemporâneos como em *tipos* trazidos de dentro da disciplina, questionando sempre a raiz dessas referências; discutem cada forma/ programa com base no seu passado, no gesto autêntico do qual deriva todo o processo posterior, e naquilo que pode trazer de novo à actualidade.[127] Em relação aos *arquétipos*, retomam da *operação inicial da arquitectura* a ideia de casa como paralelepípedo com telhado de duas/quatro águas; captam *arquétipos* e reconfiguram-nos, refazem o caminho e submetem-se aos questionamentos primordiais, resgatando a *memória* colectiva.[128]

–

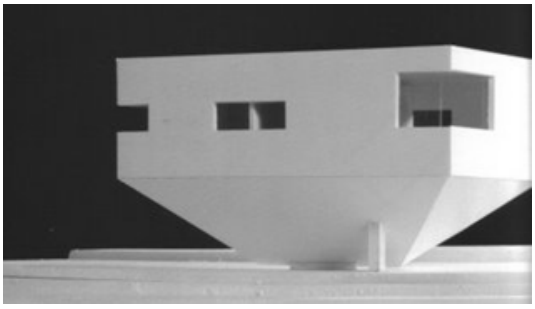
[125] Da vertente *funcional*, para além dos exemplos habitacionais e religiosos apresentados, destaca-se o Museu, equipamento público de *referência* ao longo dos tempos. O projecto do Museu Histórico Alemão (1988, Berlim, Alemanha), de Rossi, "está formado por uma série de salas que fazem referência à tradição tipológica dos grandes museus europeus. (…) Projectar um museu implica pensar sobre a essência histórica desta tipologia. E o projecto resulta disso." (Josep Maria Montaner, *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993 [trad. própria]) Outro exemplo será o Centro Galego de Arte Contemporânea, de Siza Vieira ("O museu é um edifício que tem todo um passado tipológico, etc. como edifício abstracto, alheio ao contexto, à inserção local. É quase um estilo universal o que caracteriza esta tipologia. Não que eu, na minha prática, vá muito por aí, mas, para ser sincero, num caso como o do museu, atravessa e atravessou este projecto." Siza Vieira, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa España, 1995, pág.46), ou ainda o Museu *De Young*, H&deM, em que se procuraram referências a diferentes espaços expositivos: "oferece salas e galerias de proporções clássicas com paredes fixas e luz zenital (…); outras galerias com uma disposição mais livre." (H&deM, *AV Monografias* nº114, Jul./Ago.2005, pág.72, [trad. própria])

[126] "Acusado de historicismo e de academismo, declarado culpado de impróprias «ressurreições» do passado, percorre, na realidade, o mundo atemporal das coisas para lhes extrair esquemas e arquétipos; recompõe-os com a mesma elementaridade, com a mesma força figurativa, a mesma peremptoriedade icónica" Daniele Vitale, *Nem novas terras encontrarás, Nem novos mares. Atrás de ti a cidade virá., in Jornal de Arquitectos nº174/175,* 1997, pág.24

[127] "A obra de H&deM é radical, busca a raiz das ideias e a construção, a base da comunicação arquitectónica contemporânea e a representação visível das condições existentes, quer sejam de natureza programática ou topográfica, combinando tanto meios aparentemente arcaicos como os mais recentes." Wilfried Wang, *Jacques Herzog & Pierre De Meuron*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pág.10, [trad. própria]

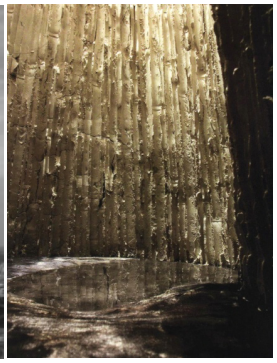
[128] A espontaneidade associada ao reconhecimento da forma '*casa*' é motivo para questionar e reformular o próprio conceito por detrás do *arquétipo*.

058a | 058



059

060



061a | 061b | 061c

"O interior da capela modelou-se com 112 troncos provenientes do bosque próximo de Bad Münstereifel. (…) dispuseram os troncos sobre uma laje de betão adoptando a forma de uma tenda de acampamento. O corpo da capela construiu-se em torno dessa 'tenda' de madeira, com betão." **Peter Zumthor**, *Materia Original*, *in Arquitectura Viva nº120*, 2008, págs. 66 e 67, [trad. própria]

058 | Casa *Van Middelem-Dupont* (1997, Oudenburg, Bélgica), Álvaro Siza Vieira
059 | Casa no Douro (2003-, Mesão Frio, Portugal), E. Souto de Moura
060 | Pavilhão da *Serpentine Gallery* (2005, Londres, Inglaterra), Álvaro Siza Vieira + E. Souto de Moura
061 | Capela *Bruder Klaus* (2007, Wachendorf, Alemanha), Peter Zumthor

Este processo passa quer pelo questionamento do *arquétipo* na formulação da própria casa, como na Casa Rudin ou no projecto não construído da Casa Fröhlich, quer pelo uso da casa/arquétipo como *ícone*, nos edifícios *Schaulager*, *VitraHaus* ou *Parrish Art Museum*.

Por exemplo, a primeira obra é definida pelos próprios arquitectos como 'volume pesado e arquetípico, que parece estar suspenso sobre o declive suave, demonstrando o seu desejo de ser percebido como objecto abstracto'. É uma casa icónica e global; tem todos os elementos que compõem os desenhos infantis[129] – telhado sem saliências, chaminé e janelas –, e acrescenta-lhes a plataforma sobre a qual assenta e que a separa do terreno. É uma casa que se parece de facto com uma casa, referenciada neste arquétipo, que materializa.

Nos projectos em que o *arquétipo* é usado como referência-ícone, a alteração da escala e a repetição de um módulo são os temas principais da sua *reinterpretação*. Mantém-se a familiaridade da forma, o legado de um imaginário iconográfico global e atemporal, referência simbólica e ela própria *auto-referente*.

A referência ao arquétipo do abrigo encontra-se ainda sob outros contornos. São exemplo a Casa *Van Middelem-Dupont* de Siza Vieira ou o projecto de uma Casa no Douro de Souto de Moura, representada pela imagem invertida da casa arquetípica e justificada pelo próprio autor com referência à evocação e desafio do arquétipo, sem referências ao lugar ou programáticas.

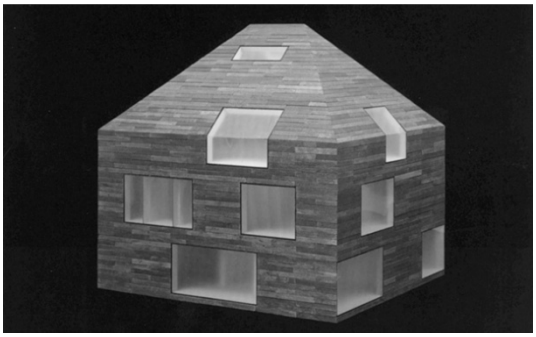
Encontra-se ainda a ideia de *tenda* temporária como referência do Pavilhão da *Serpentine Gallery*, trabalho conjunto destes autores, ou na Capela *Bruder Klaus*, de Zumthor, em que aparece intimamente relacionada a sentimentos de familiaridade e conforto/segurança, ligados à *memória* e às sensações. Esta imagem *desenha* o interior da capela; a estrutura da cofragem interior foi feita por troncos de árvore colocados verticalmente de forma a configurar de facto uma tenda.[130] Esta referência ao *arquétipo* remoto da protecção temporária, do refúgio rudimentar, é levada ao extremo pela abertura no centro da cobertura (por onde entra a chuva) e pelos 350 pontos que reflectem a luz e parecem deixar entrar o sol por entre a *estrutura* desaparecida de madeira. São referências que gerem decisões na obra e lhe atribuem significado.

Por fim, o tema da *caixa* arquitectónica é também entendido como *arquétipo* do abrigo e encerramento, da forma artificial mais básica em oposição à natureza. Resposta universal e imediata à ideia de abstracto, de construir e representar um espaço em três dimensões, é um *arquétipo* da ordem e da regra.

—

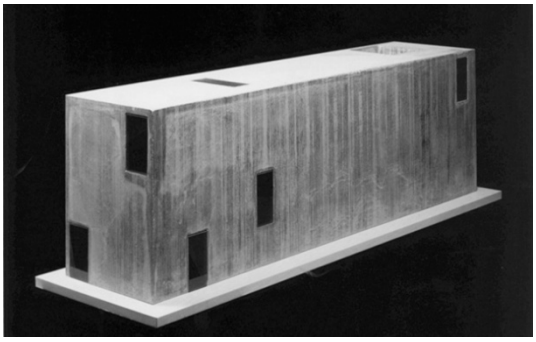
[129] "Uma casa não pode escapar à história da prática de citações. Wang escreveu que a forma exterior da casa em Leymen «poderia quase ser chamada de arquétipo.» (…) Ele e Rafael Moneo discutem esta casa como se tivesse sido prestada por crianças – a forma unânime como as crianças ocidentais desenham as cinco linhas que inequivocamente significam casa." Rebecca Schneider, *Housing Remains: Herzog & de Meuron and Performance, in Herzog & de Meuron: Natural History*, Ed. Philip Ursprung, Lars Müller Publishers, 2005, pág.221, [trad. própria]

[130] Após o preenchimento exterior em betão, uma fogueira foi acesa no interior da capela durante três semanas para secar/retirar os troncos e deixar à vista a 'casca' de betão.



062

063



064

065

062 | Casa *Fröhlich* (1995, Estugarda, Alemanha), H&deM
063 | Posto de Sinalização [*Signal Box*] (1992-1995, Basileia, Suíça), H&deM
064 | Museu *Kunstkiste* [*Contentor de Arte,* colecção Grohte] (1996, Bonn, Alemanha), H&deM
065 | Adega Dominus (1995-1997, Napa Valley, Califórnia, EUA), H&deM

Desde o início do século XX que tem sido tema e objecto de muitas obras, e se isso se dá por vezes por questões de *estilo* ou *linguagem*, em H&deM representa o retorno a uma ideia colectiva e universal, que a coloca como volume básico, surpreendentemente actual, simbólico e perene.[131] A simplicidade da *fórmula* destes autores é singular, o corpo tipológico e irredutível *rossiano* é *reinterpretado* pela incorporação de novos temas. A referência projectual não é apenas a abstracção e essencialismo tipológicos, mas o reconhecimento de toda a sua circunstância.

O próprio projecto da Casa Fröhlich é um exemplo de uma adaptação da *caixa* à casa, mantendo-se a unidade do corpo pela continuidade material e volumétrica;[132] é um bloco abstracto, uma *caixa* sólida.

Outras obras interessantes são o *Signal Box* de Basileia, o projecto para o Museu Kunstkiste ou a Adega Dominus, projectos formalmente representados por *caixas* reduzidas ao essencial, contentores abstractos e herméticos que anulam a ideia de diferentes níveis e a relação com a sua escala através do tratamento da pele comum a (quase) todo o edifício. A referência é formal e conceptual; mais do que específica é uma referência a uma *família* arquitectónica.

—

"O que é um teatro? Com o que se parece uma janela? Como devem parecer um depósito de caminhos de ferro ou até uma coisa tão simples como um edifício de escritórios?"

Jacques Herzog

Continuidades [entrevista con J. Herzog], in El Croquis 60+84 - H&deM 1981-2000, pág.22, [trad. própria]

O reconhecimento de referências (arque)tipológicas permitiu identificar a importância e inevitabilidade da presença do passado disciplinar nas mais distintas práticas arquitectónicas. Fonte de distintas qualidades, quer para desenhar espaços e relações entre os mesmos, quer para organizar programas ou conferir significado e familiaridade às obras, são referências imprescindíveis no pensamento de qualquer forma, estrutura ou organização programática.
O conhecimento do existente a nível tipológico torna-se assim essencial para procurar soluções e *inventar* variantes, e a referência ao *arquétipo* remete as obras para memórias e valores colectivos, *validando* significados e simbolismos.
A maior ou menor interpretabilidade tipológica depende do autor; ficando apenas claro que o conhecimento de edifícios do mesmo *tipo* ou *função* é essencial, e que a criação passará sempre, de forma mais ou menos óbvia ou intuitiva, pela referenciação nos mesmos.

–

[131] Os próprios a definem como "sugestão de memória, de associação."
[132] Não existe transição entre planos verticais e cobertura, que são tratados do mesmo modo do ponto de vista material e da abertura de vãos.

2.2 De outras épocas e lugares | referências *anónimas* de *estilo*

"Encontramo-nos, pois, perante um autêntico fenómeno de arquitectura transitiva: uma máquina da memória que evoca outras arquitecturas e remete para outros lugares e situações que estão fora dela."

Carlos Martí Arís
La cimbra y el arco, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.131 [trad. própria]

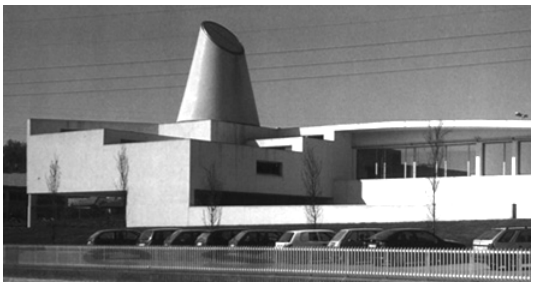
Se é evidente o interesse da referenciação em *tipos*, a atenção para com *arquitecturas anónimas*, produzidas noutros tempos ou em determinadas culturas, torna-se também imprescindível, pelos critérios e sistemas espaciais, de relação entre diversos elementos estruturais, figurativos ou outros, que constituem os *estilos*.
O conhecimento de épocas e culturas com sistemas relativamente homogéneos em resposta às necessidades locais de dado momento, de acordo com as respectivas condições técnicas e materiais, são uma mais-valia pelo significado da sua genuinidade e pela sua possível permanência ao longo do tempo.

Nem sempre será imediato e correcto falar de *estilos* como referência da arquitectura contemporânea, mas considera-se que, da mesma forma que cada obra é reconduzível a um *tipo*, também poderá sê-lo a um *estilo*/sistema arquitectónico específico. Embora falte hoje o termo ou a coerência para definir um conjunto de elementos semelhantes entre tanta diversidade, haverá lugar para a incorporação em obras recentes de referências arquitectónicas que caracterizaram originalmente outras *épocas* e *lugares*. Quer sejam exemplos isolados de auto-construção ou arquitectura vernácula anónima, ou estilos históricos ou geográficos mais homogéneos, fica a ideia que a experiência humana nos oferece com o seu passado uma quantidade inesgotável de formas, soluções e exemplos arquitectónicos. E independentemente de os conhecermos, parece que a permanência de necessidades e a similitude de circunstâncias terão feito com que a *nossa* resposta já possa ter sido dada por outros, noutro tempo e lugar.[133]

Tendo em conta o propósito e critérios deste estudo, o interesse recai principalmente nas referências mais conscientes e continuadas dos autores em análise, em relação a determinado momento da história – *estilo histórico* – ou cultura e lugar – *estilo geográfico*.
Por definição, "o *estilo* é o que há-de fundir-se com o *tipo* para criar um desenho; é o meio mediante o qual, partindo do mesmo *tipo*, «podemos conceber obras que não guardam entre si semelhança alguma»."[134] O *estilo* arquitectónico remete para um conjunto de elementos de características comuns, num sistema construtivo, formal e de desenho homogéneo em determinada época, local ou na obra de um autor ou escola.[135]

–

[133] "Sei que aquilo que escrevo foi escrito antes, como tudo o que fazemos já foi feito há muito tempo, antes de nós. Tudo é assim, na vida." José Saramago
[134] Gavin Macrae-Gibson, La vida secreta *de los edificios*, Madrid: Nerea, 1991, pág.15 [trad. própria]
[135] Por outro lado, por se considerar que o *estilo* individual ou de um conjunto definido de autores representa um conceito particular do *estilo*, as referências *de escola* ou *autor* são abordadas apenas no subcapítulo seguinte, ficando estilos maioritariamente anónimos: "Os templos gregos, as basílicas romanas e as catedrais medievais são significativos para nós como criações de toda uma época, mais do que como obras de arquitectos individuais. Perguntamos os nomes dos seus construtores? Que significado tem a personalidade casual dos seus criadores? Estes edifícios são impessoais por natureza. São a pura expressão do seu tempo." Mies van der Rohe, *cit. in* Arís, Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad*, Barcelona: Serbal, 1993, pág.153, [trad. própria]



066a | 066

067a | 067

068a | 068

069a | 069

070a | 070

066 | Edifício Revigrés (1993-1997, Águeda, Portugal), Álvaro Siza Vieira
067 | Escola Superior de Educação de Setúbal (1986-1994, Setúbal, Portugal), Álvaro Siza Vieira
068 | Centro de Reabilitação REHAB (1999-2002, Basileia, Suíça), H&deM
069 | Casa para um coleccionador de arte, (1985-1986, Therwill, Suíça), H&deM
070 | Atelier Zumthor (1986, Haldenstein, Suíca), Peter Zumthor

"A presença de contribuições alheias numa arquitectura concreta forma já parte da tradição, é uma constante na arquitectura de uma enorme importância. Importar e exportar, cruzar a informação, conhecimento, etc." **Álvaro Siza Vieira,** *Álvaro Siza: obras e projectos*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, pág. 47

"(…) o valor que damos a termos como «classicismo», «maneirismo», «barroco», «neoclássico», que marcam a coagulação de formulações unitárias de ideias e aspirações capazes de alimentar um debate, de criar lutas e rivalidades, por meio das quais muda e se transforma o modo de pensar, de ver e de produzir dos artistas. Colocar-se dentro de uma destas categorias, fazendo-se sacerdote de um movimento reconstruído a posteriori, é colocar-se fora da história. O trabalho do crítico é, sobretudo, valorizar até certo ponto estes movimentos (…), meios de acrescentar ou aprofundar experiências vitais, até quando mantiveram um valor de estímulo e quando, ao contrário, perderam a sua carga progressista."

Paolo Portoghesi

Juicio histórico y encuadre en una perspectiva contemporânea de la arquitectura del passado, in Patetta, Luciano, *História de la arquitectura: antologia critica*, Madrid: Hermann Blume, 1984, pág.47, [trad. própria]

De concepções volumétricas escultóricas (da Grécia antiga) à *conquista* do espaço interior (civilização romana), interessam considerar como referência as diferentes posturas face aos elementos – volume, superfície, estrutura – e a sua relação em planta e altura, que distinguiram os *estilos* e que ainda se conjugam nas produções contemporâneas. A ideia é que, apesar da fragmentação dos estilos históricos e anulação das concepções normativas (com o *eclectismo e pluralismo),* os mesmos conceitos, estruturas e elementos constituintes, a par das necessidades que lhes estão associadas, vão atravessando diversas *mãos* e sendo retomados e re-conjugados.
Destacam-se ciclicamente posturas baseadas ora no mimetismo, na figuração e no organicismo, ora na abstracção e na racionalidade estrita, sempre por adição ou subtracção de elementos.[136]
Mais que desfrute estético, interessam os problemas e elementos *constituintes* da arquitectura nas diferentes épocas, o seu reaparecimento na actualidade, e o conhecimento da história da arquitectura que o arquitecto possua para poder referenciar as suas obras.

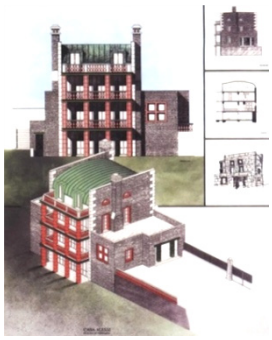
Quanto ao conhecimento de outras culturas e lugares (distintas da do autor ou da situação do projecto), consideram-se os elementos que definem determinada *cultura* arquitectónica com base em singularidades e repetições ocorridas nesses locais.[137] As referências nestes *estilos* dizem respeito à reutilização das mesmas em novos contextos projectuais ou culturais, podendo incluir casos de auto-construção dessas civilizações. Apenas será de esperar que as referências provenham de um conhecimento semântico profundo das *raízes* arquitectónicas, através do seu estudo ou conhecimento pessoal e não apenas por *contágio* ou emprego directo de elementos.

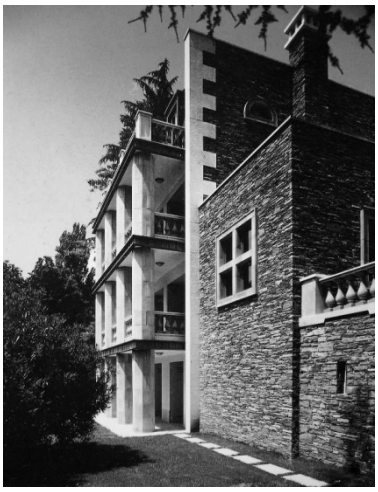
No entanto, como ideia de que muito se pode aprender e referenciar na arquitectura *popular*, apontam-se e ilustram-se na página contígua algumas *coincidências* formais mais pontuais. Sem serem referências concretas de Siza Vieira, H&deM ou Zumthor, são exemplos do que se pode ganhar por uma humilde captação de formas e soluções.

–

[136] "Inclusive, poderíamos dizer que nesta renovação da nova tradição moderna, sobrevive em forma de larvas a *épistème* clássica dentro da própria modernidade: unidade, simplicidade, estruturas repetitivas," (Josep Maria Montaner, *A Modernidade superada – Arquitectura, arte e pensamento do século XX,* Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pág.186) ou que a pós-modernidade procura a ruptura com estes princípios com ênfase na ironia, no absurdo, no monumental.

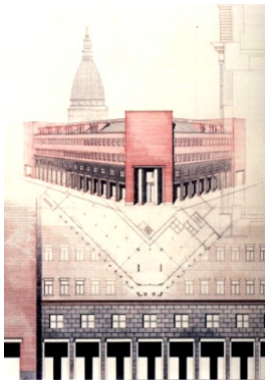
[137] "A Europa recebeu todas as influências da periferia, Roma, Grécia, Norte de África, Índia, China. (…) Nota-se uma espécie de continuidade que foi constantemente estimulada pelo contributo e pelo conhecimento de outras culturas, outras arquitecturas." Álvaro Siza Vieira, *Álvaro Siza:* uma *questão* de medida, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, pág.55
"Por exemplo, Aalto, na Finlândia, introduz muitas coisas do Norte de África imediatamente reconhecíveis – os pátios, a geometria, a volumetria, etc. Em Le Corbusier as torres de Ronchamp vêm da Argélia ou de Túnis, do Norte de África. (…) não é uma vulgar cópia. Há muitas razões para estas transposições que, é claro, não são um plágio." Álvaro Siza Vieira, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa, 1995, pág.36



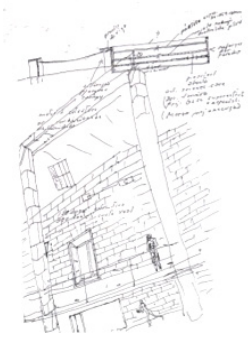


071a | 071

"A arquitectura desta casa era de grande interesse para mim porque foi a primeira vez que fui inspirado pelo estilo romântico e pude imitá-lo até certo ponto. Muitos exemplos bonitos deste estilo, combinando elementos tipicamente locais com clássicos ou históricos, podem ser encontrados no Lago Maggiore ou Lago Como." **Aldo Rossi**, *Aldo Rossi: architect*, concept. Helmut Geisert, London: Academy editions, 1994, pág.164 [trad. própria]



072a | 072



073

"Desenhar um edifício neoclássico, gótico, pressupunha um conjunto de elementos projectuais perfeitamente conhecidos e aceites através de normas muito claras. Esse era o caminho na arquitectura em determinadas épocas, mas nada tem a ver com o nosso tempo. (…) Hoje não podemos assumir nenhum tipo de conjunto de regras." **Álvaro Siza Vieira**, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.49

071 | Casa Alessi (1989-1993, Verbania, a sul do Lago Maggiore), Aldo Rossi
072 | Casa Aurora (1984-1987, Turim, Itália), Aldo Rossi
073 | Pavilhão de Portugal da *Expo'98* (1995-1997, Lisboa, Portugal), Álvaro Siza Vieira

Referências de *estilo* no projecto de arquitectura

A subdivisão das referências de *estilo* é feita entre referências em épocas *históricas* (1) ou em determinado espaço *geográfico* (2), embora sejam por vezes coincidentes. Procuraram-se referenciações por *interpretação* conceptual ou *analogia* formal, sempre que possível sem uso directo e descontextualizado de formas de outros *estilos*.

O arquitecto Aldo Rossi representa, no entanto, a forma de referenciação mais *directa e formal* nos diversos *estilos*. Na Casa Alessi, "influências neoclássicas e românticas podem ser encontradas nas colunas e balaustradas de terracota. Pode até ser considerada uma referência directa à Villa Sarego de Palladio, com o seu pórtico feito de colunas jónicas entre as quais a balaustrada é colocada."[138] O *estilo* romântico é assumido pelo autor, como uma referência extraída do *contexto*, numa *imitação* interpretada e adaptada à situação em causa.
Por outro lado, na Casa Aurora, além de outras referências,[139] o pórtico no piso térreo e a composição do conjunto remetem também para princípios *clássicos*. A herança *estilística* é desafiada pela alteração da escala das duas colunas monumentais e respectivo lintel metálico no gaveto, causa de simultânea familiaridade e estranheza.[140] Em todo o caso, a postura de Rossi implica certamente uma questão de *gosto* e de *ideal*, sendo interessante notar a consciência, envolvimento e proveniência das referências no seu discurso e a reinterpretação que delas faz.

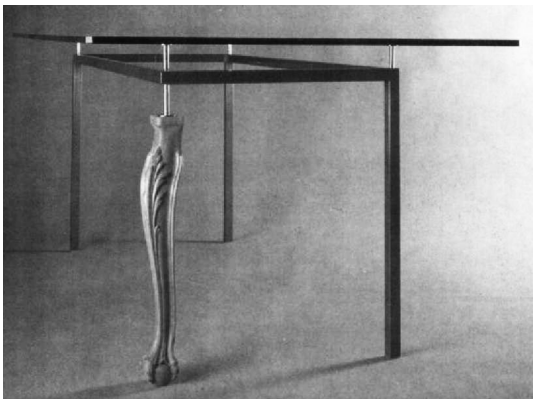
"Mesmo quando um projecto pode ser associado a um modelo histórico, a ligação não é directa. Existe uma espécie de metamorfose."

Álvaro Siza Vieira
El Croquis nº68/69+95, pág. 240 [trad. própria]

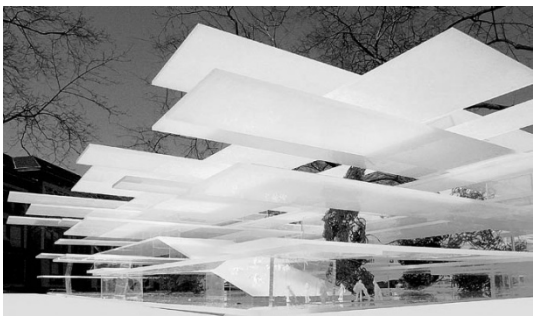
Será mais subtil a influência *clássica,* pelos critérios de composição, simplicidade, regra e repetição, da obra de Siza Vieira.[141] Por exemplo, os pórticos da já referida ESE de Setúbal ou do Pavilhão de Portugal[142] parecem ter referências interpretadas do estilo *clássico*, não de forma estritamente estética ou formal, mas do ponto de vista conceptual e simbólico. Não se fala de uma referência óbvia a formas e conteúdos estilísticos datados como por vezes acontece com Rossi, antes uma referência subtil a um sistema de concepção arquitectónica que se foi repetindo ciclicamente e provém do subconsciente conhecimento e absorção da História.

–

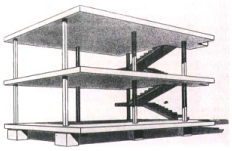
[138] *Aldo Rossi: architect*, concept. Helmut Geisert, London: Academy, 1994, pág.39 [trad. própria]
[139] "A Casa Aurora, que se encontra num cruzamento (gaveto), também tem um piso térreo em forma de L e arcadas em que as aberturas são duplamente enquadradas por perfis T em ferro pintado de verde, há muito elemento característico da arquitectura de Rossi. Os suportes e o piso acima, com as suas janelas quadradas de pedra local (…). A zona da cobertura tem janelas (trapeiras), típicas em Turim, mas raramente encontradas no resto de Itália.", "Para além da relação com Turim, a Casa Aurora lembra também um dos famosos edifícios residenciais e de escritórios de Adolf Loos, Goldmann & Salatsch…" *Aldo Rossi: architect*, conception Helmut Geisert, London: Academy, 1994, pág. 51 [trad. própria]
[140] "Rossi insiste em construir a sua *architettura civile*, preocupada com a memória da cidade e com elementos que nela se repetem. A fidelidade a estes elementos, entre os quais colunas e pórticos, frequentemente construídos com volumes puros e peças industriais, (…) tem valido a Aldo Rossi o 'rótulo', talvez duvidoso, do classicismo fundamentalista." [Casa Aurora], *Arquitectura Viva Monografias* nº21*, Clasicismos*, Jan./Fev. 1990, pág. 60, [trad. própria]
[141] Ou ainda a herança modernista na Quinta da Malagueira, ou no Iberê Camargo, na sua *vertente* brasileira. As obras de Siza assimilam os *estilos*, desafiando-os: "Longe de serem construções plácidas, claramente situadas nos limites da tradição do classicismo moderno, pertencem a uma espécie de outra raça (…). Não viram as costas ao meio que os rodeia, como acontece com tantas realizações autenticamente modernas." Philip Jodidio, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.29
[142] "No lado voltado para a água, tem-se um pórtico quase irónico, com apoios ridiculamente finos, que, de repente, num extremo, tem uma 'coluna' que se converte em *piloti*: uma espécie de classicismo burlesco evocador de protótipos históricos, ainda que não chegue a converter-se num pórtico ditador." William Curtis, *in El Croquis nº68/69+95*, *Álvaro Siza,* pág.233 [trad.própria]



074



075



076a | 076

"O projecto faz claramente uma referência ao modernismo. Porque nós acreditamos que o modernismo está morto, mas ainda é muito importante para o futuro da arquitectura. É claro que muitas coisas não funcionaram, e a arquitectura moderna não se tornou a chave para uma sociedade melhor. Mas ela promove a integração entre os edifícios e a natureza, e especialmente no Brasil isso foi aplicado com sucesso. Por isso, São Paulo é, para mim, como um laboratório deste tipo de linguagem arquitectónica. (…) os projectos mais recentes em São Paulo, dos últimos 20 ou 30 anos, esqueceram essa importante herança". **Jacques Herzog,** *Discurso/Palestra na FAU-USP*, Dezembro 2009

074 | perna-ruína '*de estilo*' (1986), E. Souto de Moura
075 | Teatro da Dança (2009-, São Paulo, Brasil), H&deM
076 | *1111 Lincoln Road* (2008-2010, Miami, E.U.A), H&deM
076a | *Maison Domino* (1914), Le Corbusier

No seguimento desta ideia, o arquitecto Souto de Moura é referido por uma "cadeia de influência da tradição clássica na sua obra, veiculada através da figura de Freidrich Schinkel[143] e de Mies van der Rohe."[144] A referência é, neste autor, mais *conceptual* que *formal*, facto que se verifica também na influência *romântica* ou no uso da ironia *'pós-moderna'* na sua obra. De facto, "as ruínas de Souto de Moura situam-se sobretudo entre o apreço romântico pela ruína (…) e a ironia cenográfica característica de uma certa 'pós-modernidade' – a mesma ironia patente no enxerto de uma perna-ruína '*de estilo*' numa mesa depuradamente moderna. (…) O tom de comentário é afinal convergente com a exacerbação do *estilo*."[145] Trata-se de uma postura projectual referenciada em *estilos* anteriores, tanto pela retoma de ideais como pela sua crítica, como é exemplo o recurso a *colagens* irónicas.

"Elas [influências] estão sempre presentes em cada trabalho, mas não há uma só – são coisas com importância relativa, que não queremos nem excluir nem destacar do conjunto. Muitas vezes encontro, por exemplo, uma pitada de influência do moderno – não como uma saída para uma sociedade melhor –, mas como algo que propõe modos eficientes de fazer a integração do edifício com a natureza."

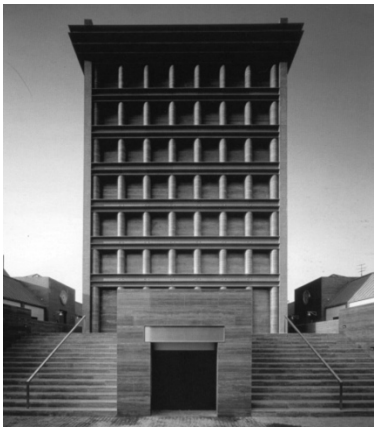
Jacques Herzog
Discurso/Palestra na FAU-USP, Dezembro 2009

A referência *modernista* (com vertentes *locais)* está também consideravelmente presente no processo e discurso de H&deM, destacando-se em obras como o Teatro da Dança e o *1111 Lincoln Road*.[146] Principalmente no teatro, segundo J. Herzog, 'os materiais, o espaço, a estrutura e a ornamentação são uma coisa só' e procura-se a referência e retoma do *modernismo brasileiro*, embora com a consciência de que é um *estilo* em si mesmo ultrapassado.[147] É retomada nesta obra a ideia de percurso público de grande escala que pode ser referenciada à rampa do Palácio do Planalto de Niemeyer, e a relação transparente com a natureza, também de referências modernistas.[148]

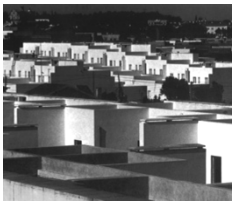
Interessa reter a postura de referenciar os projectos a qualidades da arquitectura de outros tempos, com a consciência que essa *retoma* passará pela devida interpretação no presente.

–

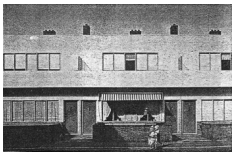
[143] A participação no concurso para a Casa de Freidrich Schinkel em 1979 é um dos indícios desta influência.
[144] E ainda, "a personagem de Schinkel é referida por Souto Moura como chave do movimento moderno e como chave para o classicismo, assinalando (…) o surgimento dessa influência clássica na sua obra e estimulando a articulação de três componentes essenciais no seu entendimento: classicismo, Mies e movimento moderno." Rui Ramos, *A obra de Eduardo Souto Moura e a influência de Mies van der Rohe, in Expresso*, 26 de Junho de 1999, pág.26 [adapt.]
[145] José Capela, *Resistência e indulgência, in Crítica*, *Revista Laura* nº3, Dep. Arquitectura da U. Minho, Outubro de 2005, pág.17
[146] Edifício misto (de estacionamento automóvel), que Herzog disse reinterpretar o *modernismo local*.
[147] "(…) o moderno já acabou no sentido de que foi um dos últimos movimentos que apresentava uma solução consensual sobre o que era certo e errado, bonito ou feio, o que devia ou não ser construído.(…) Actualmente há uma série de tendências – e não mais um consenso. Não há consenso no mundo global. Modernidade e moderno podem ser parte de uma resposta contemporânea – que incorpora fragmentos de algo pré-existente. Mas o projecto é sempre a resposta – não existe uma resposta antes dele." Jacques Herzog, *Discurso/Palestra na FAU-USP*, Dezembro 2009 [adapt.]
[148] É uma atitude semelhante à *contextualização* referida no 1º capítulo, embora se distinga por representar uma referenciação mais concretamente a um *estilo* – o modernismo –, que, embora *local,* é parte do passado. A atitude não é tanto *inserir* o edifício no *contexto*, ou fazer do mesmo tema de projecto (prática repetida em Siza, por exemplo), mas sim marcar a posição de consideração do passado, com a consciência da distância a que se encontra, e procurando trazer as suas qualidades para o presente. H&deM referem ter sido um caso específico em que se percebeu estarem a perder-se, localmente, valores de um *estilo* com potencialidades.

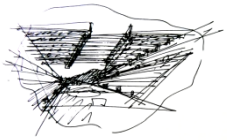


077a | 077

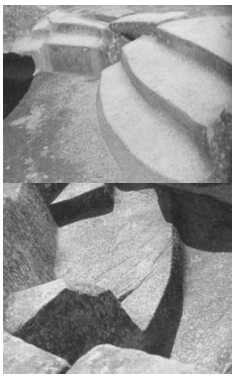


078a | 078





079a | 079



080a | 080

"[sobre Fukuoka] Vários objectos tipicamente japoneses que observei à minha volta e de que gostei naturalmente criaram ecos nos meus desenhos [projectos]." **Aldo Rossi,** *in Aldo Rossi: architect*, London: Academy ed., 1994, pág.19 [trad. própria]

"É algo comum à arquitectura islâmica em geral: um pátio com sol forte, depois um pórtico que protege um pouco, depois uma segunda fila de espaços interiores com uma luz suave e finalmente passar à penumbra. Eles têm sistematicamente essa ideia da profundidade e de graduação da luz." **Álvaro Siza Vieira**, Entrevista *O Abraço Cubista*, por José Mateus, para a *revista Linha6*

"Desenhei estes terraços (…) como referência às influências árabes ou mediterrânicas." **Álvaro Siza Vieira,** in Jodidio, Philip, Álvaro Siza, Köln: Taschen, 2003, pág.19

"As viagens são muito importantes porque me permitem ver obras de arquitectura e criar um dicionário pessoal." ***Souto de Moura***, *in Jornal de Arquitectos* nº225, Lisboa, Out.-Dez.2006, pág.60

"Porque é que Machu Picchu proporciona esta sensação de completo conglomerado de diversos factores? Porque existia o suporte da cultura inca sobre milhares de anos se terem trabalhado coisas nessa direcção de um modo natural. Por isso, quando as montanhas são arquitectura, trabalham-se como plataformas, necessitam de caminhos, muros de suporte que também podem cair. A topografia tem de mudar de escala. (…) Logo, se temos ali uma pedra, para quê fazer uma escada? Cortamos a pedra e temos os degraus (…)." **Souto de Moura**, *in Eduardo Souto de Moura, Obra recente*, *2G* nº5, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.136, [trad. própria]

077 | Hotel *Il Palazzo* (1987-1989, Fukuoka, Japão), Aldo Rossi
077a | Baptistério de Parma (século XII, Parma, Itália)
078 | Quinta da Malagueira (1977, Évora, Portugal), Álvaro Siza Vieira
078a | *Hoek van Holland* (1924-1927, Holanda), J.P.Oud
079 | Estádio Municipal de Braga (2000-2003, Braga, Portugal), E. Souto de Moura [079a | Ponte suspensa inca]
080 | Pousada de Santa Maria do Bouro (1989-1997, Braga, Portugal), E. Souto de Moura [080a | *Machu Picchu* (Peru)]

"(…) apenas a constatação de que, a partir da observação, podemos converter para parte do nosso projecto certas arquitecturas que, ao cruzarem o nosso caminho, geram em nós imprevistas ressonâncias. Há uma interminável lista de exemplos que (…) são peças que Rossi converte em objects trouvés e incorpora, directamente, no mundo da sua arquitectura."

Carlos Martí Arís
Ora questo é perduto, in Jornal de Arquitectos nº174/175, 1997, pág.18

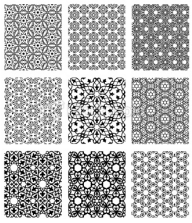
Foi já referida a capacidade de Aldo Rossi absorver e reinterpretar temas captados nas suas viagens, facto amplamente visível nos seus desenhos e obras.[149] No Hotel *Il Palazzo*, para além da própria influência japonesa (local), certos elementos provêm nitidamente do *estilo* italiano. A partir de referências concretas, "(…) do baptistério de Parma ou de diversas igrejas de Pisa ou Lucca, a fachada em Fukuoka é posta em frente ao edifício propriamente dito (…) em frente à parede de mármore sem janelas",[150] com evidentes semelhanças de *estilo*. Neste autor, a recolha de elementos de diferentes lugares é constante; independentemente de pertencerem a um *estilo*, são intuitivamente retomados como referências através da *memória*.

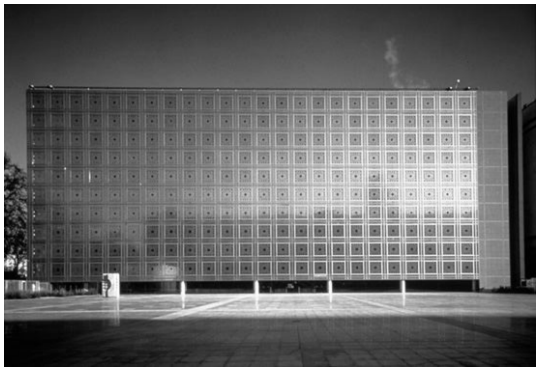
Também Siza Vieira revela influências de outras culturas. Fala, por exemplo, das referências árabe e mediterrânica da Quinta da Malagueira, assim como da influência nórdica ou da arquitectura vernácula portuguesa. "Este projecto absorveu do vernáculo muitas ideias espaciais; (…) ao mesmo tempo, atraiu as suas lições dos acima referidos protótipos modernistas [casas de Oud na Holanda e as germânicas *Siedlungen*], remodelando-os;"[151] São referências que apreendem formas e morfologias espaciais já testadas noutros lugares, e que Siza Vieira retoma noutras obras, pelo seu interesse nessas culturas.

Do interesse numa *cultura* arquitectónica mais específica, é ainda conhecida a relação de Eduardo Souto de Moura com a civilização inca, manifestada na sua viagem a Machu Picchu, Peru. A relação das ruínas com a montanha e a paisagem, a experiência acumulada em torno do uso da pedra e da relação com a topografia são temas desta cultura – aqui interpretada como *estilo*, como conjunto de características de um *modo de fazer* local –, que vão influenciar e ser tomados como referência na sua obra. Desde a cobertura do Estádio de Braga, "executada com um sistema descontínuo, inspirado, segundo o arquitecto, nas pontes suspensas do Peru indígena,"[152] ao desenho de escadas a partir de blocos monolíticos de pedra, ao trabalho com muros e plataformas, o interesse e conhecimento do *estilo* inca é sem dúvida uma referência constante no trabalho deste arquitecto. Não é uma referência única e pontual, é uma influência contínua, que o próprio refere como *espólio*, como dicionário e *património* pessoais de conhecimentos assimilados pela experiência, organizados e convocados no âmbito do projecto.

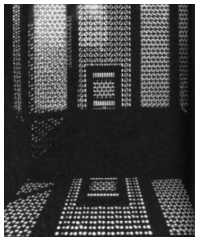
–

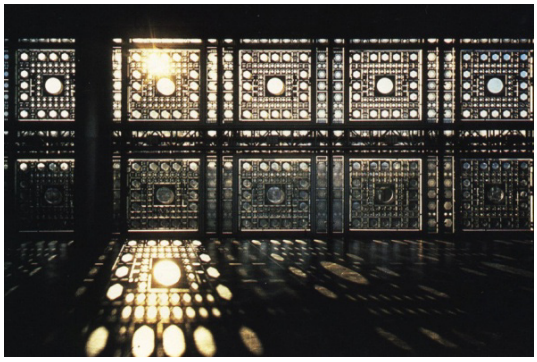
[149] "Rossi preferiu uma conferência na qual, falando de Sevilha com singular simplicidade e profundidade, deixou cair a afirmação de que considerava a passagem Balvanera como um dos seus melhores projectos. Não havia nele a mais leve atitude de ironia nem de provocação nesta frase; (…) Há uma interminável lista de exemplos que, com igual direito, Aldo Rossi poderia ter incorporado no catálogo das suas obras: a praça do mercado de Lucca que conserva a marca clara do antigo anfiteatro, as chaminés tronco-cónicas da cozinha do Palácio de Sintra, as barracas de banho das praias de Elba, o baptistério da Catedral de Parma, o farol de Cabo Elisabeth, a Lichthof da Universiade de Zurique, a coluna do Filarete no Grande Canal em Veneza, o pano de parede no Convento San Payo na Quintana em Santiago de Compostela, ou até uma casa abandonada nas margens do Pó ou num recôndito vale do Cantão Ticino." Carlos Martí Arís, *Ora questo é perduto, in Jornal de Arquitectos* nº174/175, 1997, pág.18
[150] *Aldo Rossi: architect,* concept. Helmut Geisert, London: Academy, 1994, pág. 56 [trad. própria]
[151] William Curtis, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa España, 1995, pág.22
[152] *Arquitectura Viva Monografias* nº111/112, 2005, pág.222, [trad. própria]



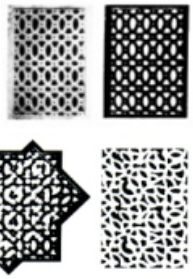


081a | 081





082a | 082



083a | 083

081 | Instituto do Mundo Árabe (1981-1987, Paris, França), Jean Nouvel
082 | Instituto do Mundo Árabe (interior), Jean Nouvel
083 | *Ciudad del Flamenco* (2008, Jerez, Espanha), H&deM

Por fim, pelo modo distinto de referenciação a outras culturas – não tanto por assimilação intuitiva de elementos soltos e posteriormente retomados, nem por interesse contínuo em determinado estilo –, observa-se a obra de Jean Nouvel e H&deM. Da observação das suas obras, verifica-se uma postura de referenciação segundo o conceito do próprio projecto, isto é, o recurso a estilos de outro lugar, quando o mesmo é o tema da própria obra.

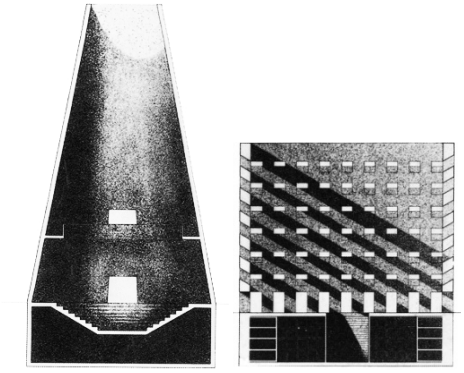
Do discurso de Nouvel, percebe-se o distanciamento face à história da arquitectura e aos estilos do passado e a procura incessante de novos temas com vista à produção de qualidade, por vezes oriundas de culturas distintas.
Um exemplo será o Instituto do Mundo Árabe, por remeter para motivos de estilo árabe, nomeadamente na "(…) fachada, com janelas-diafragma, porque seriam uma referência de alta tecnologia às telas utilizadas na arquitectura árabe tradicional."[153] Por outras palavras, "na fachada Sul, a partir dos temas históricos da geometria árabe, uma trama variável, concebida pelo princípio de diafragma, (…) é também a transposição actual das aberturas e dos motivos mais nobres da grande arquitectura árabe."[154] Para além de pictóricas, há referências de *tipo*/espaciais, com a mesma *origem*: "O edifício está cortado em dois por uma falha que desemboca num pátio que existe no *coração* do mesmo, expressando assim a interioridade característica da arquitectura do mundo árabe."[155]
Um tema semelhante pode ainda encontrar-se na *Ciudad del Flamenco,* de H&deM (como se viu anteriormente), pelo recurso a imagens de *estilo* árabe na concepção das fachadas, de acordo com o tema do edifício.

—

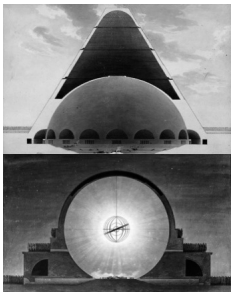
Em conclusão, não foi a redução a elementos de desenho estilístico ou ao ornamento superficial que interessou referenciar (como não interessou a colagem de *tipos*/*arquétipos* na secção anterior). O *tempo*, social e histórico, e os *lugares* que se destacaram através de características particulares, devem antes ser *lições* daquilo que já foi feito, ou simplesmente pedaços de arquitectura que *levamos no nosso interior*, fazendo-os mais tarde reviver, "sujeitando-os, pois, na sua essencialidade, a contaminações, mudanças, comentários, citações, repetições, acostamentos, colagens, reprojectando-os, por fim, na analogia."[156]

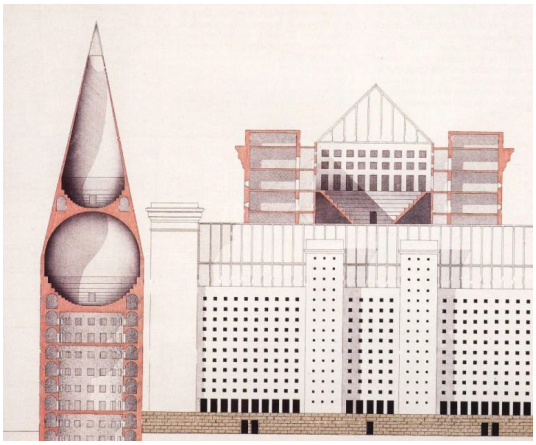
–

[153] Hans Ibelings, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: GG, 1998, pág.134, [trad. própria]
[154] *Jean Nouvel: la obra reciente - 1987-1990*, editor Josep Lluis Mateo, Barcelona: Collegi d´Arquitectes de Catalunya, 1990, pág.37, [trad. própria]
[155] Idem, ibidem, [trad. própria]
[156] [A propósito da arquitectura de Aldo Rossi] José Charters Monteiro, *Uma construção na azul neblina da memória*, *Jornal de Arquitectos nº174/175*, 1997, pág. 28

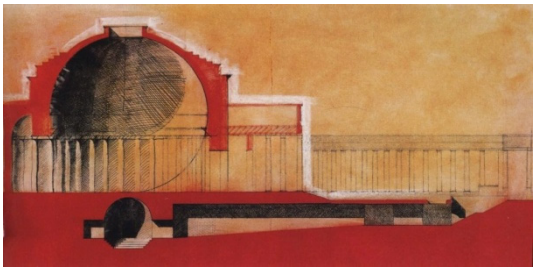


084a | 084





085a | 085



086a | 086

084 | Cemitério de São Cataldo (1971-1978, Modena, Itália), Aldo Rossi
084a | *Fanal tronconique, élévation géométrale*, Étienne-Louis Boullée
085 | Centro de Congressos de Milão (1982, Milão, Itália), Aldo Rossi
085a | *Coupe du Cénotaphe/ Coupe du Cénotaphe de Newton*, Étienne-Louis Boullée
086 | Projecto para o Monte Echia (1988, Nápoles, Ítalia), Aldo Rossi
086a | *Coupe du Museu*, Étienne-Louis Boullée

2.3 **De autor** | **referências biográficas e de escolas**

"Toda a criação que não reconheça a sua dívida para com o legado histórico está condenada a apresentar como próprias muitas coisas que, consciente ou inconscientemente, foram tomadas de outros trabalhos precedentes."

Carlos Martí Arís
La cimbra y el arco, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.51 [trad. própria]

No seguimento da ideia de referência como retoma de *outras arquitecturas*, analisam-se obras e autores pela sua referenciação noutros arquitectos ou escolas. As referências *de autor* resultam essencialmente de relações continuadas da influência de determinados autores na obra de outros. Dos *mestres* que marcaram a história da disciplina ao interesse particular na obra de qualquer autor, são inúmeras as referências *de autor* e formais assimiláveis, e nenhum arquitecto será indiferente às mesmas.[157]

E embora a arquitectura actual se assuma como forte referência no dia-a-dia dos arquitectos, procuram-se antes autores que tenham marcado a história da arquitectura recente, ou que exerçam uma influência pela generalidade da sua obra e método, mais do que por imagens pontuais de um edifício mediático. Daí que sejam relações maioritariamente com autores e formas do passado, consideradas mais pertinentes e sustentadas que as *citações* ou procura de referências pontuais em obras contemporâneas. De facto, a forma – mais ou menos reflectida e continuada – como recolhemos informação sobre arquitectos *de referência* condiciona a relação que estabelecemos com os mesmos.[158]

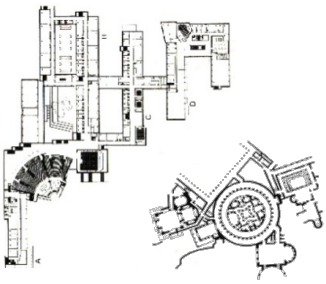
É ainda interessante notar que os autores em estudo e as suas escolas tiveram relações de influência entre si: Rossi foi professor de H&deM na ETH Zurique e *contaminou* ideologicamente Souto de Moura; este foi aluno de Siza no Porto e mostra-se atento à obra da dupla suíça, com quem mantém contacto.

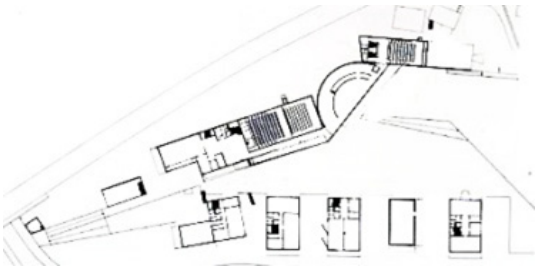
Para além destas relações, procurou-se reconhecer as referências pessoais destes autores, percebendo que, não sendo estanques, elas correspondem a uma presença contínua, ainda que evolutiva, na sua obra. É um processo de identificação com o trabalho desenvolvido por outros (em questões formais, de método ou conceptuais), que deve ser alvo de compreensão e apreensão sinceras, de modo a ficarem como *energia* para os projectos próprios.
Os autores que se tomam como referência não põem em causa a identidade do arquitecto, contribuem antes para o mesmo constituir a sua própria personalidade.

–

[157] São vários os autores que consideram que *"a melhor forma já existe"* (Adolf Loos, *cit in* Hernández, M. Martín, *La invención de la arquitectura*, Madrid: Celeste, 1997, pág.64, [trad. própria]) referindo-se à importância de aceitar e usar formas conhecidas e de as repetir sem pretensões de genialidade, ainda que sejam de outros autores. "O projecto, portanto, é 'pro-jecção' de formas 'já escritas na tradição'." Manuel Martín Hernández, *idem*, pág. 61 [trad. própria]

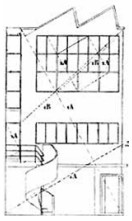
[158] Os *media* põem em evidência autores do *starsystem* – arquitectos de reconhecimento internacional e mediatizado – em detrimento de outras produções e tratam crescentemente da escala internacional da arquitectura e de edifícios singulares. A *nossa* educação passa também a estar gerida pela necessidade de responder a práticas internacionalmente aceites que nos chegam visualmente. A postura que aqui se defende prende-se com o cuidado a ter com esta relação, com a defesa de um conhecimento mais profundo da obra alheia do que algumas imagens seleccionadas por outros como modelos parciais e descontextualizados.





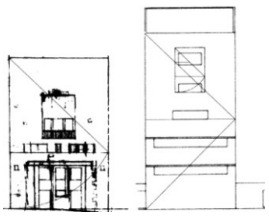
087a | 087b | 087

"A arquitectura de Alvar Aalto (…) destaca-se contudo, e de forma exemplar, enquanto proposta metodológica. Aalto propõe o acto de projectar (…) como processo contínuo, aberto, complexo e englobante. Demonstra que o desenho nasce do diálogo permanente entre o que preexiste e o desejo colectivo de transformação." **Álvaro Siza Vieira**, *01 textos,* ed. Carlos Campos Morais, Porto: Civilização, 2009, pág.212



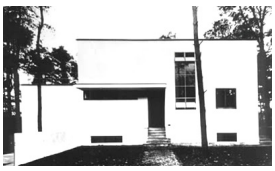
088a | 088

"Quando estou com dúvidas sobre o que fazer tenho de pensar em vários modelos possíveis (…). Caminho por entre essas ideias, esses modelos" **Álvaro Siza Vieira**, *in El Croquis nº68/69+95*, pág.233 [trad. própria]



089a | 089

"Na Itália, Espanha e Portugal dos anos 50, Aalto exerceu uma grande influência, (…). Desenvolveram-se então relações e trocas que exerceram um certo impacto na minha escola quando iniciei o meu trabalho. Óscar Niemeyer e Le Corbusier foram também influentes. Tenho a certeza que a minha obra foi influenciada pela de Aalto, mas também por centenas de outros arquitectos. Se isolamos uma influência, estamos perdidos. Aprender arquitectura é conhecer o trabalho de muitos criadores." **Álvaro Siza Vieira**, *cit. in* Jodidio, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.27



090a | 090

087- 090 | Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (1987-1994, Porto, Portugal), Álvaro Siza Vieira
087a | Universidade de Otaniemi (1949-1967, Finlândia), Alvar Aalto
087b | Ruínas da Villa Adriana - Planta parcial (séc.II, Tivoli, Itália)
088a | Casa e Atelier Ozenfant (1922, Paris, França), Le Corbusier
089a | Casa Tristan Tzara (1925-1926, Paris, França), Adolf Loos
090a | Casa dos professores da Bauhaus (1926, Dessau, Alemanha), Walter Gropius

Da referência *biográfica* no projecto de arquitectura

A referenciação enquanto método reside neste subcapítulo nos próprios arquitectos *de referência*, ou seja, não se categorizaram as tendências em diferentes grupos. As influências de maior registo, formais ou conceptuais, são *apenas* assinaladas como referências contínuas no trabalho dos diferentes arquitectos.

"A ideia de incorporar várias referências nos desenhos [de projecto] pode também ser observada nos grandes mestres da arquitectura de Berlim, como Schlüter e Schinkel. Isto é, em parte, porque são considerados entre os arquitectos mais estudados, fazendo deles do maior interesse para a arquitectura contemporânea."

Aldo Rossi
Aldo Rossi: architect, conception Helmut Geisert, London: Academy, 1994, pág.42 [trad. própria]

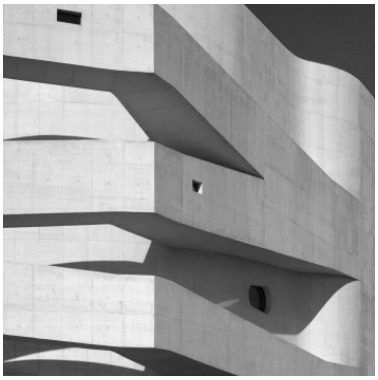
Do arquitecto Aldo Rossi é de destacar a influência que Étienne-Louis Boullée exerceu no seu trabalho.[159] Nos desenhos do projecto não construído para o Centro de Congressos de Milão observa-se um complexo estritamente geométrico, em que Rossi "começa com uma torre que é redonda, autónoma e coroada por um cone circular como cobertura, dentro da qual se encontra uma sala de conferências circular. Esta é uma referência à arquitectura de Claude-Nicolas Ledoux e, ainda mais, à de Étienne-Louis Boullée, que é também referido noutros desenhos/projectos."[160] As referências são óbvias, e reconhecidas pelo próprio,[161] e encontram-se ainda na "evidente afinidade entre os cubos, cilindros e cones de Rossi e a sublime geometria dos desenhos mais ambiciosos de Boullée. (…) Nos desenhos e escritos de Boullée, Rossi encontrou estímulo para a sua crença de que a forma precede a função, e não o contrário."[162] É ainda exemplo o Cemitério de São Cataldo, em que retoma a arquitectura subtil historicamente referenciada do arquitecto francês e a filtra num emocionante jogo formal, de luz e de sombra nas suas formas mais puras.

Por seu lado, Siza Vieira é um autor que se destaca pela sua capacidade incomum para reunir referências de vários âmbitos na sua obra, sem nunca perder a sua *personalidade*. Reconhece abertamente a influência de outros e retoma tendencialmente temas e soluções do método de Fernando Távora,[163] Le Corbusier, Frank Lloyd Wright,[164] Alvar Aalto,[165] Mies van der Rohe, Adolf Loos e Niemeyer, entre outros. A sua cultura arquitectónica vastíssima reflecte-se na sua obra; a história da arquitectura reaparece através da *memória* nos seus desenhos e projectos, as suas imagens e formas remetem para outras, anteriores.

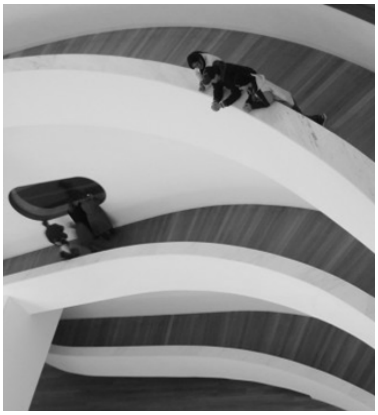
–

[159] Poderiam ainda ser mencionados Claude-Nicolas Ledoux ou Karl Friedrich Schinkel.
[160] *Aldo Rossi: architect,* conception Helmut Geisert, London: Academy, 1994, pág. 50 [trad. própria]
[161] "Na sua *Introdução a Boullée*, Rossi utiliza a denominação 'racionalismo exaltado' (…) para definir a obra do mestre francês; mas, ao mesmo tempo, esta serve-lhe para estabelecer o campo das suas preferências artísticas e para fixar a sua própria posição." Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.133 [trad. própria]
[162] Carter Ratcliff, *Aldo Rossi: drawings and paintings*, pág. 17, [trad. própria]
[163] "A nova arquitectura portuguesa e a influência da investigação que então fazia Távora estão por inteiro nos meus primeiros trabalhos." Álvaro Siza Vieira, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa España, 1995, pág.29
[164] "Comprei uma publicação sobre a obra de F. L.Wright, e certos aspectos, certas partes da sua obra, como a Casa do Deserto, exerceram uma positiva influência sobre o meu trabalho. Na piscina [Leça da Palmeira] está presente o poder da sua essencialidade geométrica concretizando-se, mesmo, a sua presença nos 45 graus de implantação utilizados por Wright no seu projecto. Lembro-me que, então, Wright foi para mim como uma via de libertação." Idem, pág.32
[165] "[No 1ºano do curso] A obra de Aalto entusiasmou-me. Por exemplo, causou-me uma impressão enorme um edifício que vinha bastante bem publicado: os dormitórios de Cambridge, em Massachusetts. Nunca tinha visto um edifício assim." Idem, pág.28

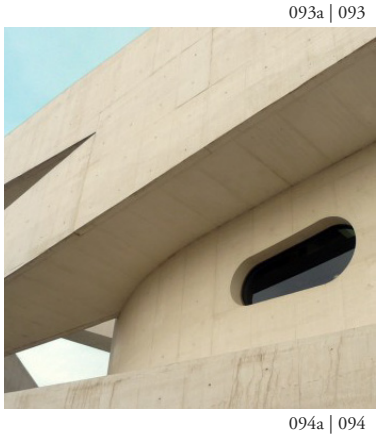
091a | 091



092a | 092



093a | 093



094a | 094

091 | Biblioteca da Universidade de Aveiro (1988-1995, Aveiro, Portugal), Álvaro Siza Vieira
091a | Edifício *Rautatalo* – interior (1953-1955, Helsínquia, Finlândia), Alvar Aalto
092-094 | Fundação Iberê Camargo (1998-2008, Porto Alegre, Brasil), Álvaro Siza Vieira
092a | SESC Pompéia (1977-1982, São Paulo, Brasil), Lina Bo Bardi
093a | Museu *Guggenheim* (1943-1956, Nova Iorque, E.U.A.), Frank Lloyd Wright
094a | Palácio da Justiça (1952-1956, Chandigarh, Índia), Le Corbusier

"[Em relação à referência aos autores brasileiros] Não há um uso directo, consciente, deliberado. Tem essas e mil outras influências. F. L. Wright, por exemplo, não é brasileiro, mas é sempre citado quando se fala sobre o museu. A crítica normalmente aceita que existam citações directas por uma questão de lógica, de clareza. É claro que eu conhecia o edifício de Lina Bo Bardi [projecto do Sesc/Pompéia, em São Paulo] e é claro que já estive no Brasil várias vezes"

"Queria também fazer um percurso de rampas, onde está a memória do impressionante e genial Guggenheim. (…) é evidente que aquela ideia de percurso deixa uma impressão muito forte em quem o visita. Não pensei em fazer algo "à Guggenheim" mas terá certamente a sua influência. Também muita gente me fala no SESC-Pompéia da Lina bo Bardi. Nunca pensei nela mas admito que possa haver influência porque visitei as suas obras." **Álvaro Siza Vieira**, Entrevista *O Abraço Cubista*, por José Mateus, para a revista *Linha 6*

"[Acerca da Fundação Iberê Camargo] É evidente que há esse tipo de citação, porque nos apoiamos naquilo que conhecemos, por vezes, objectivamente; e, por outras, é nossa própria formação que contém uma série de experiências que estão amalgamadas em nossa compreensão." **Álvaro Siza Vieira**, *Entrevista em Maio de 2008*, publicada originalmente na revista *Projeto Design* nº341, Julho de 2008

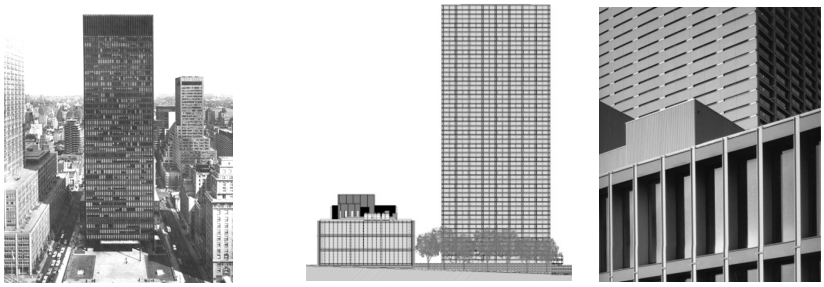
Da sua vasta obra, a Faculdade de Arquitectura do Porto é exemplo de integração de múltiplas referências. Uma virá de Le Corbusier, do atelier *Ozenfant,* e é expressa no desenho da *primeira* torre. Outra, mais geral, do uso de volumes simples e brancos na composição do edifício, rasgados com aberturas (horizontais) distintas em função do espaço interior, e provém da influência de Walter Gropius e da *Bauhaus* dos anos 20. Outra será a referência a Adolf Loos na varanda da primeira torre, por *analogia* com a sua Casa *Tzara*. E por último, "tem os seus vários maneirismos neomodernistas (piscam os olhos a Loos, Le Corbusier e Oud) (…). Siza nunca hesitou em dizer que a invenção pode contar com modelos pré-existentes e na Faculdade de Arquitectura do Porto parece haver uma re-interpretação conhecida na paisagem do campus de *Otaniemi* de Aalto."[166]

A referência a este arquitecto finlandês é ainda notória na Biblioteca da Universidade de Aveiro, onde o mecanismo de captação da luz, através de lanternins (semi-cónicos) de abertura circular, remete para a solução encontrada por Aalto na Biblioteca de Viipuri ou no espaço central do edifício *Rautatalo*, ambos em Helsínquia.[167] A referência a este último será ainda mais profunda, por se reencontrar na articulação visual entre os espaços internos a diferentes níveis do edifício de Siza. Por fim, "na fachada oeste, (…) uma parede de tijolo ondulado faz lembrar a Casa de Cultura",[168] também de Aalto, sendo ainda de destacar a relação geral com a natureza e o *lugar* do projecto que Siza também desenvolveu por afinidade com o nórdico.[169]

Da relação com arquitectos (sul-)americanos,[170] na mais recente e já referida Fundação Iberê Camargo, "cruzam-se as influências da escola paulista, a de Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha, e a carioca de Niemeyer [nomeadamente da rampa do seu Museu de Brasília],"[171] para além da referência ao *Guggenheim* de Nova Iorque, de F. L. Wright (ou, a nível de pormenor, das janelas *corbusianas*). Esta obra é excepcional pela forma como se referencia à cultura brasileira, mas também ao lugar e ao território, à experiência do seu autor (na escala, desenho rigoroso e sensível e reinterpretação de formas conhecidas) e à história da arquitectura, pela releitura do programa e volumetria.
Estes e outros exemplos[172] atribuem a Siza a qualidade de incorporar diferentes modos de fazer no seu, concedem-lhe a ideia de *heterónimos* e a personificação da frase de Fernando Pessoa: "*Cada um é muita gente*."

–

[166] William Curtis, idem, pág.21
[167] Ou ainda na sala de estar da *Baker House* (1946-49, Massachussets).
[168] Philip Jodidio, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.27
[169] Outros exemplos seriam a Casa de Chá da Boa Nova – "o meu restaurante da Boa Nova tem referências muito directas a Alvar Aalto – especialmente a sua *Maison Carrée*" (Álvaro Siza Vieira, *Una conversación con Álvaro Siza, in El Croquis nº68/69+95*, pág.244, [trad. própria]) – ou a Casa António Carlos Siza (1976-78, Santo Tirso, Portugal) – "as fontes arquitectónicas mais significativas para este trabalho são sugeridas pelas relações todo/partes e distorções espaciais nas quais poderemos encontrar afinidades com muitos dos últimos trabalhos de Aalto. (…) poderemos não estabelecer uma correspondência entre os elementos empregues por Siza, nesta casa, e trabalhos específicos de Aalto, mas é evidente o estudo atento de Siza sobre o trabalho e método de Aalto." Peter Testa, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto: FAUP, 1988, pág.31
[170] Veja-se também o Pavilhão de Portugal em Lisboa: "Também pensei nos grandes espaços cobertos com lajes curvas do Niemeyer. Ou, ainda mais, no maravilhoso espaço coberto por trás do auditório da Cidade Universitária, em Caracas, desenhada por Villanueva nos anos 50. [Plaza Cubierta]" Álvaro Siza Vieira, *in El Croquis nº68/69+95*, pág.231 [trad. própria]
[171] Ricardo Carvalho, *Museu para a Fundação Iberê Camargo, in Jornal de Arquitectos nº220-221*, Jul-Dez 2005, pág.98
[172] Outros casos: no Bairro da Malagueira (1977-1997, Évora, Portugal), percebe-se a referência mental à arquitectura holandesa dos anos 20, mais precisamente aos projectos habitacionais de Pieter Oud; e na planta das Piscinas das Marés (1961-1966, Leça da Palmeira, Portugal) é evidente a influência de F.L.Wright: "(…) sobretudo na piscina, uma influência, uma atracção muito forte exercida por F.L.Wright (…). Os 45º do projecto da piscina têm qualquer coisa que os liga à planta de Talesin no deserto" Álvaro Siza Vieira, *Repetir nunca é repetir, in Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 1998



095a | 095

096a | 096

"do Mies a Peter Behrens, ao Leo von Klenze, ao Schinkel. Eles representam o meu interesse no classicismo, e o meu interesse no valor da regra deriva deles, assim como algo mais importante: a sua habilidade para ser alterada e até distorcida mantendo-se operativa enquanto sistema. Estou interessado na história da regra, no seu uso e manipulação." **Eduardo Souto de Moura**, *in El Croquis nº124,* pág.12 [trad. própria]

"Eu tinha um traço [*caligrafia*] miesiano que servia muito bem para as casas de um só pavimento. Mas quando projectamos numa escala urbana, esse traço já não serve. Temos que nos adaptar aos novos ambientes e pesquisar outras tipologias." **Eduardo Souto de Moura**, (adapt.) *Entrevista em Junho de 2007,* publicada originalmente no suplemento *Babelia*, *El Pais*, 30 de Junho 2007

"Pelo menos a nossa geração – minha e do Herzog – chegou a um ponto tal que estamos numa fase de transição. Fomos educados com os mestres antigos (o Siza e o Rossi), em que a profissão era apaixonante. Trabalhei e fui educado por grandes arquitectos como o Siza e o Távora, mas depois isto mudou e hoje a profissão é outra coisa." **Eduardo Souto de Moura,** *Entrevista,* Jornal *i,* 5 de Outubro de 2009

095 | Torre do Burgo (1991-2007, Porto, Portugal), E. Souto de Moura
095a | Edifício Seagram (1954-1958, Nova Iorque, E.U.A.), Mies van der Rohe
096 | Casa em Cascais [Casa Luís Valadas Fernandes] (1994-2002, Cascais, Portugal), E. Souto de Moura
096a | Casa Farnsworth (1948-1952, Fox River Valley, Illinois, E.U.A), Mies van der Rohe

"O meu objectivo é ser capaz de apreender noutros trabalhos uma herança, material válido, não pela sua figura ou silhueta, mas pela 'energia' interna que consolida a obra."; "é tentar capturar os significados e as raízes dos projectos e a sua materialização, num sentido de os compreender e os usar no meu próprio trabalho como arquitecto."

Eduardo Souto de Moura

Notes to a synthesis of a text, in AAVV, *Architectures of Herzog & De Meuron*, Nova Iorque: Peter Blum, 1995, [trad. própria]

A obra de Souto de Moura é observada pelas suas referências ao próprio Siza Vieira, à Escola do Porto ou a Mies van der Rohe, entre outros.[173] O próprio fala abertamente da sua formação e referências formais *de autor* e do impacto que têm no seu trabalho. Percebe-se, nomeadamente, que a influência de Siza se prende mais com a relação com o desenho e o *lugar* do projecto, sendo a de Mies mais formal, material ou conceptual,[174] como se verifica pelas referências à sua Casa Farnsworth ou ao Pavilhão de Barcelona.

Esta influência de Mies destacou-se principalmente no início da carreira de Souto de Moura: a Casa das Artes, no Porto, "apresenta a criação do *princípio do revestimento* que Gottfried Semper teorizou, Adolf Loos defendeu em seus escritos e Mies van der Rohe levou a seu máximo esplendor com sua obra. A pele de cada material - os muros de pedra, estuque, tijolo, madeira-, conservando suas próprias características e linguagem, vai superpondo-se sem mascaramentos, mimese e confusões."[175] Também na Casa em Cascais, embora mais tardia, a referência miesiana é bastante explícita e cruza-se com a influência das *case study houses* americanas do final dos anos 40 e anos 50, da autoria de Neutra, Saarinen, Eames, entre outros. Distingue-se ainda a Torre do Burgo pela sua referência ao *Seagram Building* de Mies, - edifício de síntese tipológica -, à sua lógica funcionalista/estrutural e de marcação da paisagem com linhas simples e volumes puros.

Por último, em relação a outras influências, Souto de Moura refere Távora pela ligação à Escola do Porto, Schinkel quanto ao seu interesse no classicismo, e H&deM, arquitectos contemporâneos, pelo seu método e formas de materialização.

No discurso de Zumthor ou H&deM, a presença de autores *de referência* é substancialmente mais discreta. Ambos se referem preferencialmente a obras, às sensações que lhes provocaram e à sua importância na história da disciplina, mais do que a formas ou autores específicos. Reconhecem os *mestres* antigos e deles extraem a qualidade, a *alma*, dos seus edifícios, e levam essa energia para os seus projectos.

Em relação a H&deM, será no entanto de destacar a influência de Aldo Rossi – *link* fundamental do questionamento tipológico e exploração dos seus pressupostos – e de Gottfried Semper – pela retoma do ornamento (motivos vegetais) como revestimento dos planos que compõem o edifício.

Por outro lado, fica claro que a dupla suíça transpõe tanto o *dogmatismo* do mestre italiano, acrescentando vitalidade ao esquema *rossiano* pela exploração das suas potencialidades, como os temas de Semper, aos quais atribui valores próprios da contemporaneidade.

–

[173] Luis Barragán, Fernando Távora, H&deM, Schinkel, Peter Behrens, Le Corbusier (etc) são também influências.

[174] A influência de Mies não é só conduzida pela percussão da gramática clássica na sua formação, mas principalmente pelo interesse na matéria como realidade palpável e na reelaboração do processo construtivo e dos pormenores que articulam materiais, tendo como princípios a redução ao essencial e a economia de meios.

[175] Josep Maria Montaner, *A Modernidade superada – Arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pág.173

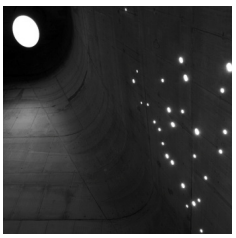
097

098a | 098

"[A conexão com Gottfried Semper é mais uma intuição acerca de elementos tais como (…) o muro que imita os tecidos, etc.? (William Curtis)] O que me tocou foi o seu Museu da História Natural, em Viena. Este tipo de revestimento do edifício chocou-me e 'oprimiu-me'. (…) Senti isto através da sua arquitectura e não dos seus textos." **Jacques Herzog,** *La Naturaleza del Artificio, in El Croquis* 109-110, pág.27, [trad. própria]

099a | 099

"[A propósito de Rossi] Interessou-nos o seu modo de falar de arquitectura, que nos fascinou e influenciou mais do que as suas formas arquitectónicas.", **Jacques Herzog,** *Herzog & de Meuron*, Barcelona: Gustavo Gili, 1989, pág.6, [trad. própria]



100a | 100

"Eu não gosto de dizer uma lista de nomes de quem me pode ter inspirado. Eu prefiro falar sobre espaços que experimentei e que possuem alma. É sobre a intenção de edifícios reais projectados por mestres antigos como Wright, Aalto e Jacobsen. Alguns edifícios têm alma, e é sobre isso." **Peter Zumthor,** *Entrevista a Leo Gullbring*, [trad. própria]

097 | Centro de Arte *Walker* (Pormenor do interior) (1999-2005, Minneapolis, E.U.A.), H&deM
098 | Sede da Ricola (1992-1993, Mulhouse-Brunnstatt, França), H&deM
098a | Grinalda vegetal e interpretação de Acroterion, Gottfried Semper
099 | Edifício Prada (2000-2003, Aoyama, Tóquio, Japão), H&deM
099a | Museu do Mar (1992-2000, Vigo, Galiza, Espanha), Aldo Rossi (com César Portela)
100 | Capela *Bruder Klaus* (2007, Wachendorf, Alemanha), Peter Zumthor
100a | Capela *Saint-Pierre* (1964-1975 (2003-2006) Firminy, França), Le Corbusier

Este processo de absorção e interpretação dá-se, aliás, com outros autores:[176] "como sugere o uso de metáforas de H&deM, é possível pensar que essas influências [de Hannes Meyer, H. Schmidt, Le Corbusier, Aalto, Rossi, etc.] foram completamente absorvidas (…) e transformadas no momento de projectar os seus primeiros edifícios 'isentos'."[177]

___

Em conclusão, registam-se tendências no discurso dos autores: Rossi assume referentes de desenho e formais de arquitectos neoclássicos (utópicos) [Schinkel, Ledoux, Boullée]; Siza capta múltiplas referências, de método [Távora, Aalto] e muitas vezes formais ou *de escola* [Aalto, *Bauhaus* e modernistas (brasileiros), etc.]; Souto de Moura recebe influências formais e conceptuais de Mies e H&deM e maioritariamente contextuais e teóricas de Siza e Távora; Zumthor e H&deM fundamentam-se nas sensações que diversas obras, espaços e discursos dos *mestres* [Le Corbusier, Rossi, Aalto, entre outros] lhes proporcionam, procurando captar dos mesmos qualidades para os seus próprios projectos. O interesse passa principalmente por perceber como os arquitectos *de referência* de cada um definem, em parte, o seu *modo de fazer*.

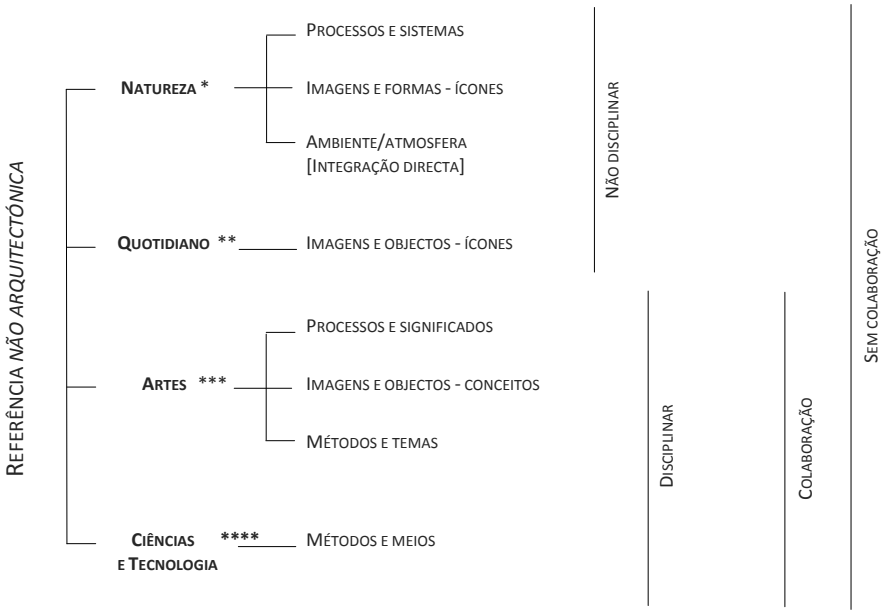
REFERÊNCIA ARQUITECTÓNICA | conclusões

As considerações acerca de *referências arquitectónicas* possibilitaram englobar *modelos* formais, conceptuais, de composição e programáticos, através de meios anónimos (*tipo* e *estilo*) ou *de autor*, e mais abstractos/universais (*tipo*) ou concretos/de um local específico.
Da relação com o esquema *Triângulo de Referências*, estamos perante referências mais *objectivas* e maioritariamente *do passado*. A origem destas referências divide-se ainda entre *o lugar do projecto* e *outros lugares*, mas tendo sido as referências *locais* consideradas no primeiro capítulo, foram aqui abordadas as de lugares alheios ao projecto.

No geral, a referenciação em *tipos e arquétipos* carrega uma herança (espacial e programática) universal, enquanto os *estilos e escolas* (essencialmente por conceitos, formas e métodos) se encontram mais limitados no tempo ou no espaço.
Por outro lado, como ficou claro, os processos de *reconhecimento, reinterpretação, comparação, analogia* e *apropriação* foram fulcrais neste capítulo, divergindo o seu uso nos autores mais *tradicionais* ou progressivamente mais afastados da ligação ao passado da disciplina.
Certo é que a referenciação arquitectónica não se mostrou necessariamente figurativa ou estritamente formal; deu-se também ao nível do conceito, tema, estrutura, princípio ou *modo de fazer* de outras épocas, culturas ou autores. As referências, mais ou menos diluídas, revelaram-se assim lições de soluções já experimentadas e exemplos de continuidade, permanência e evolução entre necessidades e temas no interior da disciplina.

–

[176] "Falámos de Mies, mas para mim Le Corbusier tem sido uma presença mais forte. (…) Foi o primeiro arquitecto moderno que realmente me tocou profundamente. Ainda me lembro das minhas primeiras visitas a Ronchamp, La Tourette e Kembs Dam. Fiquei em Ronchamp e teve um espantoso efeito em mim. Ronchamp ainda tem esse efeito, Le Corbusier pode ser tão 'forte'." Jacques Herzog, *La Naturaleza del Artificio [una conversación con Jacques Herzog], in El Croquis 109-110*, pág.28, [trad. própria]
[177] "Essas transformações não se alcançam no vazio, dependem completamente da absorção de um amplo leque de influências. Cortando as conexões no acto de transposição, os arquitectos deslocam a interpretação dessas influências para a actividade de designação conceptual, para fundir uma ideia subjacente a um projecto." Wilfried Wang, *Jacques Herzog & Pierre De Meuron*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pág.10, [trad. própria]



A REFERENCIAÇÃO EM ÂMBITOS DISTINTOS DA ARQUITECTURA NÃO SE DISTINGUE APENAS PELA ÁREA DE PROVENIÊNCIA, MAS TAMBÉM PELO MÉTODO E ALVO DO SEU USO. A REFERÊNCIA *NÃO ARQUITECTÓNICA* É MUITAS VEZES UM COMPLEMENTO ÀS DOS TIPOS ATÉ AGORA ANALISADOS; AINDA QUE ESTEJAM NA ORIGEM DE QUALQUER PROJECTO, E PROCUREM NOVAS FERRAMENTAS, INOVAR NO MÉTODO OU SUBVERTER OBJECTIVOS E FUNDAMENTOS, NÃO PODERÃO IGNORAR OS REFERENTES DISCIPLINARES, DO ARQUITECTO OU DO LUGAR. O SEU PROPÓSITO SERÁ MUITAS VEZES O DE PROCURAR CONCEITOS E MÉTODOS ALTERNATIVOS, COM O INTUITO DE APROXIMAR A ARQUITECTURA DO HOMEM E DA CULTURA DO SEU TEMPO, DE ATRIBUIR UM SIGNIFICADO *MAIS CONTEMPORÂNEO* ÀS OBRAS.

A NÍVEL PESSOAL, FOI COM ALGUM RECEIO, E COM DÚVIDAS DA *JUSTIFICAÇÃO* DESTE *TIPO* DE REFERÊNCIAS, QUE COMECEI ESTE CAPÍTULO. MAS RAPIDAMENTE RECONHECI QUALIDADES NOS RESULTADOS, E ATÉ RELAÇÕES ENTRE ESTE ÂMBITO DE REFERENCIAÇÃO E O PASSADO, ISTO É, QUE AS REFERÊNCIAS *FORA DA DISCIPLINA*, O SEU PAPEL E SIGNIFICADO, TÊM RAÍZES PROFUNDAS NA HISTÓRIA DA ARQUITECTURA.

POR FIM, AS SECÇÕES SÃO MAIS OU MENOS SUBDIVIDIDAS CONSOANTE O SEU TEMA E INTERESSE PARA A ARQUITECTURA. É DE NOTAR QUE ESSAS DIVISÕES SÃO FEITAS POR DIFERENÇAS TEMÁTICAS, HAVENDO ESPAÇO, DENTRO DE CADA UMA, PARA DIFERENÇAS NA ESCALA DE APLICAÇÃO DAS REFERÊNCIAS, DO GERAL AO PARTICULAR.
ENQUANTO OS DOIS PRIMEIROS SUBCAPÍTULOS DIZEM RESPEITO A REFERÊNCIAS MAIS *PALPÁVEIS* OU *OBJECTUAIS*, OS OUTROS DOIS INTERPRETAM A REFERÊNCIA COMO FERRAMENTA MENTAL/OPÇÃO DE INCORPORAÇÃO DE OUTRAS DISCIPLINAS.

* POR *REPRODUÇÃO*, POR *ANALOGIA* OU POR *INTEGRAÇÃO DIRECTA* DA NATUREZA;
** POR *ANALOGIA* FORMAL, POR *INTERPRETAÇÃO* ICONOGRÁFICA E SIMBÓLICA;
*** POR *REPRODUÇÃO* E *INTERPRETAÇÃO*, POR *ANALOGIA* METODOLÓGICA E POR *COLABORAÇÃO*.
**** POR *ANALOGIA* METODOLÓGICA E POR *COLABORAÇÃO* (DE MEIOS).

3 | REFERÊNCIA *NÃO ARQUITECTÓNICA*

Modelos de outros âmbitos e disciplinas

"O futuro da arquitectura não é arquitectónico. (…) O importante não é saber que traços seguir, que mestre 'adorar', que arquitectura impor, que arquitectos excomungar. A arquitectura deve sair das suas fronteiras (…), deve significar. Deve falar, relatar, interrogar, em detrimento, se for necessário (e frequentemente o é) da pureza tecnológica, da tradição construída, da conformidade com as referências a modelos culturais (quer sejam de origem clássica ou moderna)."

Jean Nouvel

Jean Nouvel: la obra reciente - 1987-1990, Barcelona: Collegi d´Arquitectes de Catalunya, 1990, pág.121, [trad. própria]

A arquitectura encontra-se rodeada de referências linguísticas e conceptuais de outras áreas, e a referenciação em modelos *exteriores*, a par das qualidades mais perenes da disciplina, tem-se intensificado progressivamente.[178] Extraem-se conteúdos de outros âmbitos, num discurso conceptual capaz de trazer *mais-valias* ao projecto. A permuta com outros campos é assim a base de um trabalho *laboratorial* interdisciplinar de enriquecimento mútuo. Considera-se a referenciação em formas e processos de outras *naturezas*, o posicionamento entre disciplinas como meio de articular plataformas de discurso paralelas, o questionamento dos limites da arquitectura e a sua capacidade de incorporar temas de outras áreas.

A referência *não arquitectónica* dá-se assim na transversalidade com outros domínios e disciplinas, na retoma de temas que *a priori* não pertencem à disciplina[179] ou à circunstância do projecto, mas participam no seu processo. A arquitectura assume o papel de *agregadora*: saber profissional e disciplinar específico, sai do seu âmbito para se *alimentar* e deixar *contaminar* por outras experiências. As ferramentas históricas e o lado autónomo da disciplina não pressupõem a sua exclusividade e isolamento;[180] as áreas de onde provêm referências são cada vez mais e o recurso às mesmas mais intenso. Fazer arquitectura é também dotar processo e obra de *significado*, e a sensibilidade para com outros âmbitos, que representam ou pensam sobre conceitos que *formam* a realidade – *a natureza, o quotidiano (social), a ciência ou a arte* –, faz sem dúvida parte dessa construção e da referenciação ao contexto cultural.

"Uma das coisas que me impressiona em muita gente e em muitos arquitectos é a obsessão pela arquitectura. Eu tenho a impressão que a gente tem que ter outras obsessões mais importantes que a arquitectura. Do ponto de vista social, técnico, científico, plástico, artístico, que enquadrem a arquitectura."

Fernando Távora

Unidade 3, Porto, FAUP, Junho 1992

–

[178] A busca de realidades de outras áreas como algo que possa legitimar e conferir qualidade tem sido já uma estratégia comum entre arquitectos tanto no cenário internacional como na produção local e académica. "Uma espécie desejável de mobilidade, de errância no interior da profissão podendo mesmo viajar até às linhas de fronteira com outras profissões, outros saberes – e mesmo ultrapassá-las – como forma de construir novas situações de trabalho." Manuel Taínha, *Tainha: textos de arquitectura*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006, pág.99

[179] Com a consciência da dificuldade em estabelecer esta fronteira. "Ao afirmar que tudo é arquitectura, em sentido positivo como negativo, todas as fronteiras entre disciplinas foram removidas; neste momento, a experimentação pode recorrer a meios de expressão que eram aparentemente distantes dos do projecto mas que pretenderam transmitir reflexões sobre a condição humana, a vida, o ambiente e a cidade." Nicoletta Trasi, *Interdisciplinary architecture*, Chichester: Wiley-Academy, 2001, pág.10, [trad.própria]

[180] "Autonomia não significa que a arquitectura não possa comparar-se com outros fenómenos culturais ou técnicos, nem que o seu âmbito de acção não entre em relação com outros âmbitos da realidade. (…) há instrumentos específicos para a análise arquitectónica que (…) podem ser objecto de elaboração teórica, mas que serão também ponto de partida de novas práticas arquitectónicas contemporâneas" Ignasi de Solà-Morales, *Prácticas teóricas, prácticas históricas, práctcas arquitectónicas, in Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.260 [trad. própria]

Do *exterior* extraem-se coordenadas para novos *conceitos*, num novo *ecletismo* manifesto na troca de ideias, imagens e dados *não arquitectónicos*, que valem particularmente por aquilo que *carregam* da contemporaneidade.[181] Naturalmente que é um *tipo* distinto de referenciação, mais visual/formal e de *escolha* consciente e operativa, menos intuitivo ou discreto. Fala-se de *conceitos* como condensadores de referências ou como a própria referência geral do projecto, como indutor de significado e instrumento da interdisciplinaridade.
Facto é que muitas vezes esse *conceito* é exterior à disciplina e que a sua pertinência vai recair na forma como é fundamentado no âmbito do projecto ou como articula as suas especificidades. O risco será o de entrar por caminhos *sem saída* no âmbito arquitectónico, pela perda da sua identidade e diluição dos seus limites.[182]

"Uma saída, não através do abandono puro e simples do território da arquitectura e do saber que aí se vai saturando, mas sim regressando a tal território já recarregado dos estímulos, do tipo de energia que foi recolher ao território mais vasto do pensamento, da reflexão e da emoção que se podem tornar partilháveis a todos os saberes. De igual modo, uma saída, não pela subversão anárquica e fácil dos princípios mais básicos de um "fazer" arquitectónico, mas sim pela sua reconquista a partir de uma renovação da complexidade conceptual que está no centro gravítico do próprio discurso criativo."

Pedro Gadanho
Correspondências, in Confidencias para o exilio, edit. Miguel von Hafe Perez, Nov. 1994

Por último, reconheceram-se os territórios da *natureza*, dos *objectos-ícone* da cultura urbana e do quotidiano, das *artes* e das *ciências e tecnologias* como campos de referenciação.
Consideram-se noções gerais dos mesmos, recaindo o interesse nas possibilidades mais do que na forma exacta como pontualmente se chegou a determinado resultado. Em todo o caso, *analogias* e *metáforas, reprodução* e *apropriação* e o trabalho por *colaboração* vão estar ao serviço da disciplina para a incorporação de outras, em detrimento de transposições formalistas ou imediatistas do *exterior*. São correspondências com outras práticas, referências de projecto para lá das fronteiras arquitectónicas que entram na definição de arquitectura de *opensource*.[183]
Não diria que o futuro da arquitectura *não é arquitectónico*, mas sem dúvida que não se limitará às questões arquitectónicas e que a sua evolução passa pelo contacto com outras experiências, por uma *imagem* renovada pela analogia com *outras,* exteriores à disciplina.

—

[181] "O que aqui se propõe, então, do ponto de vista da prática da arquitectura, é que, mais do que preocuparmo-nos com efeitos de mesclagem de superfície, nos proponhamos pesquisar naturezas menos transparentes da sua prática, através de analogias de fundo que se podem estabelecer com outras práticas próximas." Pedro Gadanho, *A ansiedade do híbrido, in Jornal de Arquitectos nº220-221,* Jul-Dez 2005, pág.42

[182] "Esta ansiedade diz respeito ao facto de a arquitectura poder perder a identidade – talvez, até, a sua utilidade e a sua tradição – por se confundir ou mesclar com outras práticas que lhe são próximas. (…) O entendimento da arquitectura como uma "produção cultural" pressupõe, justamente, a sujeição a uma hibridização permanente, algo característico de uma noção actualizada de 'cultura'. A hibridização é um processo que, no ambiente de cruzamento entre globalização e influências locais que hoje vivemos, afecta qualquer forma de cultura 'aberta' e dinâmica." Idem, pág.40

[183] "uma arquitectura de *opensource* (código aberto) seria uma em que a expressão arquitectónica se torna um código compartilhado: uma que se alimenta de códigos da cultura urbana quotidiana e que, em contrapartida, está aberto à apropriação por outros profissionais urbanos, tais como artistas e designers. (…) Nesse sentido, houve também momentos anteriores em que a arquitectura partilhava com outros movimentos artísticos e sociais a capacidade de interagir fortemente com a cultura urbana. Mas essas entradas momentâneas tendem permanentemente à codificação dentro da disciplina"; "Nesse contexto, o domínio do código específico da arquitectura – e, mais ainda, dos próprios códigos restritos que garantem à profissão um alto retorno simbólico – ainda será um instrumento na definição do que é o quê no estabelecimento de arquitectura. Mas outros profissionais, muitos outros (…) podem começar a acolher outros fins, se não simplesmente desejam deixar este jogo codificado em particular. (…) Nomeadamente, estaríamos falando de um nível em que os códigos não seriam mais restritivos e limitativos, mas constituiriam uma ponte para as referências externas e da vida quotidiana." Pedro Gadanho, *Open Source Architecture,* [trad. própria]

3.1 **Da natureza** | **referência nas suas formas, sistemas e ambientes**

"Da imitação da natureza, existem diversas interpretações que vão da simples reprodução das formas naturais, à mais complexa analogia entre construção artística e construção da natureza. (…) Com maior ou menor clareza, na arquitectura antiga e na moderna, os termos de referência são sempre a natureza e a história. A referência constante a estes termos estabelece o modo de proceder do conhecimento em arquitectura."

Antonio Monestiroli
La arquitectura de la realidad, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993, pág. 193, [trad. própria]

As referências à *natureza*, como se viu no início deste estudo, sempre fizeram parte da história da arquitectura e *pertencem* de certa forma à disciplina.[184] Foi na natureza, corpo humano incluído, que o Homem encontrou as primeiras medidas, o conceito de proporção,[185] temas e materiais para as suas construções. Algumas *imagens* pertencem à nossa *memória* como naturais e atemporais; o seu uso como referência desperta sentidos de familiaridade e reconhecimento, que as torna *ícones* de matriz natural.[186] Através de *metáforas* ou do uso directo desses elementos, salientam-se possibilidades pela sua presença como referências.

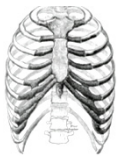
"A História da arquitectura está repleta de referências (…) à natureza – ou melhor, aos processos, estruturas e morfologias naturais"

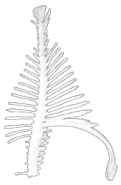
Manuel Martín Hernández
La invención de la arquitectura, Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pág.14 [trad. própria]

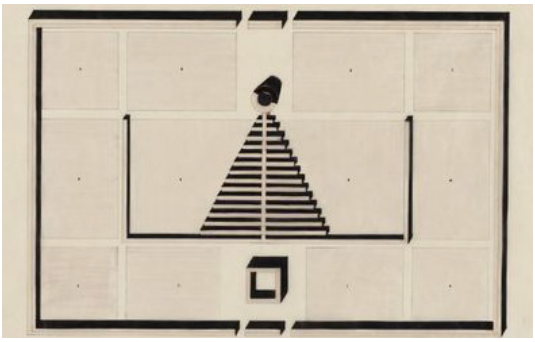
Não será relevante a consideração de arquitecturas mais ou menos *orgânicas*, no *estilo* ou *linguagem*;[187] consideram-se antes referenciações *analógicas* e *miméticas* na natureza ou a criação de *atmosferas* pela sua *integração* directa.[188] Esta *inspiração* em caracteres naturais segue o interesse anteriormente dado à *memória* ou a *(arqué)tipos,* por remeter para sensações (de *atmosfera*, espaciais ou visuais) que se procura fazer reviver no projecto. A recuperação da natureza como referência[189] e conceito operativo da prática contemporânea alarga o seu conteúdo e limite para lá dos valores *funcionalistas*, tantas vezes predominantes.

–

[184] Para um aprofundamento da relação natureza-arquitectura, veja-se *La arquitectura de la realidad*, de Antonio Monestiroli.
[185] Lembre-se o uso do côvado, palmo, pé e polegada, a secção de ouro, o Homem Vitruviano, o *Modulor*, etc.
[186] Imagens da memória colectiva extraídas *da natureza*, e não *objectos-ícone* do quotidiano, analisados no subcapítulo seguinte.
[187] Como refere W. Curtis, "têm havido várias tentativas de fazer arquitectura *orgânica*. Algumas delas têm sido desastrosas, precisamente porque fracassaram no seu propósito de se distanciarem o suficiente das suas fontes de inspiração naturais; às vezes acabaram por praticar precisamente uma falsa retórica 'naturalista' de curvas denominadas de 'orgânicas' e texturas rochosas." William Curtis, *La Naturaleza del Artificio [una conversación con Jacques Herzog], in El Croquis 109-110*, pág.19, [trad. própria]
[188] Não são aqui consideradas isoladamente as referências métricas e proporcionais ao corpo humano, por coexistirem com todo o tipo de outras referências e serem essencialmente intuitivas ou estabelecidas por regras. Por outro lado, a referência a elementos da natureza pela sua presença no terreno do projecto (já consideradas como referências do *sítio)* ou as referências ambientais, de *sustentabilidade* e auto-suficiência, hoje *usadas* na relação com a natureza. também não são aqui abordadas.
[189] "Uma visão da natureza novamente sacralizada – mas agora nos planos estético e da compreensão da espantosa complexidade e 'perfeição' dos seus mecanismos e não a sacralização associada a temores, punições e ao desconhecido. Esta espiritualidade moderna (…) abraça a natureza como referência primordial, redescobrindo de alguma forma, mesmo que não explicitamente, rituais primitivos." J.Bernardo, S.Campos, *Algumas notas sobre a Land Art, in Revista Ar nº6,* Lisboa: FA-UTL, Julho 2006, pág.81

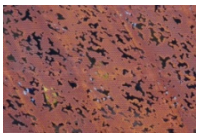






101a | 101

102a | 102



103a | 103

"Esta espinha central, ou vértebra, dilata-se em direcção à base e os braços do último corpo transversal tendem a encerrar-se. Na extremidade desta espinha central encontram-se dois elementos com uma forma definida: um cubo e um cone. (…) Estes dois elementos monumentais ficam unidos à espinha central dos ossários mediante uma configuração osteológica." **Gianni Braghieri, (co-autor com Rossi),** *Aldo Rossi,* Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pág.50

"Os elementos estruturais suportam-se mutuamente e convergem numa formação em 'grelha' – quase como um ninho de pássaros com os seus ramos entrelaçados. (…) O efeito espacial do estádio é singular e radical, mas ainda assim simples e de uma imediaticidade quase arcaica, criando deste modo um marco histórico único para os Jogos Olímpicos 2008." **H&deM**, *in* Yoshida, Nobuyuki, *Herzog & de Meuron: 2002-2006*, Tokyo: A+U, 2006, pág.140, [trad. própria]

"As placas de ferro fundido sugerem motivos orgânicos." **H&deM**, *Naturaleza Leve, Edificio CaixaFórum Madrid, in Arquitectura Viva nº116*, 2007, pág.91, [trad. própria]

101 | Cemitério de São Cataldo (1971-1978, Modena, Itália), Aldo Rossi
102 | Estádio Olímpico de Pequim (2003-2007, Pequim, China), H&M
103 | Caixa Fórum (2001-2005, Madrid, Espanha), H&M

"É recorrente, em termos históricos, que as construções façam alusão à imagem do corpo humano. Com mais ou menos subtileza propõem-se desenhos que de um modo directo e mimético sugerem afinidades com a figura humana."

Vítor Murtinho
A Metáfora do Corpo em Arquitectura, *in Revista Ar nº6,* Lisboa: FA-UTL, Julho 2006, pág.190

Sendo o ser humano parte essencial da natureza e da prática arquitectónica, as referências ao mesmo serão particularmente importantes. Desde a antiguidade se considera que *o homem é a medida de todas as coisas.*[190] O corpo humano é um modelo constante de referências métricas, simbólicas, de proporção e visuais,[191] de referentes que participam no dimensionamento espacial, de vãos, objectos e todo o tipo de elementos arquitectónicos.

"O recurso analógico, de carácter substantivo ou formal, é por sistema o apetrecho mais utilizado em arquitectura. Assim descobrimos semelhanças com carácter biológico (antropomórfico, zoomórfico ou fito mórfico), mas também referências explícitas a formas complexas como os fractais (…). Na essência da arquitectura, principalmente se nos referirmos às primeiras referências escritas e com desígnio compilatório, encontramos uma mão cheia de analogias entre o corpo humano e a arquitectura."

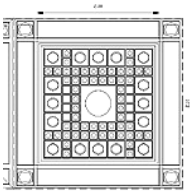
Vítor Murtinho
in Modus Operandi, NU nº29, Coimbra: dArq FCTUC, Dezembro 2006

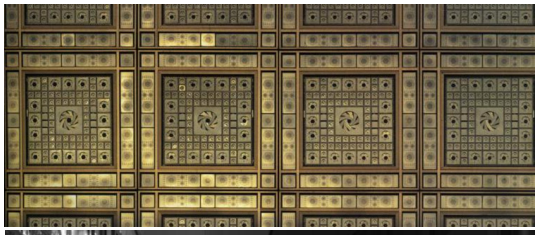
A relação analógica *arquitectura-natureza* tem ainda o contributo de áreas como a geometria e a biomimética.[192] A primeira é um elemento chave desta referenciação: as formas naturais são reconduzíveis a *geometrias básicas*, que fazem a transposição racional para o campo da arquitectura. "O exercício da arquitectura faz-se em diálogo com a natureza congregando o fascínio dos modelos geométricos ao serviço da vontade funcional e edificadora."[193] Por seu lado, a biomimética e estudo científico da natureza vão fornecer conhecimentos essenciais a diversas áreas do conhecimento, entre as quais a arquitectura, a partir de soluções encontradas no mundo natural. São referências da *inspiração* na natureza, a um nível mais profundo que o meramente formal ou visual.

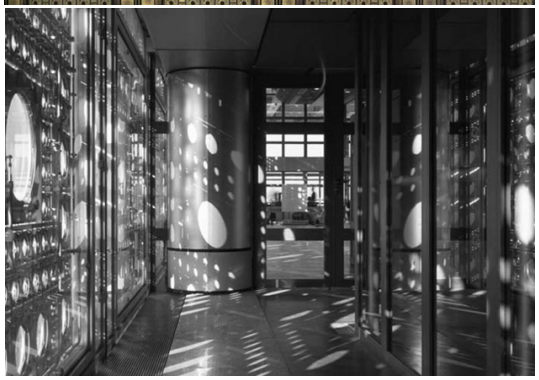
Por fim, as *referências* estendem-se ao discurso arquitectónico, cujo vocabulário vai adoptar termos biológicos para descrever parte das obras: os percursos são substituídos por *fluxos* e *artérias*, a fachada é a *pele*, o revestimento será a *casca* do *corpo* do edifício, etc. A *natureza* é fonte de imagens, matérias e estímulos; o Homem estabelece a relação *natural-artificial*.

–

[190] Protágoras, séc.V a.C.
[191] "Os modelos que historicamente estiveram associados à definição de cânones métricos e proporcionais foram corriqueiramente fundados a partir das dimensões de partes selectivas e eleitas do corpo humano."; "Toda a exploração espacial que o homem efectua tem como primeira referência a própria anatomia na sua dupla vertente de *objecto* e de *sujeito*: caso de estudo e elemento que pratica a acção."; "A semelhança entre a estrutura do corpo humano com o corpo arquitectónico fornece recorrentemente um efeito sedutor quer por razões estéticas, quer por razões simbólicas." Vítor Murtinho, *A Metáfora do Corpo em Arquitectura*, *in Revista Ar nº6,* Lisboa: FA-UTL, Julho 2006, págs.180/181
[192] Área da ciência que estuda as estruturas biológicas e suas funções: Os dispositivos biomiméticos procuram *inspiração* na natureza, observando e refazendo formas e sistemas animais e vegetais. Da forma como a natureza resolve as suas *dificuldades*, captam-se também soluções para problemas científicos.
[193]Vítor Murtinho, *A Metáfora do Corpo em Arquitectura*, *in Revista Ar nº6,* Lisboa: FA-UTL, Julho 2006, pág.191







104a | 104

105

106

"A pele exterior consiste de painéis de vidro finamente gravados. Assemelha-se a penas ligeiramente eriçadas ou a uma estrutura escamosa de grandes painéis de vidro." **Peter Zumthor** *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999, pág. 214 [trad. própria]

104 | Instituto do Mundo Árabe (1981-1987, Paris, França), Jean Nouvel
105 | Capela *Sogn Benedetg* (1985-1988, Grisons, Suíça), Peter Zumthor
106 | *Kunsthaus Bregenz* (1990-1997, Bregenz, Austria), Peter Zumthor

Referências na *natureza* e no *corpo humano* no projecto de arquitectura

A natureza como fonte de referência é analisada em três categorias: a referenciação em *processos e sistemas* (1), estruturas naturais; nas suas *imagens e formas* (2), referências iconográficas através da sua *reprodução* na obra ou *analogia* com as mesmas no desenho do projecto; e na *analogia* com os seus *fenómenos e atmosferas* (3), pontualmente com *integração directa* da natureza.

Partindo de uma matriz cujo contexto é a *natureza*, o projecto original do Cemitério de São Cataldo, de Rossi, possuía uma concepção com referência estrutural e *esquemática* a uma espinha (dorsal) ou esqueleto: "vem da observação de uma espinha de peixe: vista sobre uma mesa e tantas vezes esquissada. (…) são esqueletos, estruturas osteológicas: reduzem o organismo ou a construção à sua ossada, à sua estrutura interna, à nudez de um suporte e de um esquema."[194] Esta metáfora faz da obra um lugar de *significado*, por *analogia* ao corpo, à estrutura óssea como representação da morte e referência de concepção espacial.

"Nos referimos à complexidade de um sistema de relações que existe na natureza, na perfeição inalcançável, e cuja analogia com o reino da arte e da sociedade nos interessa. O nosso interesse radica, pois, na geometria oculta da natureza, um princípio espiritual e não primordialmente na aparência externa da natureza."

Jacques Herzog

The Hidden Geometry of Nature, in Quaderns nº181-182, pág.108, [trad. própria]

Outra referência aplicada à totalidade da obra é o Estádio de Pequim de H&deM, referenciado num *ninho de pássaros*, ícone pela sua *imagem* mas principalmente pela *analogia* com essa *estrutura* da natureza, que vai referenciar o *sistema construtivo* e *espacial* da obra. O referente natural é interpretado, descobre-se a sua *geometria oculta* de forma à mesma fornecer dados racionais válidos que conduzem todo o projecto.

Das referências a processos naturais aplicadas *apenas* ao revestimento/fachada, destacam-se o *CaixaFórum* dos mesmos autores, o Instituto do Mundo Árabe, de Jean Nouvel e a Capela *Sogn Benedetg* e o *Kunsthaus Bregenz*, de Zumthor.
No primeiro, a perfuração do revestimento exterior referencia-se no *processo* natural da erosão: "a erosão de uma placa (…) contamina a construção regular com os acidentes inesperados do mundo natural"[195] e *corrói* o material da obra.
No edifício de Nouvel, é utilizado na fachada "o princípio de diafragma. Uma célula fotoeléctrica permite o doseamento da luz em função da luz do sol",[196] referência ao olho humano e ao *processo* segundo o qual o diâmetro da pupila varia em função da luz do ambiente.
Por fim, os edifícios de Peter Zumthor referenciam a *pele* da fachada num sistema *animal*, de sobreposição de escamas ou penas. O conhecimento desse sistema permitiu encontrar uma solução construtiva que se reinventa, ela própria, em obras e materiais distintos.

—

[194] "A ideia do Cemitério de Modena, um dos seus projectos mais denso e belo, (…) também vem da observação ou da recordação de uma casa vazia, abandonada, onde as janelas parecem olhos fixos e escancarados. Espinha e casa vazia são sinais de morte." Daniele Vitale, *Nem novas terras encontrarás, Nem novos mares. (…), in Jornal de Arquitectos nº174/175,* 1997, pág.24
[195] Luis Fernández-Galiano, *Materias de estilo: un diccionario, in Arquitectura Viva Monografias nº114*, 2005, pág.9, [trad. própria]
[196] Antoni Poch, Jordi Moliner, *Del invento al prototipo, in Jean Nouvel: la obra reciente - 1987-1990*, editor Josep Lluis Mateo, Barcelona: Collegi d´Arquitectes de Catalunya, 1990, pág.141, [trad. própria]

107a | 107

108

109

"A influência da natureza no mundo das formas da arquitectura não é algo recente. (…) Essa referência ao mundo natural, sob uma forma abstracta ou mais directa, é uma constante na História. É talvez um apoio para abordar o conceito de proporção, perante o qual sentimos sempre incertezas, (…) O apelo das formas naturais sempre encheu o mundo das imagens, mas isso pode ser também um elemento de disciplina. Tenho uma certa dificuldade em separar claramente o que é abstracto e o que é orgânico." **Álvaro Siza Vieira**, *Álvaro Siza: uma questão de medida,* Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, pág.83

"O Pavilhão debruça-se sobre uma casa neoclássica, como um animal de patas cravadas no solo, tensas do apetite de se aproximar, contidas contudo. O seu dorso distende-se, a pele eriçada. Olha de esguelha, lança antenas em direcção à casa. Obriga-a a definir um espaço. Trava as patas, baixa a cabeça, não se permite avançar. Comê-la-á um dia?" **Álvaro Siza Vieira**, *01 textos*, Porto: Civilização, 2009, Texto nº120

107 | Casa no Pego (2008-2010, Sintra, Portugal), Álvaro Siza Vieira
108 | Pavilhão Carlos Ramos (1985-1986, Porto, Portugal), Álvaro Siza Vieira
109 | Pavilhão da *Serpentine Gallery*, Álvaro Siza Vieira + E. Souto de Moura

Em todos estes exemplos e referências em *sistemas* orgânicos, reconhecem-se qualidades na referenciação intencional e significante de conteúdos, e a procura de justificar, no discurso dos próprios autores, um critério reconhecível no modo de fazer e decidir.

Entre sistemas e formas, a referência em matrizes orgânicas assume-se ainda como processo oculto e *abstracto* de geometrização da obra, em que não será tão importante a reprodução de uma imagem, mas a presença de critérios de composição/construção com origem na natureza. A recente Casa no Pego de Álvaro Siza apresenta uma organização em planta que se assemelha a um sistema *em árvore* ou *espinha* – uma estrutura onde os volumes parecem sair como *ramos* de um *tronco* comum –, ou ainda segundo a lógica de uma lagartixa, composição com cauda, cabeça e membros que se agarram ao terreno. Naturalmente que estas imagens podem não ter feito directamente parte do processo de criação, mas sendo estruturas conhecidas pelo autor, são referências *compositivas intuitivas* que garantem algum controlo sobre a forma, apoiando-se no desenho geométrico como forma de sintetização, como refere o arquitecto.

"O controlo do desenvolvimento do projecto deve apoiar-se em coisas sólidas como por exemplo a forma de um animal ou de um ser orgânico. É um elemento de controlo do mesmo modo que a geometria. Não sou capaz de separar o mundo da geometria do mundo natural"

Álvaro Siza Vieira
in Rodrigues, António Jacinto, *Álvaro Siza: obra e método,* Porto: Civilização, 1992, pág. 22

Num processo entre intuição e geometria difícil de exprimir em palavras, da observação do trabalho de Siza Vieira, percebe-se um acto de criação firmemente apoiado na natureza, num elo entre orgânico e racional. Das suas composições antropomórficas, são exemplo o Pavilhão Carlos Ramos, onde "aplicou na fachada de topo, um conjunto de janelas, portas e pala, configurando um rosto"[197] ou a Faculdade de Arquitectura, voltada para o Rio Douro, em que as "fachadas exteriores apresentam traças resolutamente antropomórficas, elemento recorrente em muitos projectos de Siza,"[198] As referências antropomórficas geometrizadas de Siza sugerem uma porta como boca, janelas como olhos, num alçado, um rosto.

"a natureza proporciona constantemente formas e materiais à arquitectura e esta intervém na natureza para a adequar aos seus próprios fins. Isto leva-se a cabo durante tanto tempo que permite a fusão das duas diferentes entidades."

Eduardo Souto de Moura
Entrevista por Xavier Güell, in Eduardo Souto de Moura, Revista 2G nº5, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.136, [trad. própria]

Dos casos em que os *ícones* extraídos da natureza são o tema *volumétrico* da obra, o Pavilhão da *Serpentine Gallery*, projecto de Siza e Souto de Moura, é exemplo de uma referência zoomórfica. É descrito pelo primeiro como um animal inquieto, uma criatura de corpo tenso, costas arqueadas e cabeça baixa, de patas fincadas no local ao qual parece enraizado. É impressionante a carga sensorial desta descrição e da própria obra, pelo movimento e tensão que incute, aliando referência biológica e geometria como meio de edificar.

–

[197] Victor Consiglieri, *As significações da arquitectura: 1920 -1990*, Lisboa: Estampa, 2000, pág.217
[198] Philip Jodidio, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.25

110a | 110

111a | 111 | 112

113a | 113

114a | 114

"A forma exterior do edifício desenvolve-se a partir de uma planta em forma de folha ou gota. (…) 37 barras independentes estruturais, de madeira, circundam a forma de folha do solo e definem o espaço. Sustentam o telhado, que é uma estrutura de suportes de madeira, evocando a imagem das nervuras de uma folha." **Peter Zumthor**, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999, pág.56, [trad. própria]

"É antes uma massa fluida, que poderia ter perfurado o solo, um géiser sob uma pressão permanente e dosificada. A superfície do edifício evoca a água: uma textura lisa e contínua, mas também vibrante e transparentel" **Jean Nouvel**, *El Croquis nº112-113,* 2003, pág.238, [trad. própria]

"As pesadas paredes exteriores levantam-se em camadas e a sua superfície está esboroada. Estas paredes são revestidas com os inertes provenientes do sítio. (…) aparenta por isso ter sido extraído da terra." **H&deM**, *Schaulager. Laurenz Foundation, in Jornal de Arquitectos* nº220/221, Jul.-Dez. 2005, pág.88

"É verdade que as nossas obras se têm tornado mais '*como*' coisas – mais *semelhante* a uma rocha, mais *como* um animal, ou mais *como* algo orgânico; *semelhante* a alguma coisa, o que significa que o lado analógico foi reforçado, que o trabalho se tornou menos abstracto." **H&deM**, *El Croquis* 109-110, pág.18 [trad. própria]

110 | Capela Sogn Benedetg (1985-1988, Grisons, Suíça), Peter Zumthor
111 | Torre Agbar (1999-2005, Barcelona, Espanha), Jean Nouvel
112 | Peirao XXI, concurso para o Porto de Vigo (2007-, Vigo, Espanha), Jean Nouvel
113 | Schaulager (1998-2003, Basileia, Suíça), H&deM
114 | Filarmónica de Elba (2003-2009, Hamburgo, Alemanha), H&deM

Das referências essencialmente vegetais e minerais que transparecem na volumetria das obras, destacam-se a Capela *Sogn Benedetg* (Zumthor), a Torre Agbar e a Torre do projecto *Peirao XXI* (Nouvel), o edifício *Schaulager* e a Filarmónica de Elba (H&deM).

A capela assume a *analogia* com uma folha, com forma de gota ou olho. A geometria tem também aqui um papel essencial[199] ao materializar racionalmente uma forma com semelhantes na natureza. A ideia de *folha* é a mais evidente: além da referência formal, a estrutura em madeira da cobertura recria o sistema de nervuras dessa figura natural.

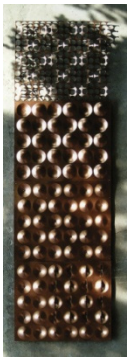
Entre as múltiplas referências já citadas da Torre de Barcelona, é ainda possível identificar a *analogia* "com metáforas, a forma de um géiser, a textura da água."[200] Esta referência à água, à ideia de géiser que *dá forma* ao edifício, ganha significado pela relação com a companhia a que se destina [*Agbar, Águas de Barcelona*], reforçando que as referências iconográficas provêm muitas vezes da circunstância da obra, sendo especialmente válidas quando tal acontece.
O caso da Torre do *Peirao XXI* é referenciado num grande menir *monolítico* celta. A torre remete para o passado ancestral da cultura celta local e para a idiossincrasia granítica da Galiza, ao mesmo tempo que se referencia formalmente numa grande rocha. Esta referência *icónica,* pela sua altura (referência ao ponto mais alto de Vigo) e localização (no limite do porto), torna-a referência visual e contextual da cidade, um bloco granítico habitável que se ilumina à noite.
São casos em que as imagens da obra *falam por si*, revelando claramente a sua referência formal.

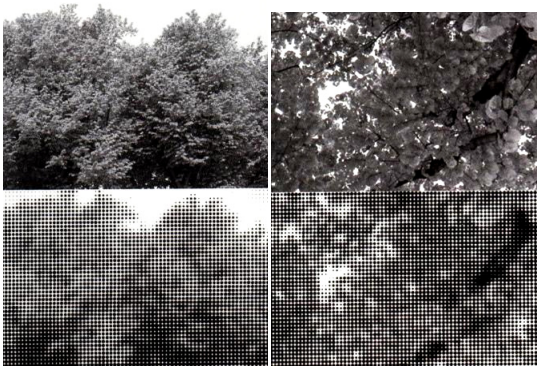
Das obras de H&deM, o *Schaulager* referencia-se num grande bloco de areia ou terra. Parece extraído do terreno, tendo esse *peso* e imagem natural, atemporal e maciça, em oposição às arquitecturas *leves e transparentes*, mas sem menosprezar a técnica contemporânea. "O *Schaulager* tem esse lado térreo, mas é quase produzido digitalmente, quase extraído de engenharia genética. Tem esses dois lados."[201] Seguindo o *percurso* dos seus autores, uma ideia simples e universal é associada a possibilidades e valores contemporâneos.
Por fim, a volumetria da *Elbphilharmonie* assemelha-se, no topo, à morfologia da ondulação da água, evocando a mesma na transparência das suas fachadas, facto que se reveste de significado pela sua presença na frente do rio *Elbe*.

Finalmente, as *imagens* extraídas da natureza podem ser referências na *ornamentação* de uma parte ou elemento da obra.[202] No edifício de Armazéns e Sede da Ricola, H&deM, a manipulação da figuração é um instrumento para chegar à abstracção. Conjugam-se outras referências[203] à imagem repetida de uma folha impressa nos painéis de policarbonato, não como forma de decoração, mas pela consideração do paramento em toda a sua potencialidade.
O *motivo* vegetal é copiado de uma fotografia de Karl Blossfeldt; o tema provém da natureza.

—

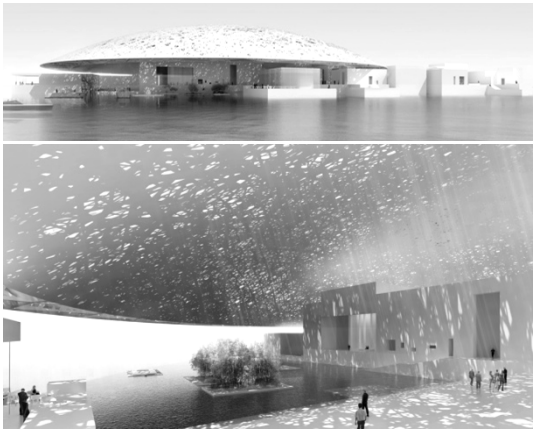
[199] Como se disse, a forma da capela é, geometricamente, meio lemniscato de Bernoulli. [∞]
[200] Josep Maria Montaner, *La torre Agbar, emblema de Barcelona, El País*, 17 de Janeiro de 2005, [trad.própria]
[201] Luis Fernández-Galiano, (J.Herzog), *H&deM, from Nature, in Arquitectura Viva nº91*, Jul./Ago. 2003, pág. 126, [trad. própria]
[202] Referência também à história da disciplina: "O caminho que conduz do acrotério grego – interpretado por Semper como decoração (…), vinculada aos feixes agrícolas ou ramos de vegetação – até aos motivos orgânicos no Ricola" Luis Fernández-Galiano, *Materias de estilo: un diccionario, in Herzog & de Meuron – AV Monografias nº114*, Jul./Ago. 2005, pág.14, [trad. própria]
[203] De Andy Warhol, pela repetição da imagem e iconografia, a Gottfried Semper, precisamente pelo conceito de ornamento e pela figuração de elementos naturais como a folha.





115

"As *fissuras* intermédias são invadidas pelo parque, que chega até ao coração do museu. A natureza, as árvores, as plantas e a água, de formas variadas, são parte integrante do edifício." **H&deM**, *Museo de Young, in Arquitectura Viva nº114*, 2005, pág.72, [trad. própria]



116

"O *Temporary Guggenheim* de Tóquio é o pequeno monte, a colina das estações; branco rosado na primavera das cerejeiras, verde tenro para o verão, *flamboyant* no outono e cinza como a casca dos troncos no inverno.", "uma arquitectura-natureza com múltiplas conotações e evocações (…): o relevo indissociável da natureza; a árvore como reveladora do efémero, a cerejeira, (…). Como um emblema, o vulcão; a montanha, lugar de meditação e do sagrado, etc." **Jean Nouvel,** *in* Boissière, Olivier, *Jean Nouvel*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, págs.50/48

117

"Este lugar vai 'falar' de tempos imemoriais, duma época em que a arquitectura não era mais que a escolha de referenciais grotescos";"Relevo identificador entre forma e não forma, perfurado por uma grande cavidade, é recoberto pela vegetação tradicional de arbustos e de pequenas árvores nativas. (…) Uma rampa pedregosa conduz à entrada (…) ladeada pela fachada do museu, uma grande parede de terra ocre" **Jean Nouvel**, *in* Boissière, Olivier, *Jean Nouvel*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, págs.23/24

118

115 | Museu *De Young* (1999-2005, São Francisco, E.U.A.), H&deM

116 | *Louvre* de Abu Dhabi (2007-, Abu Dhabi, Emirados Árabes Unidos), Jean Nouvel

117 | *Guggenheim* temporário de Tóquio (concurso, 2001, Tóquio, Japão), Jean Nouvel

118 | Museu da Evolução Humana (concurso, 2000, Burgos, Espanha), Jean Nouvel

Por último, a natureza é uma importante fonte de referências quanto à criação de *atmosferas* capazes de despertar sensações e ligar o utilizador a ambientes (re)conhecidos através da *analogia* ou do *uso concreto* de elementos naturais.

No Museu *De Young,* de H&deM, a *pele* de cobre patinado é feita de placas perfuradas, deformadas/amolgadas e/ou pontualmente gravadas com pontos que evocam a qualidade da luz do sol através da folhagem do parque em que se insere. Dá-se ao edifício uma leitura orgânica, uma sofisticada abstracção[204] que evoca a luz filtrada através da copa das árvores e que cria, também com a relação directa com o parque, um intenso ambiente natural. À *analogia* com a natureza da *pele* é associada a *integração* de vegetação nos pátios do edifício, em continuidade com a envolvente. Estas *bolsas* de ar e vegetação participam na vivência do museu, são *montras* naturais no conjunto do edifício.

"A vegetação também tem um papel importante. Quando é colocada em contacto directo com arquitectura, ocorre algo da ordem da confrontação; algo efémero, de uma fragilidade total com uma certa pretensão de duração."; "Sinto-me atraído pela noção de fragilidade. (…) Gosto quando a natureza reafirma essa ideia e se torna reveladora da condição do edifício. A essência dos jogos com a natureza procede dessa ambiguidade; (…) material vegetal converte-se em material arquitectónico."

Jean Nouvel

Una conversación, *in El Croquis nº112-113, Jean Nouvel 1994-2002*, 2002, págs.15/16 [trad. própria]

Jean Nouvel tem também uma relação especial com os fenómenos naturais e com o *confronto* edifício-natureza. No *Louvre* de Abu Dhabi, o tema, embora tratado de modo distinto, é semelhante ao *De Young*. A iconografia dominante é a da filtragem do sol através das folhas, mas a referência a este fenómeno e *atmosfera* natural reproduz-se no ambiente espacial; assume-se literalmente no tratamento da cobertura em cúpula achatada e no controlo da entrada de luz. Parcialmente rodeado de água, o jogo dá-se entre a sua luz cintilante e a luz difundida por debaixo da cobertura, sempre com alusão a *atmosferas* naturais e às sensações que transmitem.
Na sua proposta para o *Guggenheim* temporário de Tóquio, é interpretado o "paradigma *artifício-natureza*, (…) a emoção das estações, a natureza como contraponto positivo à urbanização de Tóquio."[205] O edifício ganha o relevo de uma montanha natural susceptível à mudança das estações e à *atmosfera* que cada uma comporta. Através da *integração* da vegetação e da *analogia* com relevos naturais, a referência à natureza é o tema da obra, evocando subtilmente a sua efemeridade e *ambientes*.
No Museu de Burgos, o regresso às origens e à natureza é a referência da *atmosfera* (material) do edifício, apelando ao significado de rememoração do passado e à *analogia* com grutas e escavações: "ao mesmo tempo colina e caverna (…) uma sofisticação muito contemporânea combina-se a uma nudez bruta reivindicando a eternidade das profundezas."[206] Assemelha-se ao exemplo anterior nos contornos conceptuais: tem a forma de um pequeno monte arborizado com espécies locais, a que se soma a vertente térrea das *cavernas*.

–

[204] No processo para captar o efeito desejado, os arquitectos trabalharam com especialistas em explorações técnicas e visuais. de design altamente sofisticado, da A. Zahner co. Foram seleccionados padrões de perfuração circular e de ondulações internas e externas nos painéis de cobre, nomeadamente a partir do trabalho digital com fotografias de copas de árvores tornadas abstractas.
[205] Jean Nouvel, *in* Boissière, Olivier, *Jean Nouvel*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, pág.48
[206] S.T., *Musée de l'Évolution humaine, in L'Architecture d'Aujourd'hui nº337,* Nov./Dez. 2001, [trad. própria]

119a | 119

120a | 120 | 121

122a | 122 | 123

120 "O edifício toma a forma de um grande objecto de pedra coberto de relva colocado profundamente dentro da montanha (…) para evocar mais claramente – e melhor conseguir – o que nos parece um papel importante: estabelecer uma relação especial com a paisagem montanhosa, o seu poder natural, substância geológica e impressionante topografia."; No interior, um "esculpido sistema de cavernas. O edifício no conjunto parece uma grande e porosa pedra. (…) [tudo] foi desenhado para reforçar a presença homogénea e monolítica como um conjunto." **Peter Zumthor**, *Thermal Bath Vals, in Peter Zumthor Works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999, págs.156/157, [trad. própria]

122 "Esta conexão [ao Passeio do Prado e ao Botânico] enfatiza-se com o espectacular revestimento de uma das empenas desta praça com um jardim vertical desenhado por Patrick Blanc, composto por 15.000 plantas de 250 espécies diferentes." **H&deM** *Naturaleza Leve, Edificio CaixaFórum Madrid, in Arquitectura Viva nº116*, 2007, pág.86, [trad. própria]

123 "Tinha a ideia de uma fachada totalmente vegetal baseada no princípio de Patrick Blanc (…) É uma fachada vertical 'não-arquitectónica', (…) a vegetação está presente no interior e no exterior. Olhando para fora, pergunta-se se a parede está mesmo lá." **Jean Nouvel**, *in El Croquis nº112-113,* 2002, pág.16 [trad. própria]

119 | Fundação *Cartier* (1991-1994, Paris, França), Jean Nouvel
120 | Termas de Vals (1990-1996, Vals, Suíça), Peter Zumthor
121 | *Swiss Sound Box* (Pavilhão Suíço, Expo 2000, Hannover, Alemanha), Peter Zumthor
122 | *Caixa Fórum* (2001-2005, Madrid, Espanha), H&deM
123 | Museu do *Quai Branly* (1999-2006, Paris, França), Jean Nouvel

Por fim, na sua Fundação *Cartier*, Nouvel interpreta o tema da fragilidade natural/ arquitectónica. Nesta obra, que parece afastada de qualquer tipo de referentes, o autor tem como referência a ideia de integração com o verde e as árvores contíguas, o tema da reflexão para conseguir um fenómeno natural de fragilidade material e efemeridade da luz e das cores. Sem mimetismo, a referência ao fenómeno da natureza é conseguida com matéria arquitectónica, no diálogo pretendido entre construído e natural.

Ainda quanto a atmosferas naturais, à ligação a *arquétipos* e reprodução de ambientes sensoriais de Peter Zumthor associa-se agora a *natureza*, referência a ambientes e texturas/materiais.
Novamente nas Termas de Vals, no Pavilhão Suíço da Expo'2000 ou na Capela *Bruder Klaus*,[207] entre outros, as referências relativas ao som, à luz, aos materiais e aos cheiros são retomadas na criação do *ambiente* dos projectos. Referenciam-se *atmosferas* às cavernas ou grutas, ao *mundo* da pedra ou da madeira, aos 4 *elementos da natureza*. Sem recorrer à *integração* directa de vegetação, o ambiente natural é conseguido pelo intenso conhecimento dos materiais e das sensações que lhes estão associadas.

Por fim, nos casos em que o *material vegetal se converte em material arquitectónico*, a integração de vegetação no projecto – por referência ao fenómeno de *revestimento vegetal* que existe de modo espontâneo na natureza – é geralmente feita a um elemento parcial da obra.
Entre outros, são exemplos o *CaixaFórum* de H&deM e o Museu do *Quai Branly*, de Nouvel. Nos dois edifícios existe uma fachada revestida com um jardim vertical, ora pelo princípio de relação com o espaço público – com o Passeio do Prado e Jardim Botânico –; ora pelo questionar da materialidade da fachada, com referência aos jardins parisienses.

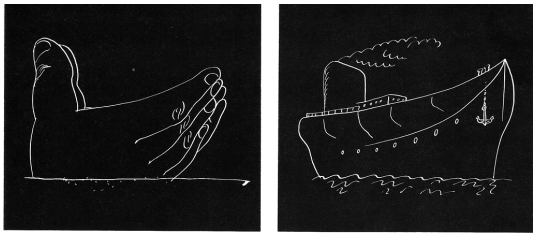
—

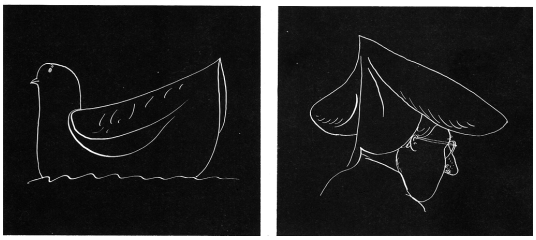
Em conclusão, as referências à *natureza*, mais ou menos conscientes e directas, são uma forma de ligar o edifício às origens da disciplina ou o Homem a formas e ambientes que lhe são conhecidas e familiares.
É a ideia que *qualquer forma* se encontra no mundo natural e na sua geometria, e que o trabalho produzido com referência a essas matrizes e modelos poderá enraizar-se mais profundamente naquilo que são as intenções básicas da arquitectura.
A natureza, como fonte dos mais belos fenómenos e imagens e uma das referências mais constantes das ordens clássicas aos nossos dias, tem de facto uma relação especial com a arquitectura, do seu sentido mais pictórico ao mais conceptual ou sensorial.

–

[207] "O tema do projecto parte de uma ideia que lida de um modo profundo com a existência humana e com os elementos: pedra, água, fogo, terra e céu. Tentei fazer aquilo que hoje pode ser um espaço essencial." Peter Zumthor, *Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho,* 22 Out. 2007*, in Jornal de Arquitectos* nº229 - *Tempo*, Lisboa, Out.-Dez. 2007, pág.50

124





125

126

124 | *I Build a Pyramid* (1978), Duane Michals

125 | Interpretação de *metáforas/iconografias* da Capela de Ronchamp (*Chapelle Notre-Dame-du-Haut,* 1954, Le Corbusier), Charles Jencks

126 | *Duck* (*Learning from Las Vegas*, 1972), Robert Venturi (com Denise Scott Brown)

3.2 Das *imagens e objectos* do quotidiano | referências icónicas

"Coincide com a recuperação de figuras representativas, de imagens evocativas, de arquétipos visuais, que podem evoluir, na multiplicidade caótica de símbolos, para se tornarem lugares familiares e reconhecíveis, marcos universais. Para aceitar a realidade como fonte de inspiração e comparação, e a cidade como veículo de comunicação – sistema de símbolos –, o objecto arquitectónico é impregnado de valores simbólicos e alusivos ao invés de se referir a uma imagem abstracta, distante e contemplativa."

Nicoletta Trasi
Interdisciplinary architecture, Chichester: Wiley-Academy, 2001, pág.10, [trad. própria]

A actualidade como época de exaltação de imagens, de uma sociedade de consumo visualmente influenciável, foi descrita no início deste estudo. A referenciação em *objectos-ícone* do quotidiano vai de encontro a esta circunstância, não só com valor na *sedução*, mas antes na diferenciação urbana de certos edifícios, nos valores colectivos e de pertença. Estas referências icónicas, *nas imagens e objectos quotidianos*, permitem a ligação entre edifício e forma reconhecida pelo imaginário pessoal e colectivo (à semelhança dos *arquétipos*), dependendo a qualidade da referenciação do grau de significado e profundidade com que é estabelecida.

Embora seja hoje comum encontrar projectos que *caíram na tentação* de usar *analogias* fáceis e imediatistas com imagens ou objectos comuns, as mesmas não parecem suficientes para validar opções de projecto ou atribuir-lhes qualidade. O sentido de reconhecimento é, de facto, interessante, pelo significado de vivência colectiva e actualidade que acarreta, mas fará tanto mais sentido quanto mais reflectida for a relação *ícone* - circunstância projectual.
Outra tendência, por se associar a contemporaneidade à ideia de caos, efemeridade e movimento, tem sido a de justificar complicadas geometrias com essa relação à situação actual. Não estabelecendo juízos de valor sobre essa posição, não será no entanto essa ideia que aqui se procura, principalmente pelo afastamento a princípios-base de arquitectura que parece representar, e por não se considerar que uma arquitectura visualmente excêntrica seja a resposta à diversidade e complexidade cultural.
Embora não seja fácil distinguir a forma – mais ou menos reflectida/oportuna – de incorporar referências, estas só farão sentido pelos princípios (ana)lógicos que a relacionem com o tema, o conteúdo, a estrutura ou o contexto da obra. Por isso o seu reconhecimento no discurso dos arquitectos é tão importante na percepção da postura consciente do uso destes *ícones*.

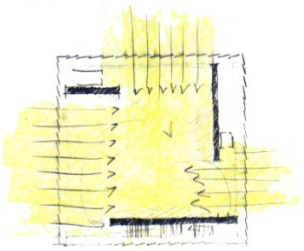
"A sedução da forma é muito importante. Apela a todos os sentidos e permite que a percepção seja mais intensa. O edifício 'ícone' adquire assim a qualidade de 'permanência' do monumento, como a descreveu Aldo Rossi."; "Uma qualidade icónica é indispensável para arquitectura à escala urbana."

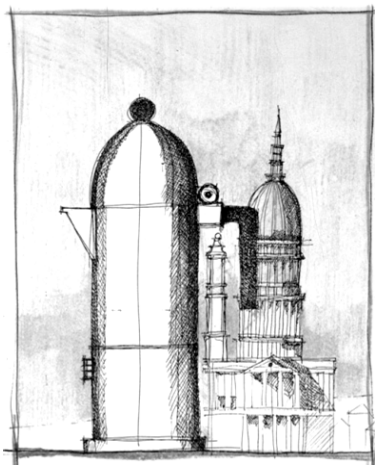
Jacques Herzog
Ornamento, Estructura, Espacio [una conversación con Jacques Herzog], in El Croquis 129-130, págs.30/37, [trad. própria]

A ideia de referência em *ícones e imagens quotidianas* representa uma aproximação entre homem e edifício e remete para valores e significados colectivos bem antigos da presença (urbana) de arquitectura, nomeadamente *edifícios-ícone* e a qualidade de *monumento* defendida por Rossi.

127

128





129

"Do exterior, o edifício parece uma lâmpada. Absorve as mudanças da luz do céu, a neblina do lago, reflecte luz e cor e dá indicação do seu interior de acordo com o ângulo de visão, a luz do dia e o tempo." **Peter Zumthor** *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999, pág. 214 [trad. própria]

"Sempre tive um forte interesse em objectos. (…) Sem me aperceber, costumava passar horas na grande cozinha de S., no Lago Como, a desenhar cafeteiras, panelas, garrafas. Gostava particularmente das formas estranhas das cafeteiras de esmalte azul, verde, vermelho; eram miniaturas das fantásticas arquitecturas que iria encontrar mais tarde. Hoje ainda gostaria de desenhar essas grandes cafeteiras, que comparo com paredes de tijolo e sobre as quais penso como estruturas nas quais se pode entrar." **Aldo Rossi**, *Autobiografia Científica,* Barcelona: Gustavo Gili, 1981 [trad. própria]

127 | Pavilhão de Portugal da *Expo'98* (1995-1997, Lisboa, Portugal), Álvaro Siza Vieira
128 | *Kunsthaus Bregenz* (1990-1997, Bregenz, Austria), Peter Zumthor
129 | *La Cupola*, esquisso para *Espresso Maker* (1985), Aldo Rossi

Estas referências serão a base de associações e correspondências entre público e edifício, não significando isto que todos os edifícios devam ser *ícones* ou que exista uma receita formal apriorística para esses edifícios. Pelo contrário, uma obra será icónica quando a sua *natureza* e singularidade o permitirem. Bastará lembrar as pirâmides egípcias como um dos primeiros ícones arquitectónicos e ainda hoje símbolos de uma imagem forte e icónica, as catedrais góticas com toda a sua *iconografia*, a Capela de Ronchamp (Le Corbusier), primeiro grande ícone do pós-guerra referenciado a diversas *imagens*, de acordo com o seu significado,[208] ou ainda o *Duck* referenciado por Venturi, edifício-ícone literalmente em forma de pato.[209]

A arquitectura é feita de imagens e ícones e está inevitavelmente ligada ao quotidiano, aos sentidos de permanência e pertença. Daí que a resposta à sua diversidade possa passar pela referência icónica; daí que a criação de espaços e edifícios tenha impressa essa vontade de referenciar o homem através de imagens e formas que o mesmo reconhece, tornando a própria arquitectura um *ícone,* uma *referência*.

Referências em *objectos/ícones e imagens do quotidiano* no projecto de arquitectura

A referenciação em imagens do quotidiano, por *analogia* mais ou menos directa, é um processo facilmente identificável, daí não se ter dividido em diferentes grupos. São abordadas as referências a *objectos e imagens* 'artificiais'; e embora se tenham procurado casos em que o *ícone* de referência é consensual e *óbvio*, nem sempre o grau de interferência no desenho do projecto terá sido completamente consciente para o arquitecto.

O Pavilhão de Portugal em Lisboa (Siza Vieira) parece ser um dos casos em que a referência sugerida não terá sido intencional. Poderá ter existido no subconsciente do arquitecto, mas não foi a base do projecto: "Houve quem me dissesse que esta curva lembrava a vela de um barco. Não rejeito a ideia, mas não teve nenhum papel na concepção deste projecto."[210] No entanto, pela sua localização e pela temática marítima da *Expo'98*, a *analogia* parece clara; será uma evocação ao oceano, uma vela de barco, sem a pretensão dessa única e literal representação.

Também o *Kunsthaus Bregenz*, de Zumthor, tem uma referência icónica: assemelha-se a uma lâmpada, tanto pela sua materialização e iluminação, como pela imagem icónica que pretende em relação ao contexto. É um museu, uma *caixa* feita de aço e vidro baço, que aloja no seu interior um corpo de betão, perceptível de forma difusa do exterior. Absorve e emite luz; à noite, a sua *pele* brilha suavemente e o edifício torna-se fonte de luz para a envolvente e *ícone* para a cidade.

—

[208] Uma série de imagens/metáforas são associadas à obra, sendo a maioria *religiosas* (daí a sua possível consideração pelo autor), embora sem que a obra seja reduzível a um único *ícone*. "Todo o tipo de imagens sugeridas que remetem para a sua função – uma 'capa de freira', um 'capuz de monge', 'mãe e filho', 'mãos a rezar', e uma antiga metáfora da igreja, um 'navio no mar'. (…) Outros signos populares (…) – como um pato – não são claramente religiosos mas podem, sem dúvida, ter tonalidades espirituais." Charles Jencks, *The iconic building: the power of enigma*, London: Frances Lincoln, 2005, pág.58, [trad. própria]

[209]"[O edifício] em si pode ser também um ícone – se nos 'fizer lembrar' de outra coisa. (…) certos edifícios projectados por analogia visual com formas da natureza (…) podem ser obviamente signos icónicos das formas de que derivam. Uma das mais óbvias é o quiosque em forma de pato, em Long Island, para o qual Peter Blake e Robert Venturi chamaram a atenção." Geoffrey Broadbent, *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura,* São Paulo: Cosac Naify Edições, 2008, pág.157

[210] Álvaro Siza Vieira, *cit. in* Jodidio, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.27

130

131a | 131

132

133

"A presença de duas torres (…) a uma distância de apenas 35 metros, fizeram-nos querer fracturar o espaço da biblioteca, situado no piso superior, em dois elementos que dirigem o olhar para as vistas *emolduradas* do rio e do Oceano Atlântico." **Eduardo Souto de Moura,** *Casa del Cine Manoel de Oliveira, in Eduardo Souto de Moura, 1995-2005, El Croquis nº124*, 2005, pág.126, [trad. própria]

130 | Museu *Bonnefanten* (1990-1995, Maastricht, Holanda), Aldo Rossi

131 | Casa do Cinema Manoel de Oliveira (1998-2003, Porto, Portugal), E. Souto de Moura

132 | Torre do Burgo [Imagens de apresentação do projecto] (1991-2007, Porto, Portugal), E. Souto de Moura

133 | Casa das Histórias Paula Rego (2006-2009, Cascais, Portugal), E. Souto de Moura

"Não estou interessado na sua obra construída (…) Mas a ideia de poder usar uma cafeteira para construir um edifício, por ser uma forma independente e abstracta, é eloquente. Este é o Rossi que deixou em mim a sua marca, que me transmitiu uma visão fundamental da arquitectura. Ele fez-me realizar que posso viajar e ver uma cidade tirando fotografias a um Domingo e que posso usar essas imagens, mais tarde, para fazer outras coisas, colocando-as noutro contexto, transpondo-as para outro lugar tal como são; ou comprar um livro sobre qualquer coisa, com figuras que não têm nada a ver com arquitectura, mas são igualmente úteis para propósitos formais."

Eduardo Souto de Moura

[A propósito de Aldo Rossi] *El Croquis nº124, Eduardo Souto de Moura, 1995-2005*, pág.16 [trad. própria]

De uma relação contínua com referências icónicas, Aldo Rossi assume a sua posição face a *edifícios-ícone* e à representação literal de *objectos-ícone,* através do desenho, da concepção teórica de *monumento* e do recurso a objectos e formas puras e icónicas nos seus projectos. As formas de Rossi são o reencontrar de outras, já existentes, daí que as suas obras *contenham* com frequência *analogias* com objectos conhecidos, como é o caso do Museu *Bonnefanten*, que se assemelha a um foguetão ou poderia ser associado às famosas cafeteiras desenhadas pelo autor.

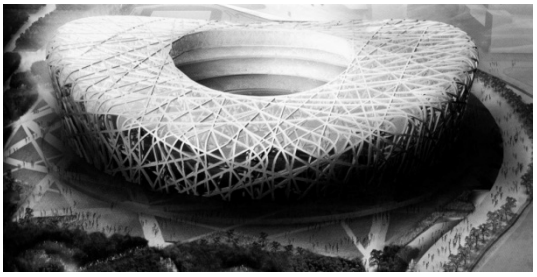
A postura deste autor não só influenciou H&deM como despertou em Souto de Moura a ideia de *quotidiano* como fonte de referências e imagens para a arquitectura, no sentido em que a atenção constante ao entorno e à contemporaneidade possa trazer temas e soluções de projecto.

De Souto de Moura, a Casa do Cinema referencia-se numa *câmara de filmar* com duas 'objectivas' – alusão à função cinematográfica do edifício –, ou numa *mosca* com dois *olhos* – *analogia* com a circunstância contemporânea e o *olhar* simultâneo em diferentes direcções. É uma referência simbólica ao presente – "Hoje o nosso olhar é como o das moscas em todas as direcções [de múltiplas perspectivas]"[211] – que coexiste com referências urbanas/programáticas: os *olhos* do edifício alinham-se pela envolvente como forma de *abrir e projectar* as vistas.
Outra obra, a Torre do Burgo, tem a sua referência nas paletes de material empilhado num estaleiro de obra, imagem do quotidiano no domínio da construção. A torre parece composta de peças modulares de alumínio e granito sobrepostas e separadas por finas tiras que evitam o seu contacto. A matriz objectual pertencente ao presente é claramente reproduzida e ilustrada pelo próprio autor junto aos desenhos da obra.[212]
Por último, a Casa das Histórias Paula Rego, a partir de referências à arquitectura próxima – de Raul Lino[213] (Casa dos Penedos, Sintra) ao Palácio da Vila (Palácio Nacional de Sintra) – faz alusão aos seus torreões e chaminés icónicas, definindo os grandes volumes piramidais da obra através da reinterpretação desses *ícones* da paisagem. É também um referente arquitectónico contextual, mas o valor icónico é de facto o mais evidente.

–

[211] Eduardo Souto de Moura, *El Tiempo*, *in Eduardo Souto de Moura, Obra recente*, *Revista 2G* nº5, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.143, [trad. própria] Frase escrita junto a um esquisso da Casa do Cinema.
[212] "Para tornar mais claras as suas intenções, Souto de Moura ilustra o projecto com imagens de materiais empilhados: blocos de granito entregues na obra, tábuas de madeira e blocos de betão sobrepostos na vertical junto à grua para dar estabilidade à sua base. Sejam qual forem os materiais, a estrutura de empilhamento é idêntica: os blocos e as tábuas colocam-se ordenadamente uns em cima dos outros, separados por tiras de madeira que evitam o contacto e fricção directos." Jacques Lucan, *The transmutation of matter,* idem, pág.7, [trad. própria]
[213] "Já há algum tempo que andava a perseguir e redesenhar o Raul Lino" Eduardo Souto de Moura.

134a | 134



135a | 135

136a | 136

137a | 137

"O estádio é concebido como um grande recipiente colectivo, que causa uma distinta e inconfundível impressão tanto ao longe como de perto. No interior, uniformemente construída, a forma semelhante a um vaso ou tigela serve para gerar o entusiasmo das multidões" **H&deM**, *in Herzog & de Meuron: 2002-2006*, ed. Nobuyuki Yoshida, Tokyo: A+U, 2006, pág.140, [trad. própria]

"Dependendo de onde se coloca o observador, o corpo do edifício será mais parecido com um cristal ou com uma forma arcaica de edifício com telhado. O ambivalente, mutável e oscilante carácter da identidade do edifício é aumentado pelo efeito escultural da sua estrutura em superfícies de vidro." **H&deM** idem, pág.258, [trad. própria]

134 | Posto de Sinalização [*Signal Box*] (1992-1995, Basileia, Suíça), H&deM
135 | Estádio Olímpico de Pequim (2003-2007, Pequim, China), H&deM
136 | *Allianz Arena* (2001-2005, Munique, Alemanha), H&deM
137 | Edifício Prada (2000-2003, Aoyama, Tóquio, Japão), H&deM

"Acredito que a nossa arquitectura está cheia de imagens, que evoca imagens, que contradiz imagens; seja como for, é o que temos procurado fazer desde o início. A riqueza e complexidade das imagens, fruto da concepção do todo arquitectónico, são livres de se renovarem a cada reencontro com o trabalho."

Jacques Herzog

Herzog & de Meuron, Barcelona: Gustavo Gili, 1989, pág.9, [trad. própria]

Das referenciações mais participativas na concepção arquitectónica, aprende-se outro modo de referenciar na experiência *iconográfica* da dupla suíça H&deM. Exemplo de diversidade e significado: à estratégia de abstracção formal e *(arque)tipológica*, somam (mais recentemente) outro princípio *rossiano,* o *ícone* à escala urbana como forma de conferir identidade.

Por exemplo, o *Signal Box* de Basileia, de configuração hermética, é facilmente referenciável a um radiador ou transformador de cobre, pela cor, material e uso de finas lâminas sobrepostas. Adquire destes objectos qualidades que respondem ao seu conceito e uma imagem abstracta como *resposta* à complexidade da malha ferroviária e envolvente edificada. A *analogia* com uma bobina ou transformador eléctrico de cobre é ainda justificada pelo uso do edifício: "É também uma *Faraday Cage*,[214] um invólucro em fio de cobre que desvia uma carga eléctrica, no caso de uma descarga de electricidade atingir o edifício."[215]

Os estádios *Allianz Arena* e de Pequim (também mencionado pela referência a um *ninho de pássaros*) têm referências iconográficas a objectos como um recipiente ou vaso circular, forma que é uma *analogia* ao *recipiente* colectivo pretendido, à ideia de envolvência do público em torno do edifício. Do *Allianz Arena*, os autores apontam um rolo de corda e uma sopeira de porcelana como fontes de inspiração, combinando malha estrutural a valores cromáticos e simbólicos.[216] "Da mesma forma, as referências cerâmicas utilizadas por H&deM para o desenho do Estádio Nacional de Pequim combinam a sensação de acolhimento e intimidade do espaço côncavo das vasilhas com os padrões decorativos ou as superfícies estilhaçadas, (…): uma tigela, um ninho ou uma meada que enreda e celebra fluxos sociais."[217]

No Edifício *Prada* em Tóquio, a referência dos autores é um *diamante* de cristal, elemento natural mas com valor de ícone pelo seu simbolismo. Relaciona-se com a dimensão de luxo associada ao programa, a ideia de transparência cristalina da exposição em montras de artigos de luxo e o desafio de *revelar-esconder* que caracteriza moda e arquitectura.[218] "Com o seu brilho intenso de jóia facetada (…). A jóia de cristal é a semente da sede da *Prada*, um requintado cofre de vidro para o luxo que borbulha abaixo de uma rede de aço com arestas de gelo."[219] É uma *caixa de jóias* que conjuga referências na sua forma e geometria.[220]

–

[214] Invólucro formado por (uma malha de) material condutor; bloqueia campos eléctricos estáticos externos.

[215] Alejandro Zaero-Polo, *The Alchemical Brothers, in Herzog & de Meuron: Natural History*, edit. Philip Ursprung, Lars Müller Publishers, 2005, pág.182, [trad. própria]

[216] "O pensamento visual (…) usado pelos próprios arquitectos, quando mencionam como fontes de inspiração para o seu *Allianz Arena* um rolo de corda e uma sopeira de porcelana. Tanto a malha que sustém o estádio, inflado como um dirigível, como o seu amortecimento suave e o seu violento e simbólico cromatismo se resumem bem na combinação cerâmico-textil que dá lugar à beleza amarrada e aprisionada desta bolha em cativeiro." Luis Fernández-Galiano, *Materias de estilo: un diccionario, in Herzog & de Meuron - AV Monografias nº114*, Jul./Ago. 2005, pág. 8, [trad. própria]

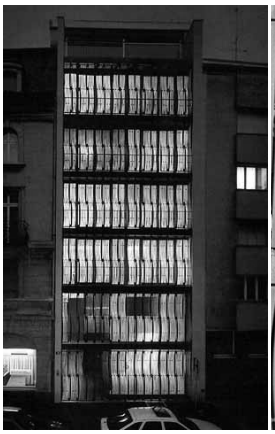
[217] Idem, ibidem, [trad. própria]

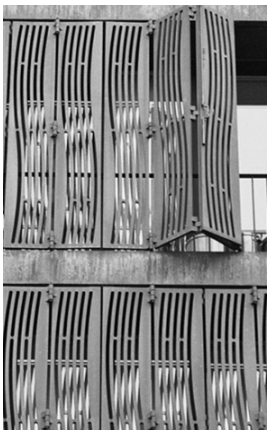
[218] "Mesmo sendo um edifício vistoso, centra-se na moda e vestuário. (…) traz a moda para o seu momento mais interessante, que é beleza, magia e mistério: esconder e revelar, como o edifício em si. (…) Claro que é também uma caixa de jóias, um objecto bonito com a moda ao centro" Idem, (J.Herzog), *H&deM, from Nature, Arquitectura Viva nº91*, Jul./Ago.2003, pág.126 [trad.própria]

[219] Idem, *Materias de estilo: un diccionario, in Herzog & de Meuron - AV Monografias nº114*, Jul./Ago. 2005, pág.11, [trad. própria]

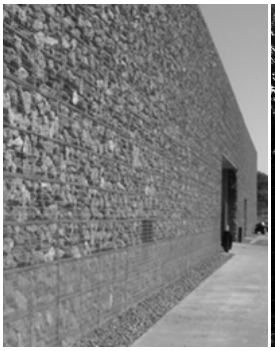
[220] Coexiste com a do arquétipo de casa com telhado (*rossiano)*, mostrando que a iconografia é compatível com outros propósitos: "Os telhados inclinados domésticos e *rossianos* são uma forma de retornar à origem, mas uma outra forma menos antropológica é o cristal vítreo com suas promessas alpinas de pureza exacta e essencial." Idem, ibidem, [trad. própria]

138a | 138





139a | 139



140a | 140

"À frente das fachadas, colocámos gabiões, isto é, contentores de arame preenchidos com pedras. Somados às paredes, criam uma massa inerte que isola as salas contra o calor, de dia, e o frio à noite. Escolhemos basalto local que varia na cor de verde escuro a preto e combina perfeitamente com a paisagem. Os gabiões são preenchidos mais ou menos densamente conforme o necessário, sendo que parte das paredes é impenetrável enquanto outras possibilitam a passagem de alguma luz – luz natural entrando nas salas durante o dia, e luz artificial saindo à noite. Pode descrever o nosso uso de gabiões como um trabalho de entrelaçado de pedra com diversos graus de transparência, mais como pele do que alvenaria tradicional" **Jacques Herzog**, *The Pritzker Architecture Prize, Jacques Herzog and Pierre de Meuron - 2001 Laureates*, The Hyatt Foundation, 2001

138 | Filarmónica de Elba (2003-2009, Hamburgo, Alemanha), H&deM
139 | *Schützenmattstrasse* (1984-1993, Basileia, Suíça), H&deM
140 | Adega *Dominus* (1995-1997, Napa Valley, Califórnia, EUA), H&deM

Por fim, a imagem icónica da Filarmónica de Elba é associada a um conceito simples sintetizado na sobreposição de dois 'blocos', um tijolo e um cubo de gelo. Esta imagem, que provavelmente surge *a posteriori*, é, pelo menos, prova da ideia de identidade e simbolismo ligado a referências/edifícios icónicos.

Por último, a referenciação em objectos do quotidiano observa-se ainda a uma *escala* distinta, sendo os *objectos* descontextualizados e incorporados pontualmente no edifício. Já não é o *ícone* que dá forma ao edifício, mas o reconhecimento de *objectos banais* que se tornam elementos parciais da composição arquitectónica.[221]

No edifício de apartamentos de *Schützenmattstrasse,* as grelhas de drenagem de águas pluviais que pontuam as ruas circundantes são retomadas como portadas de ferro fundido na fachada, sendo repetido o seu padrão de formas onduladas.[222]
Por seu lado, na Adega *Dominus*, repetidos gabiões[223] materializam a fachada. Estrutura *vulgar* na paisagem, o gabião é usado como *estrutura* que possibilita a opacidade como a pontual entrada de luz, ao mesmo tempo que controla a temperatura, cuidado importante pelas condições climatéricas locais.
Nos dois casos, a referência provém de um *elemento* banal do contexto, repetido e *recontextualizado* no âmbito do projecto, reinventando a materialidade da fachada.[224]

___

Pode concluir-se que a referenciação no *quotidiano* denota uma vontade de comunicar e pertencer ao presente. Usar *ícones* como referência aproxima obra e público pelo significado que os mesmos acarretam; fazer de um edifício um *ícone* pela referenciação em objectos também icónicos transpostos para a escala urbana, deverá ser exclusivo a obras com determinada presença, *monumentalidade* e identidade.
De diferentes modos e escalas a realidade do quotidiano se revelou fonte para a arquitectura, de formas distintas as *imagens e objectos* se tornaram referências de projecto de forma contextualizada com a sua função, forma ou *conceito*.
Facto é que a referência em ícones se conjuga sempre com outras, com a pretensão de não cair em imagens e formas vazias de sentido, que procurem valer só por si.

–

[221] "Muitas vezes citado tem sido o uso por Herzog&deMeuron de elementos do quotidiano convencional de arquitectura, elementos esses que Wilfried Wang escreve 'podem até pertencer ao banal'." Rebecca Schneider, *in Herzog & de Meuron: Natural History*, edit. Philip Ursprung, Lars Müller, 2005, pág.217 [trad.própria]
[222] "Tendo admirado o ritmo ondulado da construção de cortinas em ferro fundido no edifício Schützenmattstrasse (…), ficámos surpreendidos ao encontrar o mesmo padrão nas grelhas de escoamento de águas, a poucos passos de distância." Robert Kudielka, *Speculative Architecture: On the Aesthetics of Herzog & de Meuron,* idem, pág.283 [trad.própria]
[223] Estrutura armada, drenante e de grande resistência, produzida com malha de fios de aço galvanizado e preenchida com seixos/pedras. Os gabiões são utilizados na estabilização de taludes, obras hidráulicas e viárias.
[224] Pode ainda ser dado o exemplo do edifício de apartamentos *40 Bond Street*, em que H&deM utilizam a imagem do *graffiti,* ícone da urbanidade, para desenhar a grande porta de entrada e assim fazer a ligação à rua e metaforicamente à vida urbana. Os *graffitis* são explorados, são uma linha serpenteante e icónica que ganha espessura e materialidade. A diferença em relação ao *Ciudad del Flamenco* é que o tema iconográfico é aqui trazido para o projecto a partir do *quotidiano*, enquanto no projecto de Jerez já pertencia ao contexto projectual.

3.3 D**a(s) Arte(s)** | **referências de processo, pictóricas e conceptuais**

"Para a arquitectura é vital introduzir inovações que primeiro sejam experimentadas visual e plasticamente noutros campos artísticos (…). E este campo de influências é mútuo."; "Esta nova via parte de uma premissa que se baseia na multidisciplinaridade. As sugestões da pintura, escultura, do cinema, da literatura, do pensamento, da música podem enriquecer o desenho e a arquitectura."

Josep Maria Montaner

Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, Barcelona: Gustavo Gili, 1993 [trad. própria]

Arte e arquitectura são áreas que se cruzam e sobrepõem parcialmente. As semelhanças de método, figurativas, estruturais ou formais possibilitam *contaminações* entre as artes/ arquitectura, com influências recíprocas da pintura, escultura, literatura, música e cinema.
Das (outras) artes, a *arquitectura* capta princípios, métodos de trabalho, formas e imagens, podendo referenciar determinado espaço na presença física de um objecto de arte, ou na construção *análoga* a espacialidades/sensações dessa área. Composição, ritmo, escala, proporção e harmonia compõem um léxico comum às disciplinas, que permite referências mútuas.[225]
O *espaço* é, no entanto, um elemento central em arquitectura interpretado de modo substancialmente distinto noutras artes.[226] Da sua virtualização e fragmentação aos seus valores mais humanos, a arquitectura ultrapassa as suas fronteiras para comunicar outros significados, sentimentos e atmosferas, e assim se referenciar noutras áreas *artísticas*.[227]

"As fronteiras entre a Arte e a Arquitectura começam a desfazer-se à medida que ambas disciplinas buscam inspiração na personalidade e nas necessidades dos futuros habitantes e na natureza do lugar."

Julia Schulz-Dornburg

Arte e arquitectura: novas afinidades, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág.13

Da revisão da produção artística do século passado [com ênfase nas *artes plásticas*],[228] interessam sobretudo práticas interactivas, participativas (que solicitem o espectador) e mais ou menos efémeras, como o *happening* e a *performance*, a *Op Art*, *Body Art* e *Conceptual Art,* ou contextuais e localizadas, como a *Land Art*. A nível geral, o contacto entre as disciplinas aumenta com o crescente papel espacial do *público*, *lugar* e *tempo* nas criações artísticas.[229]

—

[225] "A arquitectura descobriu que tem a capacidade e total liberdade para experimentar através do projecto, e que pode até redescobrir, sem historicismos, áreas de investigação que foram já estudadas e resolvidas pelas mais recentes pesquisas nas artes visuais." Nicoletta Trasi*, Interdisciplinary architecture*, Chichester: Wiley-Academy, 2001, pág.12, [trad. própria]

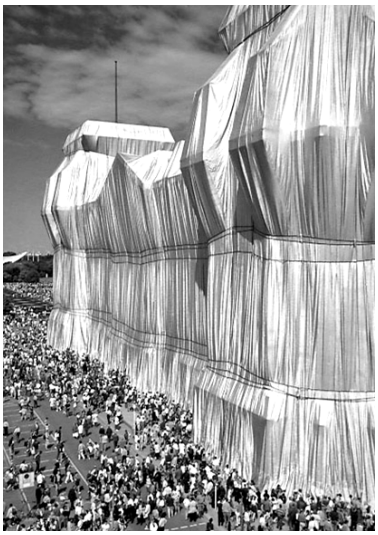
[226] "A pintura instituí-o pela representação, virtualizou-o (…); a escultura (…) humanizou-o através do brilho que escorre pelos contornos do tacto; a música reinventou-o; a poesia imaginou-o; o cinema fragmentou-o; a ópera simulou-o no gesto e no canto de mãos dadas com a pintura e a música; a arquitectura, instaurando a ordem, concentrou no espaço todas as dimensões da existência humana." Pedro Janeiro, *Habitar: O Estar-Entre*, *in Revista Ar nº6,* Lisboa: FA-UTL, Julho 2006, pág.165

[227] "Os objectos arquitectónicos não só comunicam a sua função, como podem comunicar outros significados como sentimentos ou atmosferas, como faz a Música ou como faz a Pintura." Idem, ibidem, pág.164

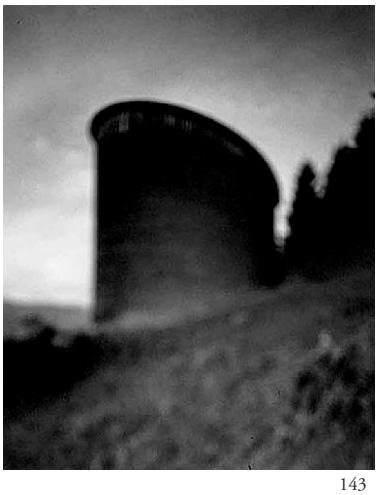
[228] "Para o ataque iniciado com as vanguardas do início do século (o Dada, o Surrealismo, o Construtivismo, o Futurismo, etc.), e para a benéfica crise que pareceu pontualmente superada com os manifestos de Marcel Duchamp. Tal transformação prosseguiu no pós-Guerra, com a Arte Bruta, o Novo Realismo, o Expressionismo Abstracto, etc.; e adquiriu uma significativa intensidade nas décadas seguintes mediante posturas como a Pop, a Body, a Vídeo, a Minimal, a Land ou a Conceptual Art." Gonçalo Furtado, *Algumas notas sobre uma 'segunda ordem' de relacionamento entre arte e tecnologia e seu reflexo na Arquitectura, idem*, pág.50

[229] "Os limites entre a Arte e Arquitectura confundem-se mais uma vez, à medida que seus objectivos e atitudes convergem. (…) muitas vezes, é difícil determinar se o autor é um artista ou um arquitecto." Julia Schulz-Dornburg*, Arte e arquitectura: novas afinidades,* Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág.7

141



142



143

141 | *Tilted Arc* (1981 [até 1989], Federal Plaza, Nova Iorque, E.U.A.), Richard Serra
142 | *Wrapped Reichstag* ([1971-]1995, Berlim, Alemanha), Christo and Jeanne-Claude
143 | *Saint Benedict Chapel* [Peter Zumthor] (2000, Grisons, Suíça), Hiroshi-Sugimoto

"O laboratório onde se pode experimentar o tema da modificação ambiental, através da introdução de novos objectos (Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt), desloca-se da galeria-laboratório ao território e ao contexto histórico e cultural, tornando-se environmental art, earthworks, land art, 'arte pobre' (Kounellis, Beuys, Pistoletto, Serra, Christo) – tudo experiências artísticas que revalorizam a presença do observador na constituição espacial da obra."

Luiz Trigueiros

Eduardo Souto Moura, [ed. lit.] Luiz Trigueiros, Lisboa: Blau, 1994, pág.12

Com a passagem do *papel principal* para o público como receptor e finalizador da obra,[230] dá-se uma maior participação social, reflectida na procura do espaço público – urbano ou não – como *lugar* de/para a arte. De facto, o sentido de *lugar* trouxe também o conceito de *site specific* para produções artísticas referidas a um *sítio* concreto. Este, seleccionado pelas suas qualidades físicas e paisagísticas, torna-se parte integrante da obra, aproximando-a de temas que há muito *preocupavam* a arquitectura. Surge assim associada a ideia de *escala*; do *objecto* dadaísta às intervenções gestuais *Land Art*, a arquitectura desafia e explora mudanças simbólicas de escala.
Por último, a relação com o *tempo* aproximou a arquitectura das artes cénicas, performativas, vídeo/cinematográficas e fotográficas, entre outras, por aquilo que representam da 3ª e 4ª dimensões e sua percepção. Pela sua natureza e processo, estes temas oferecem-se como interessantes bases para (re)pensar a arquitectura, quer pelas relações com o lugar, quer pela dinâmica e ambientes criados e pelo estímulo gerado no observador e espaço.[231]

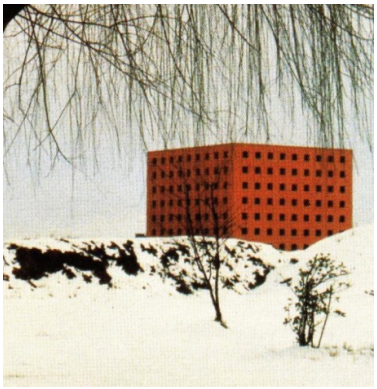
Por outro lado, já antes se encontravam referências a correntes artísticas específicas. Ao *surrealismo*, *expressionismo*, à *arte conceptual* ou ao *suprematismo*, entre outras, pelo recurso a processos respectivamente baseados em elementos simbólico-figurativos, oníricos e poéticos, ou de carácter expressivo, plástico, cromático ou formal, ou, finalmente, em conceitos mentais abstractos, filosóficos e/ou pragmáticos, que se estabelecem como ideias primárias do projecto.
De resto, a *arquitectura* procura na *arte* não só valores estéticos e espacio-temporais como a dimensão crítica e temas *inspiradores* pelas suas qualidades humanas. Por vezes, uma música ou o excerto de um livro são suficientes para despertar sensações e encontrar respostas de projecto.

O deslocar de referentes da disciplina para fora dos seus limites *tradicionais*, evidencia a sua presença *global* na realidade e a sua influência no contexto social e cultural.
Certo é que a arquitectura tem limitações e exigências – técnicas, construtivas, de segurança, topográficas, de conforto, etc. – que outras áreas não possuem, o que por vezes a *obriga* a um discurso mais objectivo e real. Daí que o interesse noutras artes possa ser exactamente o de procurar modelos de estudo libertos dessas limitações, explorando espaço, tempo e homem nos seus fenómenos do real ao virtual.

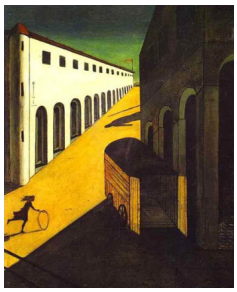
–

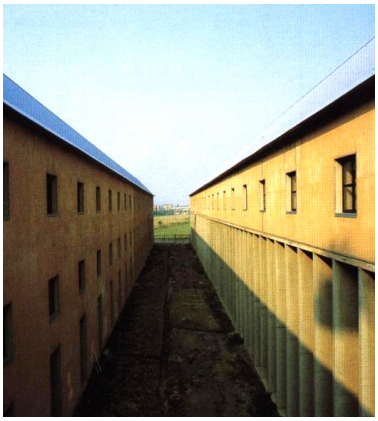
[230] "A Arte substitui o *objecto* para ser olhado, pela *atmosfera*, para ser sentido. A qualidade da obra de Arte ou de Arquitectura é avaliada agora pela maneira como o usuário é aproveitado. O observador é um participante activo, a sua percepção da obra está irrevogavelmente ligada à experiência sensual. Na Arte e na Arquitectura, a relação entre teoria e prática, entre razão e experiência física, é novamente definida." Julia Schulz-Dornburg, *Arte e arquitectura: novas afinidades,* Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág.19

[231] "A relação entre arte e arquitectura deixou para trás o que já foi um simples confronto entre a parede e a tela. O modo como este campos criativos evoluíram deu um novo significado à sua relação, que não se limita à questão do 'lugar'. (…) Arte e arquitectura evoluíram dentro do mesmo campo de investigação: a questão essencial do *espaço.*" Nicoletta Trasi*, Interdisciplinary architecture*, Chichester: Wiley-Academy, 2001, pág.7, [trad. própria]

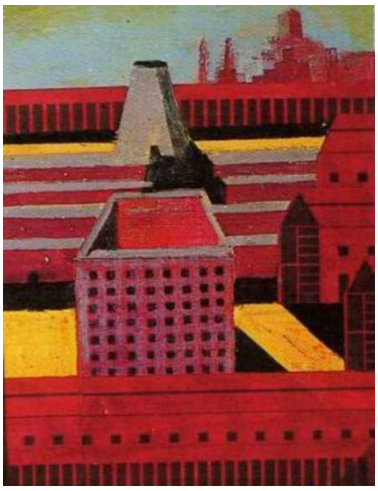


144a | 144





145a | 145



146a | 146

144-146 | Cemitério de São Cataldo – *Ossário; Vista do corpo paralelo; Desenho* (1971-1978, Modena, Itália), Aldo Rossi

144a | *Periferia* (1922), Mario Sironi

145a | *Melancholy and Mystery of a street* (1914), Giorgio de Chirico

146a | *Ariadne* (1913), Giorgio de Chirico

Referências nas *artes* no projecto de arquitectura

"É possível estabelecer, definitivamente, que a influência das artes figurativas sobre a arquitectura se manifesta em diversos níveis. Em primeiro lugar pode existir uma influência directa do tipo mimético. (…) Além desta transposição formal, surgiria um segundo nível mais profundo de entrecruzamentos ao estabelecer uma relação estrutural ou mental. Ou seja, ao não copiar as formas mas sim os processos, métodos e critérios que estão na base de tal corrente artística. (…) Existiria um terceiro nível de influências, mais profundo e disciplinar. Cada nova proposta do campo das artes ou do pensamento impulsaria a arquitectura a investigar as suas próprias tradições arquitectónicas com o objectivo de fazer emergir novas formas enriquecedoras."

Josep Maria Montaner

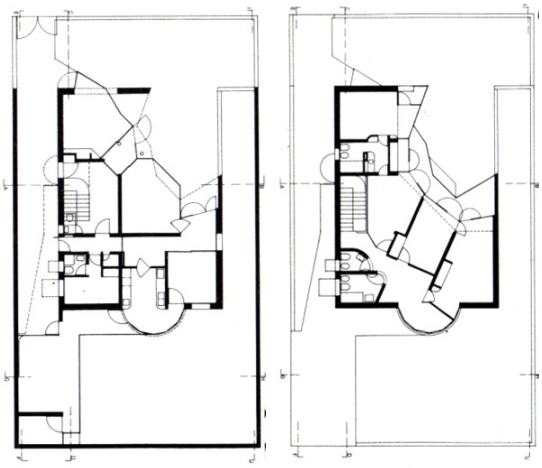
A Modernidade superada – Arquitectura, arte e pensamento do século XX, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, págs.152/153

As referências à arte foram divididas, conforme sugerido acima, em três categorias. Uma será a referência em *processos e significados* (1), por (re)conhecimento de princípios trazidos para a arquitectura por *inspiração* ou *reprodução* de temas e critérios. As outras são referências por *colaboração* com artistas: referências conceptuais/formais de *imagens e objectos* (2), pelo uso *pictórico, figurativo ou visual* de intervenções artísticas; ou por referenciação *metodológica* (3), por trabalho projectual conjunto, como *energia positiva* na definição espacial e programática.

Das referências por *analogia* com *processos e significados* de determinada corrente artística podem dar-se exemplos semelhantes com resultados formais ou conceptuais distintos.
No Cemitério de San Cataldo (Rossi), as *metáforas* da morte e esqueleto vão associar-se a uma luz crua e um ambiente próximos do *surrealismo* e da obra *metafísica* do pintor Giorgio de Chirico. Esta referência, também presente no Gallaratese – *encarnação tridimensional de uma pintura de Chirico* –, não é meramente visual: dá-se no processo criativo de Rossi, fundamentado no uso da memória/metáfora na arquitectura. De facto, "Rossi canaliza essa dimensão inconsciente para o terreno da produção poética mediante certas técnicas e procedimentos que possibilitam estabelecer um vínculo entre a sua obra e alguns artistas surrealistas."[232] Nos seus desenhos "reproduz obsessivamente alguns dos seus projectos misturados e confundidos com os mais variados *objectos de afecto*".[233] Às referências a este *léxico visual*, Rossi associa a do pintor italiano Mario Sironi, da sua "técnica de recortar da realidade certas figuras e objectos comuns, dando-lhes um relevo imprevisto e carregando-os de conteúdo simbólico."[234] Nomeadamente no Cemitério, o volume cúbico vermelho dos ossários parece retirado de *Periferia* de Sironi. Estas fontes são o reencontrar de Rossi da sua própria *imagem* de mundo, cidade, memória e luz/sombra, *materializada* na obra de outros.[235]

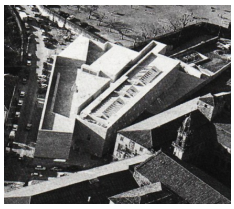
–

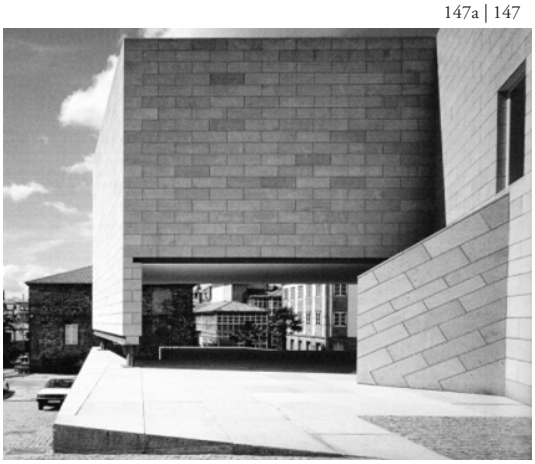
[232] Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.127 [trad. própria]
[233] "uma atitude próxima do *automatismo psíquico* preconizado pelos surrealistas. (…) Rossi incorpora com frequência, na sua obra, elementos directamente extraídos da realidade sem outra mediação que o desejo instintivo de apropriação. Nos seus desenhos, incrustados entre as peças que definem os seus projectos, aparecem objectos e cenários tão heterogéneos como as cafeteiras esmaltadas, as cabanas das praias de Elba, a coluna de Filarete numa esquina do Gran Canal de Veneza ou a mão da gigantesca estátua de San Carlone de Arona, junto ao lago Maggiore, todos eles arrancados do seu contexto e despojados do seu tamanho real." Idem, págs.131/132 [trad. própria]
[234] E ainda, "o muro, o gasómetro, a casa com janelas, as chaminés, as vias do eléctrico, aparecem nas telas sironianas na sua mais pura solidão, (…). Assim é também como Rossi dispõe os elementos da sua arquitectura." Idem, pág.136 [trad. própria]
[235] Referência ao realizador *surrealista*, Luis Buñuel: "Da insistência e fixação com que ambos escrutinam na experiência e nas recordações, nasce a obsessão, a deformação e até a perversão que impregnam algumas das suas imagens." Idem, pág.137 [trad.própria]



147a | 147

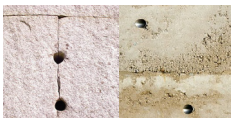
"Bastará vermos o que acontece noutras formas de expressão, ainda que superficialmente, para desencadear na nossa actividade central uma série de estímulos e de vias diferentes que, de outra forma, não iriam surgir. A impressão, num lapso de tempo, que vem de um filme ou da leitura de um poema, pode ser profundamente influente no trabalho de arquitectura que nesse momento nos ocupa. Então, nessa encruzilhada de preocupações, de vias, descobrimos, quase com surpresa, que noutro campo de actividade há coisas tão similares, que se tocam de tal modo que nem poderíamos imaginar…" **Álvaro Siza Vieira**, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa, 1995, págs.52/53





148a | 148

"O Cubismo foi o que me interessou quando comecei arquitectura. (…) ainda está presente na 'parte de trás' da minha cabeça." **Álvaro Siza Vieira**, *in El Croquis* nº68/69+95, pág. 240 [trad. própria]



149a | 149

"Fui educado nos anos 60, e nessa altura Joseph Beuys foi importante para todos nós, penso. (…) A arte Povera também foi importante na minha formação, porque trabalhava com coisas reais e tinha a energia como tema." **Peter Zumthor**, *in Jornal de Arquitectos* nº229, Lisboa, Out.-Dez. 2007, págs.52/54

147 | Casa Beires (1973-1976, Póvoa do Varzim, Portugal), Álvaro Siza Vieira
147a | *Pintura Cubista* (1912), Pablo Picasso
148 | Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1993, Santiago de Compostela, Espanha), Álvaro Siza Vieira
149 | Capela *Bruder Klaus* (2007, Wachendorf, Alemanha), Peter Zumthor
149a | *Scheibe and Stèle* [comparação de pormenor com *Bruder Klaus*] (1996, Amesterdão, Holanda), Ulrich Rückriem

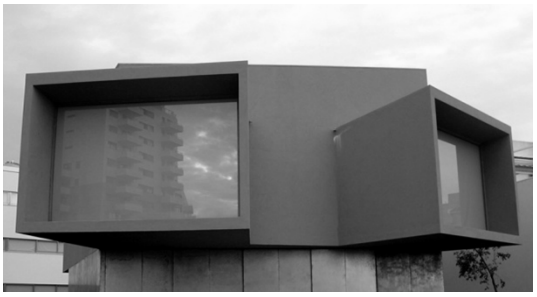
Das influências artísticas, principalmente do início da sua carreira, Siza destaca o interesse em práticas *cubistas*. Esta referência prende-se com o seu processo e significado: "o cubismo é de novo central para a verdadeira ideia de Siza do espaço arquitectural, uma vez que lhe permitiu trabalhar com concentrações e expansões poderosas, e combinar formas massivas com volume flutuante num jogo de inconstantes conhecimentos da profundidade."[236] O *cubismo* influenciou a sua forma de perceber e conceber arquitectura, o modo de gerar ideias a partir de fragmentos e elementos justapostos relacionados entre si.
Esta referência encontra-se na Casa Beires ou no Centro Galego de Arte Contemporânea, onde Siza reinterpreta "o Cubismo, como um sistema de entrelaçar e encaixar hieróglifos: uma espécie de mapa mental (…) que ele usou para traçar o carácter tanto do local do Centro Galego de Arte Contemporânea como da sua paisagem envolvente."[237] A referência sente-se nos ângulos, na fragmentação dos planos e volumes como forma de composição espacial e formal, que influenciou ainda a geometria fragmentada dos *braços* do recente Iberê Camargo.

Duma referência mais *material* e *humana*, encontram-se na obra de Peter Zumthor referências à *Arte Pobre, Land Art* e *minimalista*, de artistas como Joseph Beuys, Mario Merz, Richard Serra e Ulrich Rückriem.[238] Este interesse recai na *performance* e escultura como meios de trabalhar com o ser humano nas suas vertentes corporal e sensorial, com os materiais, o seu conhecimento profundo e exploração, e o lugar, nos seus valores territoriais, materiais e humanos. A *Arte Pobre* revelará a Zumthor um emprego preciso, simples e enraizado dos materiais, referenciando-se em usos antigos e na sua relação com o Homem ao longo dos tempos; a *Land Art* será exemplo de assimilação territorial e paisagística. Ambas se manifestam na conjugação e ligação entre materiais, na sua qualidade tectónica e estereotomia e na valorização do local e do Homem como partes da obra.
Para além das artes plásticas, a música (clássica) e a literatura (filosofia) encontram-se também no discurso deste arquitecto. A sua *sensibilidade* à arte vai, aliás, aproximá-lo do processo de criação *artístico*. Segundo Souto de Moura, '*é um artista no sentido em que sacrifica tudo à arte'*, postura que se sente na Capela *Bruder Klaus* pelo trabalho *artesanal*, a proximidade conceptual com a *Land Art* e a ideia de que a beleza, no seu valor humano, social, contemplativo e artístico, é o tema da obra. O público e a *essência* dos materiais estão no centro da produção; à semelhança de práticas artísticas antes descritas, o projecto é desenvolvido em torno deles.

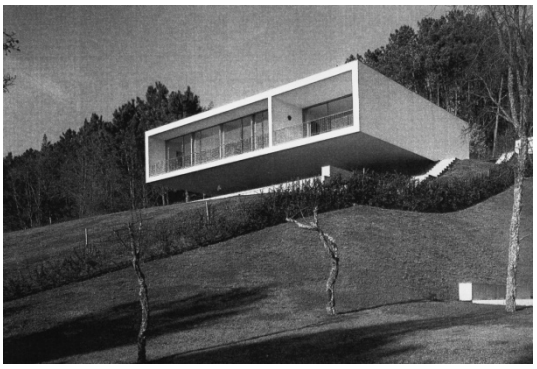
De modo semelhante, Souto de Moura parece estar interessado nos *processos e significados* do *minimalismo* (americano), de experiências *site-specific* e *Land Art* (para além da influência *neoplástica*). O próprio refere Donald Judd, Tàpies, Matta-Clark ou Beuys, e Bernardo Soares ou Roland Barthes como *contaminantes* da sua obra. Do referido processo de criação apoiado em conhecimentos apropriados e convocados, as referências aos referidos autores constituem bases prontas para dar o seu contributo no momento da sua adaptação num projecto ou obra.

–

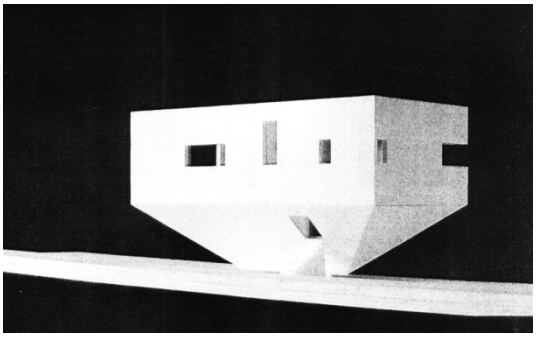
[236] E ainda, "Se Siza foi atraído para a pintura Cubista, é provavelmente porque ela lhe fornecia uma nota ambígua na qual as identidades são postas em questão e justapostas. Figura e terreno vivem em tensão perpétua e o local é remodelado em termos de objectos e espaços, positivos e negativos." William Curtis, *Álvaro Siza: obras e projectos*; Madrid: Electa España, 1995, págs. 20 e 22
[237] Idem, pág.23
[238] "Zumthor, como Herzog, fala do papel de Beuys na descoberta do significado elementar dos materiais, indo além da longa experiência humana de trabalhar com eles para incorporar significados que derivem da essência dos próprios materiais." [Também Rückriem, pág.16] Martin Steinmann, *The Presence of Things, in Construction Intention Detail: Five Projects from Five Swiss Architects*, Zurich: Artemis, 1994, pág.17



150



151a | 151



152a | 152

"Posso dizer que admiro Donald Judd, não só pelos objectos que ele faz, mas pela sua postura ética sobre a arte. Os objectos que ele fez têm alguma analogia com as formas arquitectónicas. (…) escreveu um livro maravilhoso em que fala dos problemas dos artistas, cujos instrumentos são diferentes dos arquitectos, mas têm os mesmos objectivos." **Eduardo Souto de Moura**, *A transmutação da natureza, in Arquitectura e Urbanismo* nº141, São Paulo: PINI, Dezembro de 2005 [adapt.]

"[Judd] interessou-me bastante porque durante os anos setenta e oitenta havia muita gente que abandonava a arquitectura por desencanto com a disciplina. De repente aparece uma pessoa com autodisciplina que se decepciona, e que diz: «Eu quero ser arquitecto». (…) frescura que ele encontra graças a uma ignorância quase sábia." **Eduardo Souto de Moura**, *in Eduardo Souto de Moura, Obra recente,* 2G nº5, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.132, [trad. própria]

"Creio que o processo [na Casa de Mesão Frio] tem de algum modo a ver com o trabalho de Gordon Matta-Clark. Quando ele resolve cortar uma casa abandonada, está a querer dizer que aquela casa já é natureza, matéria natura. Deste modo reforça também a ideia de que o objecto é inútil e está disponível para ser transformado, tal como a natureza." **Eduardo Souto de Moura**, *in Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, in* Jornal de Arquitectos nº225, Lisboa, Out.-Dez. 2006, pág.65

150 | Casa do Cinema Manoel de Oliveira (1998-2003, Porto, Portugal), E. Souto de Moura
151 | Duas Casas em Ponte de Lima (2001-2002, Ponte de Lima, Portugal), E. Souto de Moura
151a | *Untitled* [Instalação *site-specific* em betão] (1980-1984, Marfa, Texas, E.U.A.), Donald Judd
152 | Casa no Douro (2003-, Mesão Frio, Portugal), E. Souto de Moura
152a | *Splitting* (1974), Gordon Matta-Clark

Embora o termo *minimalismo* seja demasiado ambíguo, reconhece-se em Souto de Moura, essencialmente por influência de Judd, a redução a volumes simples, o trabalho rigoroso com materiais e texturas, a repetição de formas geométricas na criação do *todo*. A torre do Burgo é exemplo desta influência; referenciada no empilhamento de materiais e na repetição de elementos, é um grande objecto paralelepipédico que se assemelha a uma escultura de Judd.[239] Por outro lado, a Casa do Cinema, as Casas em Ponte de Lima ou a Casa em Cascais evidenciam esta referência pelo uso de volumes *paralelepipédicos* definidos pelo mínimo necessário do seu contorno, e pela simplicidade e rigor formal, material e construtivo.
Por fim, o já referido interesse pela *ruína* vai aproximá-lo do trabalho do artista americano (e arquitecto) Gordon Matta-Clark. O próprio menciona esta referência na postura e significado da Casa em Mesão Frio em que a forma da casa é invertida, parecendo *acidentalmente* voltada ao contrário. Esta postura vai de encontro às acções radicais de Matta-Clark, às suas *performances* e vídeos de intervenções na arquitectura, em que desafia as leis da gravidade pelo corte de edifícios e coloca a questão da inversão espacial.[240]

"Quando falo de proximidade à arte não estou a pensar numa cópia ou numa analogia formal da mesma, mas sim do terreno conceptual e intelectual que os artistas do pós-guerra se têm encarregado de desenvolver e investigar com maior afinco que os arquitectos." Jacques Herzog

Herzog & de Meuron, Barcelona: Gustavo Gili, 1989, pág.10, [trad. própria]

A referenciação em produções artísticas por *colaboração* com artistas aborda-se através de referências conceptuais figurativas, pictóricas ou objectuais nos edifícios, com especial destaque da obra de H&deM que, para além de apoiarem o seu trabalho intelectualmente em campos artísticos, desde cedo usaram as suas fachadas para receber imagens, pela retoma do *ornamento* e da *figuração* bidimensional como parte integrante da arquitectura.[241] Certo é que este trabalho não se limita à bidimensionalidade ou à cópia de *imagens*; surge de intensas *colaborações* e discursos continuados com artistas,[242] do reconhecimento da proximidade das duas disciplinas e da forma como podem trabalhar em conjunto do ponto de vista conceptual.

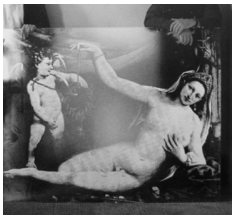
–

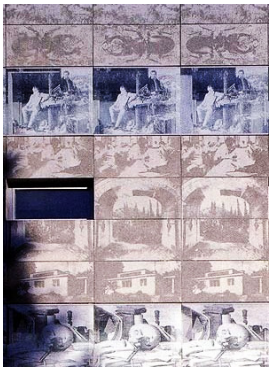
[239] "Os elementos conservam a sua diversidade e não se fundem em formas orgânicas: a dimensão analítica conserva-se intacta. Percebe-se assim o interesse que Souto de Moura concede às posições defendidas por determinados artistas minimalistas, especialmente por Donald Judd, que insiste no conceito de *totalidade*, totalidade fechada em si mesma, composta por fragmentos que, uns em relação aos outros, não guardam relação hierárquica nem de dependência. (…) ou por Sol LeWitt" Jacques Lucan, *The transmutation of matter, in Eduardo Souto de Moura, Revista 2G nº5*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.8,[trad.própria]

[240] "uma das minhas primeiras obras dramatizou isso quando eu me pendurei de cabeça para baixo no centro de uma de minhas aberturas."; "A maior parte das coisas que fiz que têm implicações *arquitectónicas* são realmente acerca de *não-arquitectura*... Estava a pensar sobretudo em vazios, brechas, espaços abandonados, lugares metafóricos que não foram desenvolvidos... Metafóricos no sentido do seu interesse não estar na sua possível utilidade. (...) É como brincar com a sintaxe ou desintegrar algum tipo estabelecido de sequência de partes." Gordon Matta-Clark, in Diserens, Corinne, *O filme arquitetónico de Matta Clark,* [adapt.]

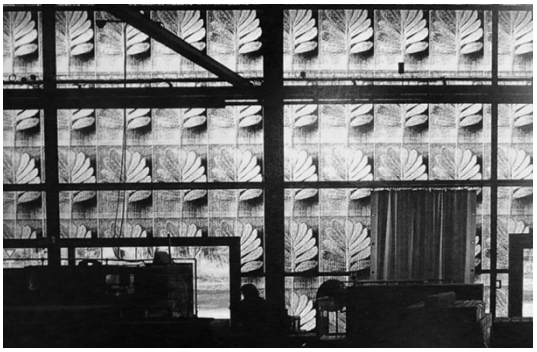
[241] "Nalguns projectos incorporámos imagens e textos fotografados como meios de expressão arquitectónica. (…) O nosso uso de dispositivos 'não arquitectónicos' não pretende fazer referência aos *medias*. Pelo contrário, queremos perceber se podemos usar *lettering* e imagens como materiais de construção, da mesma forma que usamos tijolos, cimento ou vidro."; "É vital que esses elementos *não-arquitectónicos* sejam incorporados na totalidade do projecto. Têm de ter uma validade conceptual que os façam parecer evidentes por si só; uma parede com motivos fotografados deve parecer tão natural como uma de tijolo." Jacques Herzog, *in Architectures of Herzog&DeMeuron, Portraits by Thomas Ruff*, Nova Iorque: Peter Blum,1995,pág.31, [trad.própria]

[242] "A vontade de aprender foi sempre a nossa motivação. E a colaboração permitiu-nos sempre aprender alguma coisa nova que nos fez avançar no nosso percurso. Procuramos o diálogo em permanência. E isto desde o início. Primeiro, foi entre nós dois, Pierre e Jacques. Mais tarde, com outros, em particular com artistas." Jacques Herzog, *in* Zaugg, Rémy, *Architecture by Herzog & de Meuron, Wall painting by Rémy Zaugg*, Basel: Birkhäuser, 2001, [trad. própria]. "O facto de colaborarmos frequentemente com artistas ou cientistas não transforma a nossa arquitectura em obras de arte. (…) O carácter 'artístico' de grande parte dos nossos edifícios provém do facto de serem tão arquitectónicos, de depois de todo o desenho e processo eles estarem cheios de energia arquitectónica."; "(…)são colaborações em que tentamos encontrar estratégias e formas contemporâneas de operar em cidades e edifícios públicos." Jacques Herzog, *Continuidades, in El Croquis 60+84*, págs12 e.13, [trad. própria]

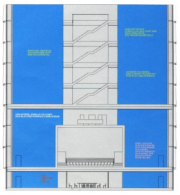


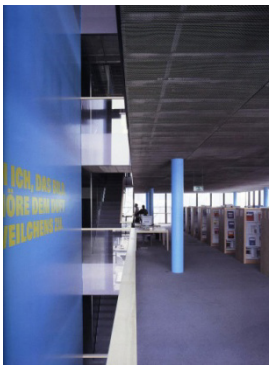


153



154





155

156a | 156

153 | Biblioteca de Eberswalde (1992-1996, Eberswalde, Alemanha), H&deM
154 | Armazéns e Sede da Ricola (1992-1993, Mulhouse-Brunnstatt, França), H&deM
155 | Centro de Investigação *Roche* [*Roche Pharma*] (1994-2000, Basileia, Suíça), H&deM
156 | *56 Leonard Street* (2008-,Nova Iorque, E.U.A.), H&deM
156a | Cloud Gate (2004), Anish Kapoor

"As fotografias de Thomas Ruff seleccionadas para ser aplicadas nas fachadas da biblioteca de Eberswalde aplanam o edifício, fazendo-o parecer um recorte rectangular, distorcendo a sua forma." **Jacques Herzog**, *Ornamento, Estructura, Espacio, in El Croquis* 129-130, pág.34, [trad. própria]

"Naquela fachada não colaboramos com nenhum artista – encontramos a fotografia de Blossfeldt num antigo livro e agradou-nos o grau de abstracção das suas imagens."; "O efeito da imagem repetida era crucial; a que elegemos era todavia reconhecível como planta, contudo a repetição também a convertia em algo distinto (…) é algo que também se pode encontrar na obra de Andy Warhol. Em qualquer caso não consigo dizer-lhe como o soubemos fazer." **Jacques Herzog**, *in El Croquis* 60+84 - H&deM 1981-2000, pág.31

"Quando um arquitecto escolhe uma cor, ele o faz de acordo com o seu próprio gosto. Não há nada pior que este recurso ao gosto pessoal. Se a escolha de uma dada cor (…) não for conceptual, faltará força, precisão: todas as coisas que tornam a arquitectura interessante. O nosso trabalho com Rémy relacionou-se principalmente com a cor." **Jacques Herzog**, *Ornamento, Estructura, Espacio, in El Croquis* 129-130, pág.24, [trad. própria]

"Sempre me chamou mais a atenção o mundo de certos artistas contemporâneos que o mundo de arquitectos igualmente contemporâneos. Quando se levantam pela manhã, os artistas encontram-se com um papel em branco; não têm programa de pedidos do cliente; têm que preencher esse vazio de algum modo; têm mais necessidade da sua imaginação para preencher esse vazio, para desenvolver a sua linguagem; são mais livres, mas a maioria dos arquitectos não poderiam viver com essa liberdade." **Jacques Herzog**, *in El Croquis* 109-110, pág. 28 [trad. própria]

Assim, diversos artistas – Matisse,[243] Thomas Ruff, Joseph Beuys,[244] Rémy Zaugg,[245] Andy Warhol,[246] Gerhard Richter, Helmut Federle, entre outros – estão presentes no discurso da dupla suíça cuja obra tem sido aproximada ao campo da arte. De facto, as referências a estes artistas 'são as vias legítimas de expressão de uma arquitectura que trabalha com essencialidade, materialidade, repetição e uma espécie de *facialidade*, de *figuração desfigurada* que carrega.'[247]

Na Biblioteca de *Eberswalde*, H&deM utilizam fotografias do artista Thomas Ruff, com quem colaboram: "imagens repetitivas inscritas nos vidros dos vãos e nas paredes de betão para esbater subtilmente a distinção entre os pisos e a aparência global da configuração,"[248] Embora relembre Andy Warhol e Venturi, mais abstracto que *decorativo* ou figurativo, é um conceito de escala, volume, unidade e percepção, que garante a ideia de 'edifício público'.[249]

No Centro de Investigação *Roche*, no edifício *Fünf Höfe* e no Estúdio *Rémy Zaugg*, colaboraram com o próprio Zaugg. No primeiro caso, por exemplo, o artista contribuiu para a definição das cores no interior do edifício – nomeadamente na escolha de um *azul dramático* para uma parede de separação de zonas públicas e privadas – que Herzog diz ser uma referência conceptual que os arquitectos não *saberiam* escolher com o mesmo grau de significado. [250]

Por fim, no projecto *56 Leonard Street*, o trabalho conjunto com Anish Kapoor resultou na integração na obra de uma escultura urbana permanente no piso térreo. A relação entre edifício e escultura é um exemplo de sinergia entre as suas disciplinas, formando um *todo* 'indissociável'. A escultura de Kapoor, um enorme balão de aço inoxidável comprimido sob o peso do *arranha-céus* residencial de H&deM, é um dos elementos para reforçar o conceito formal, social e urbano do edifício. Situando-se no cruzamento entre as ruas, onde se localiza a entrada, é um *marco* que integra a arquitectura na relação com o seu tempo e a cidade.

Interessa reforçar o papel profundo destas contribuições na relação com a arquitectura. Não sendo referências apenas decorativas ou objectuais, adaptam-se às dimensões e condições físicas da arquitectura, participam na definição espacial e têm ainda um papel enquanto limite interior-exterior (em *Eberswalde* ou na *Ricola*), separação de zonas e impacto psicológico do uso da cor (*Roche Pharma*) ou de relação com o espaço público urbano (escultura de Kapoor).

Os meios artísticos dão vida a propósitos arquitectónicos previamente estabelecidos, através de novas linguagens e formas, referências para atingir qualidades específicas.

–

[243] "De Matisse fascina-nos a forma como usa o ornamento, que lhe permite destruir a perspectiva e a forma, e decidimos transpor isso para a arquitectura." Jacques Herzog, *Ornamento, Estructura, Espacio, in El Croquis 129-130*, pág.34, [trad. própria]

[244] "Posso garantir-lhe que a experiência de trabalhar com Beuys enquanto colaboradores ou assistentes foi tão importante para nós como o tempo que passámos na Universidade; abriu-nos os olhos a um mundo desconhecido." Jacques Herzog, *Herzog & de Meuron*, Barcelona: Gustavo Gili, 1989, pág.7, [trad. própria]

[245] "Ele [Rémy Zaugg] foi muito importante, especialmente ao início, no desenvolvimento da nossa ideia de cidade, de arquitectura, pintura e também da percepção – uma obsessão que partilhávamos – e do mundo em geral." Jacques Herzog, *Ornamento, Estructura, Espacio, in El Croquis 129-130*, pág.22, [trad. própria]

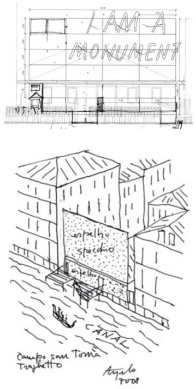
[246] "Andy Warhol é um artista que gostaríamos de ter conhecido. Ele transcendeu categorizações. É demasiado simplista chamá-lo de artista *Pop*. Ele usou imagens *Pop* comuns para dizer algo novo. É exactamente isto que nos interessa: conhecer formas e materiais conhecidos de uma forma nova, de modo a que vivam novamente." Jacques Herzog, *in The Pritzker Architecture Prize*, *Jacques Herzog and Pierre de Meuron - 2001 Laureates*, The Hyatt Foundation, 2001, [trad. própria]

[247] Luis Fernández-Galiano, *Dioniso en Basilea, in AV Monografias* nº77, Maio/Jun. 1999, [adapt. trad.própria]

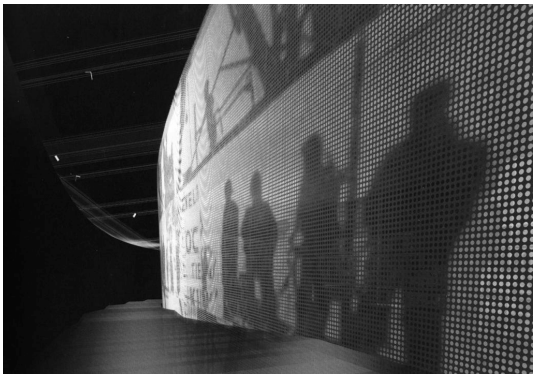
[248] Wilfried Wang, *Jacques Herzog & Pierre De Meuron*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pág.13, [trad. própria]

[249] É regularmente feita a comparação com o conceito de *decorated shed* de Robert Venturi, inclusivamente com o seu *ISI*, pela aplicação de ornamento num *edifício-caixa*. A cerâmica de Venturi é *substituída* por imagens, mas estas não procuram de facto representar algo específico, nem sequer têm relação com a função do edifício; a ideia de H&deM é ampliar o campo da arquitectura, estender os seus fenómenos a novas experiências; as imagens são por eles entendidas como *material* arquitectónico.

[250] "Das nossas colaborações passadas e em curso, as nossas contribuições e esforços respectivos são sempre mais ou menos entrelaçados, confundidos. O artista entra nos problemas do arquitecto ou urbanista e o arquitecto interessa-se pelos do artista. (…) Importa pouco saber quem é o quê ou quem fez ou fará o quê. A única coisa que conta é o projecto em desenvolvimento" Rémy Zaugg, *Architecture by Herzog & de Meuron, Wall painting by Rémy Zaugg*, Basel: Birkhäuser, 2001, [trad. própria]



157a | 157



158

"(…)trabalhar com um artista é uma espécie de liofilização só dessas partes que dão muito gozo. Há uma certa frescura nos artistas; são desprendidos. Não passam por aquela coisa, que nós temos, das funcionalidades. São de uma liberdade total."; "O Pavilhão de Portugal é uma espécie de trapézio [em planta] com nove pilares. Lá dentro, repomos o alinhamento com o Grande Canal e com a fachada, deformando a sala e forrando-a com espelhos. No meio dos pilares pomos nove espelhos em "I" de três metros de altura que são iluminados a partir dos lanternins do telhado: as pessoas vão passeando por esse labirinto de pilares e de luz, e vão-se vendo como são." **Eduardo Souto de Moura**, *Entrevista, Setembro 2008*

"Estamos num complexo elíptico em forma de arena, sem início nem fim quer de espaço quer de tempo."; "Sob uma forma alterada, o teatro mundial lembra as rotundas que adoptam o motivo do panteão. Neste lugar, ser humano está no centro duma cavidade que representa simbolicamente o tamanho e os limites do universo." **Jean Nouvel**, *L'Avenir du travail: un décor de théâtre, in L'Architecture d'Aujourd'hui* nº329, Jul./Ago. 2000, [trad. própria]

"Não tentámos unicamente ultrapassar os limites da arquitectura, mas também os do teatro. (…) O trabalho com projecções e imagens, o movimento e a ausência de perspectivas normais, tudo isto lança um novo tipo de arquitectura. O visitante imerge num evento eminentemente vital, numa espécie de quadro vivo 'à Bruegel'." **Frédéric Flamand,** (co-autor, com **Nouvel**), idem.

157 | *Out Here: Disquieted Architecture*, Pavilhão de Portugal (Bienal, 2008, Veneza, Itália), E. Souto de Moura, Ângelo de Sousa
158 | Pavilhão *L'Avenir du Travail* (Expo 2000, Hannover, Alemanha), Jean Nouvel, Frédéric Flamand

Finalmente, destacam-se projectos caracterizados pela relação *projectual e temática* com a arte, em que a referenciação, investigação e reavaliação entre as áreas é mútua e entra na própria definição espacial e/ou temática da obra. São colaborações pontuais do encontro das duas disciplinas; não são referências *do autor*, mas do trabalho arquitectónico referenciado na arte.
Por exemplo, para a Bienal de Veneza em 2008, Souto de Moura trabalhou em colaboração com o artista Ângelo de Sousa para o Pavilhão de Portugal. Um dos desafios foi precisamente estabelecer um diálogo de referenciação mútua entre arquitectura e artes visuais na criação de uma experiência para os seus visitantes. O tema aproximou-se da subjectividade arquitectónica, da efemeridade artística, da fragmentação e instabilidade social contemporânea. O resultado é uma estrutura espelhada à beira do Grande Canal; não é um edifício nem uma escultura,[251] é um desafio, subjectivo e literal, à relação *dentro/fora* arquitectónica.

"O instante da aparição, o instante da emergência, no geral, encontramo-lo na arte. Mesmo se é evidente que, numa obra arquitectónica, haja um fundamento artístico, pelo menos se o arquitecto se preocupa com a forma e as sensações que ela cria. (…) É por este motivo que, na minha arquitectura, como na de muitos dos meus colegas, encontramos correspondências com a arte de hoje. Porque a arte é uma espécie de laboratório das emoções."

Jean Nouvel
'L'architecte est un kleptomane'' Entrevista por Michèle Leloup, [trad.própria]

Jean Nouvel tem uma relação muito *artística* com a profissão. Reconhece o seu fascínio pela arte, e convida frequentemente artistas para participarem nos seus trabalhos. Quanto a colaborações, um exemplo interessante é o Pavilhão *L'Avenir du Travail,* com o actor e coreógrafo Frédéric Flamand. "Onde acaba a arquitectura? Onde começa o teatro? Para quem visita o pavilhão (…) é impossível determinar o que corresponde a cada área. (…) como um ponto de partida para um novo mundo de trocas e como uma transgressão dos limites das suas disciplinas." Os autores "põem em cena um espectáculo que é afinal uma reflexão contemporânea sobre as possibilidades e os caprichos do nosso tempo."[252] É uma realização excepcional pela forma como toma referências de disciplinas distintas; as referências à arena, à planta central e à ideia de percurso, como princípios arquitectónicos, vão buscar à dança, ao teatro e à *performance* temas, qualidades e dinâmicas sonoras e visuais que estas áreas dominam.

—

Não é nova a relação entre arquitectura e arte, mas serão novos os contornos culturais e contextuais em que a mesma acontece na actualidade. Pela constante investigação e produção das duas áreas, a referenciação mútua mostrou-se por vezes essencial à própria concepção espacial, outras vezes importante para a definição das partes ou para o reforçar de ideias conceptuais das obras. E embora as referências cinematográficas, literárias ou musicais tenham parecido mais difíceis de assinalar, elas existem como estímulo e referências sensíveis relativas à luz, ao movimento, aos ritmos e atmosferas. As artes possuem ferramentas úteis para a arquitectura e despertam novos temas e *objectos* para o projecto arquitectónico.

–

[251] "Os autores da intervenção, Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa, assumiram ainda a referência ao famoso desenho de Robert Venturi onde consta um volume banal com um cartaz que proclama: '*I Am a Monument*'. (…) chegaram a contemplar a hipótese de recorrer a essa frase, e inscrevê-la no plano, ou a uma alternativa: '*Io Sono un Specchio*'." Jorge Figueira, *Sobre um espelho em Veneza*, *in Jornal de Arquitectos,* nº 234, Jan-Março 2009, pág.6
[252] Axel Sowa, (Entrevista com Jean Nouvel e Frédéric Flamand) *L'Avenir du travail: un décor de théâtre, Expo 2000*, *in L'Architecture d'Aujourd'hui nº329, Coproductions*, Archipress & associés, Jul./Ago. 2000, págs.94 e 95 [trad. própria]

3.4 **Das Ciências e Tecnologia** | *referências* **de método e de meios**

"Desde então, uma parte da arte e da arquitectura tomou a máquina e os avanços da tecnologia científica como referência, e passou a confiar mais na razão e na sistemacidade que nas forças irracionais da imaginação e da criatividade."

Josep Maria Montaner

As formas do século XX, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág.79

A arquitectura não poderá ser indiferente às descobertas científicas, da física à tecnologia, que usa hoje diariamente na sua prática. Desde o aparecimento do computador, apto para o processamento gráfico dos projectos, os métodos de produção e comunicação de arquitectura alteraram-se significativamente.[253] As ferramentas digitais aceleraram processos de investigação e difusão de arquitectura, passando a exploração para as possibilidades gráficas, geométricas e de cálculo. Este avanço computacional e suas potencialidades foram o mote da referenciação de novas traduções formais e espaciais em conceitos científicos, tecnológicos ou digitais, abrindo caminho ao espaço virtual. Ficam sentimentos de simultâneo fascínio e desconfiança para com o desenho paramétrico e algorítmico e toda a especulação virtual de formas e imagens, por aquilo que representam de abandono da *tradição* disciplinar em torno da vivência espacial.
De facto, o *espaço*, à semelhança da referenciação na arte, é o elemento central desta relação. As ciências, da matemática à geometria, evidenciaram características abstractas do espaço, de tal modo que "o carácter frio e abstracto da geometria combinatória tem levado muitos escritores a considerar que o espaço arquitectónico é basicamente *diferente* do espaço matemático."[254] No entanto, os dados rigorosos que fornecem, nomeadamente em exercícios de proporção, densidade e cálculo, têm sido referências imprescindíveis para a arquitectura, sendo hoje difícil imaginar a disciplina sem recurso às mesmas.

"Os conceitos de espaços físicos e matemáticos, contudo, satisfazem só uma pequena parte das necessidades originais de orientação do homem. Ao quantificar a experiência primitiva total, resultou um mundo cognitivo de relações abstractas, que tem escassas referências directas à vida comum. (…) Por conseguinte, temos de completar os conceitos espaciais antes mencionados com outros que incluam aspectos afectivos da relação com o meio ambiente."

Christian Norberg-Schulz

Existencia, Espacio y Arquitectura, Barcelona: Blume, 1975, pág.10, [trad. própria]

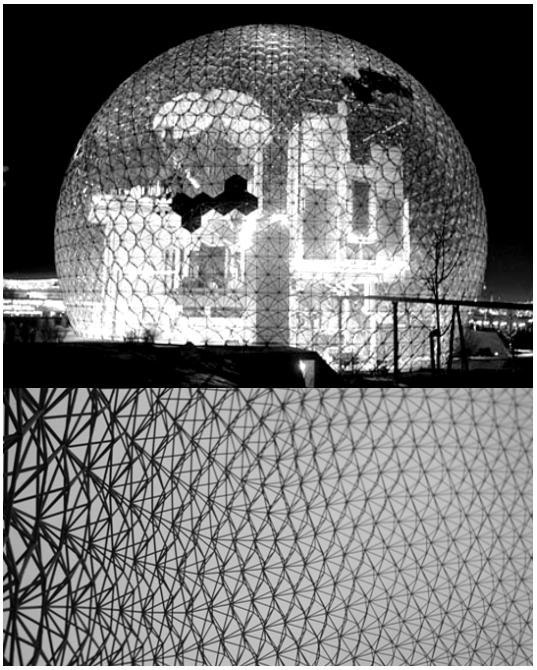
A arquitectura referencia-se então em dados científicos, rigorosos e abstractos, mas essas referências são apenas *parte* daquilo que é o espaço arquitectónico. A referência digital é explorada no sentido cultural, social e humano da tecnologia e da técnica e apoiada no "cruzamento entre condições locais, muitas vezes geográficas ou topológicas, e o campo aberto à experimentação através da manipulação objectual e espacial permitida pelo ecrã virtual."[255]

–

[253] "O desenho assistido por computador alterou a concepção da arquitectura, da mesma forma que o fez a perspectiva no Renascimento; além disso deve-se acrescentar que esses novos instrumentos informáticos permitem hoje a construção de formas de complexidade sem precedentes, o que realmente causa uma previsível ansiedade naqueles de nós que foram educados na disciplina sóbria da máquina de desenho ou da humilde régua de paralelas." Luis Fernández-Galiano, *The Digital Deluge, in Arquitectura Viva nº124,* Jan./Fev. 2009, [trad. própria]

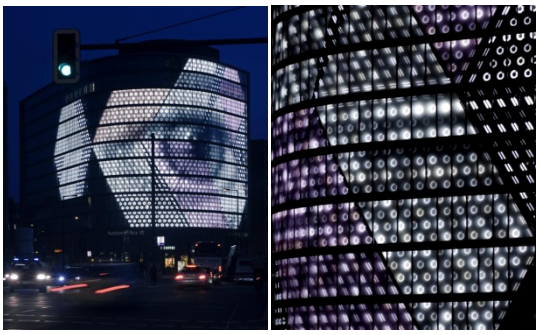
[254] Christian Norberg-Schulz, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Barcelona:Blume, 1975, pág.14, [trad.própria]

[255] E ainda, "uma produção que assume uma tradição e uma circunstância local e, por outro lado, as características globalizantes, transversais, de uma produção cultural contemporânea como aquela que gravita em torno da ideia do 'digital'." Pedro Gadanho, *Cultura Digital, Modo de Uso, in* NU nº17 – *Revolução Digital*, Fev.2004, pág.39



159

160



161

159 | *US Pavilion, 1967 International and Universal Exposition*, (1967, Montreal, Canada), Buckminster Fuller
160 | Pavilhão da *Serpentine Gallery* (2005, Londres, Inglaterra), Cecil Balmond (Á. Siza Vieira + E. Souto de Moura)
161 | *Light and media installation, SPOTS* (Potsdamer Platz, Berlim, Alemanha)

Por outro lado, as ferramentas técnicas foram sempre referências de *processo,* como meios de representação e comunicação e *instrumento* criativo de cada época. É certo que hoje a multiplicação de modelos científicos e tecnológicos fornece estudos rigorosos de possibilidades espaciais e volumétricas fundadas em fórmulas cada vez mais complexas.[256] Estas referências fornecem *pistas* ao projecto, sem isso significar que qualquer elemento arquitectónico resulte directa e unicamente das mesmas.[257] A fonte de referenciação é rigorosa e abstracta, os seus referentes serão dados abstractos para *algo diferente*. Isto é, as possibilidades técnicas não são *motivo* para geometrias complicadas: a ciência é uma referência por fornecer dados (formais) e hipóteses (de execução), os arquitectos nela apoiam as suas ideias próprias.

"Na ciência, as metáforas matriciais extraídas da biologia, do espaço-tempo da relatividade de Einstein e da geometria fractal de Mandelbrot constituem igualmente alguns dos vários significantes abertos propulsores da imaginação espacial em arquitectura."

Jorge da Cruz Pinto
Revista Ar nº6, Lisboa: FA-UTL, Julho 2006, pág.5

Da *geometria fractal*[258] à simples manipulação digital de imagens, do *holismo* à *auto-semelhança,* do conceito de *tensegridade*[259] a *megaestruturas metabólicas*,[260] a profunda transformação no modo de ver e entender o mundo teve fecundas reverberações na arquitectura. Surgem fenómenos associados à pesquisa de materiais e da *pele tecnológica,* à variação da escala, à repetição modular de elementos semelhantes e ao crescimento algorítmico, a estudos de densidade, insolação, estruturais, formais e geométricos que funcionam como referências ao dar indícios ao longo do processo do projecto.[261] A *imaginação* arquitectónica é estimulada por matrizes computacionais e de simulação do espaço tridimensional como processo de previsão e experimentação. Certo é que em algumas propostas recentes, "esta nova situação provoca a dissolução das classificações e critérios tipológicos em benefício da experimentação tecnológica e da *tecnificação* do interior",[262] alertando a que essas explorações ponham em risco valores de solidez, organização espacial e abrigo que distinguem originalmente *arquitectura* e *ciência*.

–

[256] "Os computadores começam agora a preencher a lacuna entre Arte e Ciência. Antes, eu utilizava-os só como um instrumento, e frustrava-me com isso. Agora, eu utilizo-os como um elemento criativo, facto que realmente aproxima Arte e Ciência." Cecil Balmond, *cit. in Revista Ar nº6, Arquitectura entre as artes, Para-arquitecturas*, Lisboa: FA-UTL, Julho 2006, pág.58

[257] "É um exercício muito abstracto, mas é esta capacidade que os modelos matemáticos dão, isto é, de levar esta especulação sobre o estudo das propriedades das formas construídas até ao limite onde for necessário."; "Assim, a actividade científica pode dar pistas para a produção da obra de arquitectura sem que esta se limite àquela. (…) O objectivo não é, em decorrência, transformar a prática de arquitectura em algo de científico, mas estabelecer conexões criativas que se possam desenvolver entre ambos os domínios." Mário Krüger, *Leslie Martin e a Investigação em Arquitectura,* idem, págs.101/103

[258] "Nos campos da Física, da Biologia, da Geometria e da Matemática, tornar-se-ia particularmente relevante a investigação elaborada por Benoît Mandelbrot no sentido de conformação de uma nova área de conhecimento que denominaria de «Geometria Fractal da Natureza», campo científico que se debruçaria sobre a análise das formas infinitamente fracturadas" Marta Feliciano, *A Ideia de 'Obra Aberta' na Criação dos Anos Sessenta,* idem, pág.105

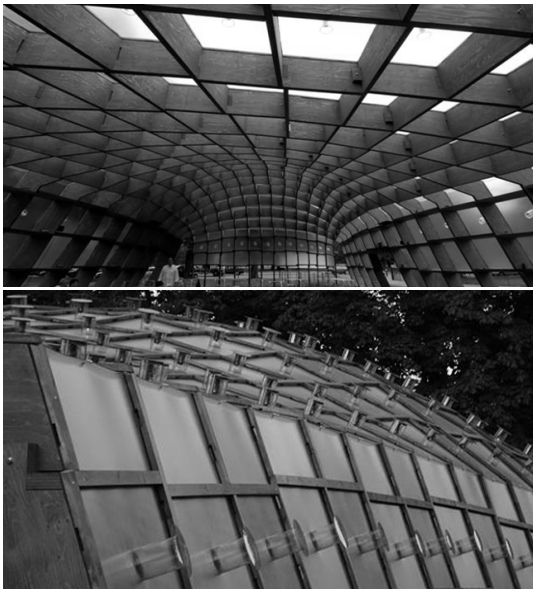
[259] *Holismo* é a ideia segundo a qual *"O todo é mais do que a simples soma de suas partes*."; a A*uto-semelhança* diz respeito à evolução de fractais, por adição de elementos 'originais': *qualquer que seja a ampliação considerada, obteremos sucessivas cópias do objecto inicial. Tensegridade* ou *Integridade tensional* é a propriedade dos objectos cujas componentes, através da tracção e compressão de forma combinada, proporcionam estabilidade e resistência. Em arquitectura, prende-se com a obra de Buckminster Fuller (1895-1983): as suas cúpulas geodésicas são sistemas de *tensegridade* e resultam de uma criação transdisciplinar entre Arquitectura e Ciência.

[260] Referência à obra de Peter Cook (1936-) e do grupo Archigram (anos 60), "explorando o universo das estruturas infláveis, computadorizadas, ambientes descartáveis, cápsulas espaciais e imagens de consumo de massas altamente informatizadas."

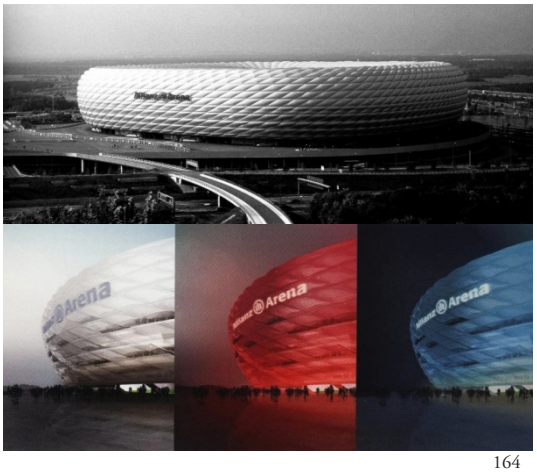
[261] "Para os arquitectos é natural a tentação de procurar manifestações formais, gráficas, epidérmicas (na 'pele' dos edifícios) equivalentes ao 'ser digital'. (…) A proliferação de 'novos materiais' e o universo em expansão do software permitem acalentar a efabulação de uma arquitectura mimética por relação com o mundo 'digital'." Jorge Figueira, *Periscópios na Cidade dos Bits*, *in* NU nº17 – *Revolução Digital*, Fev.2004, pág.41

[262] Josep Maria Montaner, *A Modernidade superada - Arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pág.125

162



163



164

"O digital abre horizontes e afina (aperfeiçoa) intuições. Não posso explicar porque é que decido explorar um determinado algoritmo. Intuição é saber para onde olhar." **Cecil Balmond**, *in NU* nº17 – *Revolução Digital,* Fev.2004, pág.51

"A pele do corpo luminoso consiste de largas almofadas de ETFE branco cintilante, cada uma podendo ser iluminada separadamente em branco, vermelho ou azul claro. (…) A cor pode ser digitalmente controlada (…). A aparência transformável do estádio possibilitará a sua atractividade enquanto monumento urbano até para pessoas que não se interessam por futebol." **H&deM**, *in* Yoshida, Nobuyuki, *Herzog & de Meuron: 2002-2006*, Tokyo: A+U, 2006, pág.286, [trad. própria]

162 | Pavilhão de Portugal da *Expo'2000* (2000, Hannover, Alemanha), Álvaro Siza Vieira e E. Souto de Moura
163 | Pavilhão da *Serpentine Gallery* (2005, Londres, Inglaterra), Álvaro Siza Vieira e E. Souto de Moura
164 | *Allianz Arena* (2001-2005, Munique, Alemanha), H&deM

Referências na *ciência e tecnologia* no projecto de arquitectura

"Desde os anos noventa, a tecnologia digital tem tido uma influência crescente na produção arquitectónica. Essa influência pode encontrar-se tanto no campo do projecto como no da produção digital e da execução arquitectónica propriamente ditas."

Kai Strehlke

El Ornamento Digital, in Arquitectura Viva nº 124, Jan./Fev. 2009, pág.26, [trad. própria]

Seria possível dividir as referências *tecnológicas*, à semelhança da natureza ou da arte, em referentes de *processos*, de *formas* ou de *integração* em obras de arquitectura. No entanto, dando-se estas referenciações em âmbitos pontuais e limitados a colaborações ainda pouco difundidas, consideraram-se estas referências a nível geral, quer sejam materiais, digitais ou matemáticas. As referências são aqui feitas de modo substancialmente distinto das secções anteriores: por *comparação*, por *influência* no imaginário espacial arquitectónico e por *repetição de experiências* e testes sucessivos de opções *reinterpretadas*, à semelhança do próprio método científico. Quer sejam algoritmos computacionais e expressões gráficas ou esculturais, as fontes digitais para o significado e valor da forma arquitectural não deverão ser auto-justificativas, mas ligadas à expressão material e construtiva, ao sítio ou ao programa do projecto.

O Pavilhão de Portugal na *Expo'2000* de Hannover e o Pavilhão da *Serpentine Gallery*, projectos de Siza Vieira e Souto de Moura com estrutura do engenheiro Cecil Balmond, recorreram a ferramentas digitais na sua concepção.
No primeiro, a cobertura ondulada de tela sintética rompe a ortogonalidade do conjunto revestido a cortiça que remete para valores mais *tradicionais*. Aliando alta tecnologia a materiais inovadores não poluentes, esta obra concilia a relação entre Homem, arquitectura, tecnologia e ambiente, referenciando geometria e materialidade na concepção digital.
A *Serpentine Gallery* consiste numa simples malha rectangular digitalmente distorcida numa forma dinâmica e curvilínea. A estrutura entrelaçada de madeira é preenchida a policarbonato translúcido e iluminada a energia solar. As ferramentas digitais referenciam a volumetria e concepção da obra; o desenho rigoroso e definitivo da mesma e a escolha de materiais e fontes de iluminação referenciam-se no seu controlo digital. Não será uma *influência* directa, mas uma *referência* de meios, visual e conceptual, que engloba outras; não é apenas a *transformação* de geometria em espaço, a poesia liga-se aos números para fazer arquitectura.

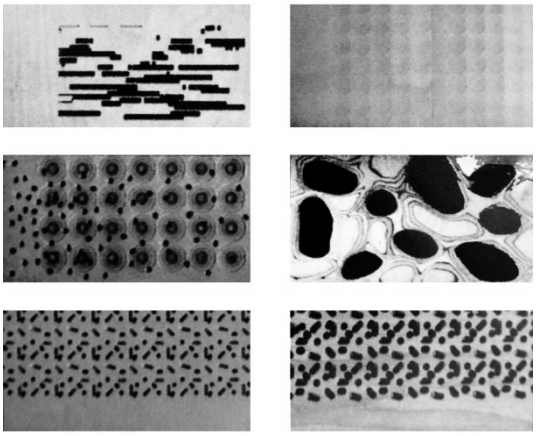
"Não sentimos essa falta de tradição porque abriu novas possibilidades em arquitectura. Gostamos de ganhar partido das possibilidades oferecidas por novos materiais e ferramentas como o vídeo e os computadores. Isto não implica o desprezo por objectos tradicionais. (…) Mas temos de estar atentos às forças de trabalho da idade em que vivemos. Não existem valores intemporais."

Jacques Herzog

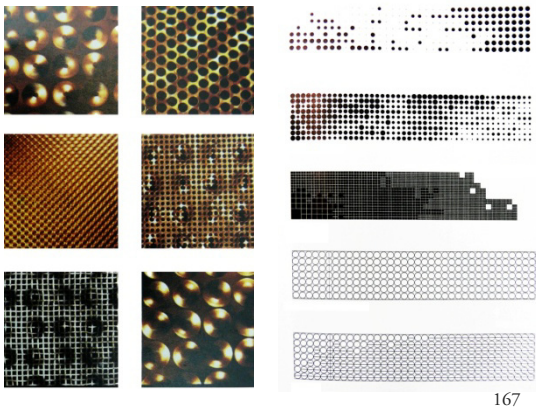
Continuidades [entrevista con Jacques Herzog], in El Croquis 60+84, pág.22, [trad. própria]

Um exemplo em que a tecnologia é claramente uma referência de projecto é o Estádio *Allianz Arena*, de H&deM, grande *nuvem* de ETFE iluminada alternadamente pelas cores dos dois clubes *residentes* ou pelo 'branco' da equipa nacional alemã.

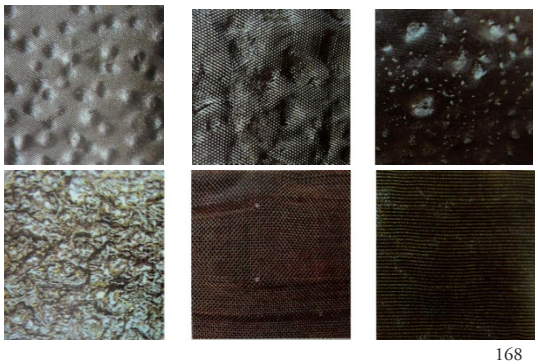
165



166



167



168

"Trouxemos a ideia dos pixéis. O olho humano, quando observa uma fotografia de milhões de pontos, reconstrói uma visão do real. Esta manipulação digital da percepção interessa-nos enormemente, porque abre uma nova porta a esse mundo mais amplo dos temas perceptivos que sempre têm sido objecto de investigação para o nosso estúdio. No caso do Porto de Santa Cruz de Tenerife, espalhámos os pixéis de modo a que se aproximassem de uma paisagem real." **Jacques Herzog**, *La Naturaleza del Artificio, in El Croquis* 109-110, pág.19, [trad. própria]

"Tenerife é sobre simulação, mas alterámo-lo tantas vezes que já não se sabe o que é artificial ou figuração. Qual é o processo de transformação? Este é ultimamente o tema da arquitectura dos séculos XX e XXI. Qual é o grau de abstracção? Quando é que a tecnologia entra?" **Luis Fernández-Galiano/ Jacques Herzog**, *H&deM, from Nature, in Arquitectura Viva* nº91, Jul./Ago. 2003, pág. 127, [trad. própria]

"Usaria a simulação como ferramenta para transformar a realidade, para criar realidade num novo sentido, como a biotecnologia poderia ser vista como ferramenta da simulação. Ainda gosto de arquitectura em que se reconhece cada elemento singular: um tijolo é um tijolo, uma pedra é uma pedra, um pedaço de madeira é um pedaço de madeira. Mas há outras arquitecturas como o Schaulager, onde as coisas são totalmente transformadas, tanto que tem de se chegar perto para perceber o que é." **Luis Fernández-Galiano/ Jacques Herzog**, idem.

165 | Porto de Santa Cruz de Tenerife [*New Link Quay*] (Concurso 1998, 2007-, Tenerife, Espanha), H&deM
166 | Centro Cultural *Óscar Domínguez* [*Tenerife Espacio de las Artes*] (1999-2007, Santa Cruz de Tenerife, Espanha), H&deM
167 | Museu *De Young* (1999-2005, São Francisco, E.U.A.), H&deM
168 | *Schaulager* (1998-2003, Basileia, Suíça), H&deM

Desde a escolha do material pelas suas propriedades – 0,2mm de espessura, translúcido, etc. –, ao desenho computacional da modulação do edifício e controlo digital da iluminação do estádio, são inúmeros os elementos trabalhados em conjunto com a tecnologia, referenciando-se nesta. Das 2.784 *almofadas* que constituem o edifício, não existem duas iguais: cada uma é única e pertence a um lugar específico, *proeza* apenas possível pela modulação digital.

"Temos aprendido muito lendo sobre processos químicos e descrições que comparam microestruturas – estruturas invisíveis como as atómicas da matéria – com os aspectos visíveis e as qualidades que essas matérias revelam na experiência quotidiana."

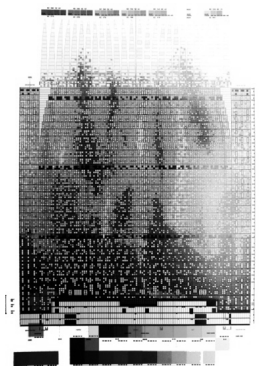
Jacques Herzog
Continuidades [entrevista con Jacques Herzog], in El Croquis 60+84, pág.14, [trad. própria]

Noutras obras, H&deM revelam esta referência a processos digitais a partir da manipulação de imagens e repetição de módulos, na retoma do conceito de *ornamento* (referido anteriormente) na sua vertente digital.[263]
Nos projectos de Tenerife – o *Espacio de las Artes* e o Porto de Santa Cruz – à semelhança do processo descrito no Museu *De Young* ou no *CaixaFórum,* a manipulação de uma imagem (com referência na natureza) tornada abstracta vai ser o elemento de referência para a constituição da fachada. Uma imagem pixelizada do mar é a referência para as suas aberturas, sendo o resultado final claramente mais próximo do mundo digital do que da fonte de inspiração inicial. A referência está na *manipulação digital da percepção*, prende-se com o estudo de microestruturas e da sua relação com o todo visual, mas a arquitectura continua a ser o *suporte* onde se *inserem* referências.
No edifício *Ciudad del Flamenco*, a referência tecnológica entra mais profundamente no processo projectual, sendo que o *ornamento*, tratado *digitalmente,* é um dado que participa na *tectónica* do edifício, na sua vertente estrutural e paramentos. A partir da referência iconográfica já referida (do contexto e contemporaneidade), a concepção parametrizada e programada foi a principal referência da sua concepção: "mediante um programa de manipulação de imagens, sobrepuseram-se fragmentos de *tags* entrelaçados formando uma espécie de rede. Dela se extraiu um repertório de traços parametrizados, cada um dos quais devia cumprir as funções da fachada."[264] Não é uma simples materialização visual, o resultado não seria possível sem esta intervenção digital e é firmemente influenciado pela mesma. Por outro lado, a função estrutural e funcional dos elementos apenas é possível pelo desenho computorizado e cálculo físico e matemático das suas propriedades.[265]
Do uso de ferramentas digitais como meio para transformar a realidade dos materiais sem comprometer valores mais *terrenos*, H&deM destacam o *Schaulager*, que terá sido totalmente criado e simulado digitalmente, num desafio constante às técnicas e *resultados tradicionais*.

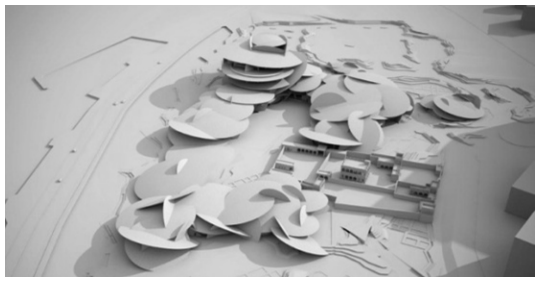
–

[263] "Os ornamentos digitais podem classificar-se em três grupos; o primeiro agruparia os ornamentos produzidos mediante mapeamentos digitais, o segundo constituíram-no as fachadas mediáticas, e o terceiro, os ornamentos paramétricos ou programados." Kai Strehlke, *El Ornamento Digital, in Arquitectura Viva nº 124*, Jan./Fev. 2009, pág.26, [trad. própria]
[264] Idem, pág.29, [trad. própria]
[265] "Os traços desenharam-se em CAD como uma *spline*. A descrição paramétrica permitia um *offset* vectorial em vez do *offset* convencional, (…). O seguinte foi parametrizar o tamanho dos traços, a sua rotação e espessura para determinar a sua posição na fachada. Outra função paramétrica distribui os traços pela fachada. A localização exacta dos traços ao redor das aberturas para os bombeiros e nos pontos onde deviam transmitir cargas à estrutura definiu-se mediante métodos gráficos. Os parâmetros da orientação e grossura do traço se decidiram sobre bitmaps." Idem, ibidem.

169a | 169



170



171

172

"As fachadas são filtros leves que deixam entrever a cidade distante, o canal, as arquitecturas vizinhas. À noite, estas fachadas são também suporte de imagens coloridas projectadas." **Jean Nouvel**, no seu site oficial, *Concert House Danish Radio*, [trad. própria]

"No projecto da Filarmónica de Copenhaga, as paredes convertem-se em suportes para luzes e imagens programadas, o que também não pertence ao vocabulário tradicional. A evolução da tecnologia e a nossa sensibilidade residem precisamente aí, e eu acredito que se essas ferramentas ajudarem a criar significado, somos obrigados a utilizá-las." **Jean Nouvel**, *in El Croquis* 112-113, 2002, pág.24 [trad. própria]

"Inspirei-me no trabalho do grande matemático Benoît Mandelbrot, um dos descobridores dos fractais. As imagens que se vêem nas imensas *loggias*, na maqueta, são imagens fractais. (…) Hoje, utilizo o que criam os artistas do século XXI. O conjunto será muito luminoso, serigrafado nos seus paramentos de vidro. Isto torna-se o tema artístico da Torre *Signal*." **Jean Nouvel,** *'L'architecte est un kleptomane"* Entrevista por Michèle Leloup, [trad. própria]

169 | Filarmónica/Sala de Concertos de Copenhaga (2002-2009, Copenhaga, Dinamarca), Jean Nouvel
170 | Torre *Agbar* (1999-2005, Barcelona, Espanha), Jean Nouvel
171 | Museu Nacional do Qatar (2010-, Doha, Qatar), Jean Nouvel
172 | *Tour Signal* – Interior (2008-, La Défense, Paris, França), Jean Nouvel

Por fim, a obra de Jean Nouvel é exemplo da referenciação em processos e meios tecnológicos como método de projectar e de integração directa na obra. Na obra deste arquitecto, as referências tecnológicas fundamentam a ideia de interacção com o público, com o observador e a cultura contemporânea como partes da obra.
Na Filarmónica de Copenhaga, o volume *meteórico* das salas é envolvido por uma *caixa* de grandes *ecrãs* azul-cobalto. Às referências a Theodor Lauritzen e à Filarmónica berlinense de Hans Scharoun, mencionadas pelo arquitecto, associa-se a *sedução* pela tecnologia como forma de encontrar novos significados. A experiência digital oferece meios para despertar sensações através de luz, cor, som e imagens, tornando-se referência da interacção com o público.
De resto, a ligação à modulação digital é uma constante na obra de Nouvel: concepção das torres já referidas (*coloração pixelizada* da Torre *Agbar*), recurso a geometrias complexas (no Museu Nacional do Qatar ou na Filarmónica de Paris), exploração da fachada (*Dentsu Tower*) e simulações espaciais. *Prova* dos seus *modelos* digitais é o uso constante que faz da *renderização* para ilustrar e comunicar as atmosferas que *procura*, e o reconhecimento desta influência (visual) na referência directa aos fractais nos interiores da *Tour Signal*. Não serão processos especificamente matemáticos, físicos ou tecnológicos, mas só a referenciação nos mesmos e a sua inclusão possibilitam resultados como os que se encontram na obra deste arquitecto.

——

Conclui-se que a referenciação na *tecnologia* é (ainda) um processo de sustentação do trabalho produzido, de exploração de formas e considerações técnicas, mais do que referência por *analogia*, como noutros domínios. As áreas científicas são referências de método e meios: a abstractização, repetição modular e geometria complexa, os algoritmos, as propriedades físicas e a manipulação digital são âmbitos a que a arquitectura recorre para completar os seus processos e trazer-lhes *significado*, tendo sempre em vista a criação de *atmosferas* o mais *humanas* possível, e chegando para tal à integração de tecnologia como estímulo dos sentidos.
E embora não se tenham abordado referências às ciências sociais e políticas, considera-se que o fenómeno digital é ele próprio parte da leitura social e cultural contemporânea, e que as referências ao mesmo comportaram muitas vezes significados sócio psicológicos.

REFERÊNCIA NÃO ARQUITECTÓNICA | conclusões

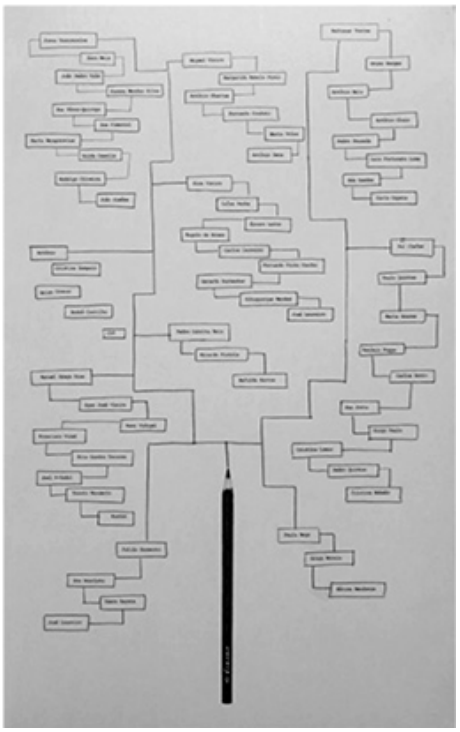
Por vezes as *fronteiras* foram *difíceis* de definir, deixando perceber que as *referências não arquitectónicas* têm um importante papel a desempenhar na prática arquitectónica. De modo mais livre, por *analogia* com elementos concretos (*natureza e quotidiano*) ou mais disciplinar, como processo mental e/ou operativo (*arte e ciência*), de conceito, imagem, método ou meio, os *modelos* absorvidos ou reinterpretados do *exterior* deixaram importantes marcas nas obras.
Em relação ao *Triângulo de Referências,* entre referentes *objectivos* e *subjectivos* em cada área, a referência *não arquitectónica* assimila-se essencialmente do presente e de lugares independentes do projecto. Os processos de *analogia, apropriação* e *comparação* foram de novo indispensáveis, a par da *colaboração* como forma de referenciação noutras disciplinas.

Não será fácil imaginar estas referências sem o apoio da *disciplina* ou do *lugar*, mas sem dúvida que as mesmas trouxeram temas sem os quais a arquitectura não desafiaria os seus limites simbólicos, técnicos e formais, sem os quais perderia parte do seu significado e evolução.

III

Considerações finais

"Repetir nunca é repetir"



173

173 | *Viarco Express* [Grafite sobre papel, 380 x 620 mm] (2009), Mafalda Santos

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final do complexo *percurso* pelas *referências* e da reflexão sobre o acto de projectar, fica a ideia que cada projecto é feito de *escolhas* parciais, intuitivas ou conscientes. *Escolher* e *referenciar* apresentam-se como actos que reflectem personalidade no gesto e no processo quotidiano e cíclico do projecto, do geral ao particular. Não se trata de *'quanto mais referências, melhor'*, nem são as referências em si que garantem a qualidade do processo; o seu valor reside antes na sua adequação ou desafio ao contexto, ao lugar, ao programa ou à disciplina.
E, ainda que não se considerem contextos – de tempo, local ou disciplinares – mais ou menos *dignos* de fornecerem referências aos projectos, ficou claro que a tendência para referências de determinadas áreas propicia *arquitecturas* distintas, mais *materiais* ou formais, mais *tipológicas* ou tecnológicas, mais contextuais ou auto-referentes. A forma de referenciação revelou assim diferentes formas de pensar arquitectura, de se situar no *debate* arquitectónico contemporâneo.

1 | *Repetir nunca é repetir.*[266]

Conhecer é de facto um meio de referenciar e fazer sustentadamente diferente. Poderia, no limite, defender-se a *cópia*, pois fica a ideia que a mesma é desde logo *reinvenção* do autor, moldada ao lugar e à condição projectual. E a reinvenção fará mais sentido, desde (e principalmente) (n)a vida académica, quanto mais pretender *superar* o tema que reinventa.
Os conhecimentos são preservados na *memória*, numa acumulação revestida de *escolha* individual; no momento de participarem no projecto, são já *outra coisa*, cruzando-se com novas referências na formação de um composto *diferente*, de um todo construído pela *mão* do arquitecto. A referenciação é assim simultaneamente acumulação e cruzamento na construção do *novo*; um processo distinto em cada arquitecto que reflecte contornos específicos do seu modo de fazer e pensar. A arquitectura será um trabalho ligado à *memória*, que se *refere*, que lembra algo fora de si, um momento do passado ou presente, da disciplina ou não.

Quanto a referências pessoais e disciplinares, cada arquitecto terá um conjunto de imagens/ obras às quais recorre na procura de exemplos e soluções – postura essencial desde e para a sua formação. De resto, a construção pessoal em torno dessas referências será tanta, que a referenciação às mesmas será já uma *interpretação* que poderá pouco conter da sua realidade, para passar a ter uma nova existência enquanto referência pessoal. Da mesma forma que vimos, neste estudo, temas semelhantes interpretados de modo distinto pelos diferentes autores, qualquer obra ou fenómeno será também uma referência distinta para cada um de nós. A nossa referência, aquilo que usamos e nos *pertence*, será a ideia que possuímos das coisas, em função do conhecimento que delas temos, e não a sua realidade concreta. *Copiamos* coisas que não estão lá, pensamos *repetir* soluções que de facto já pertencem à nossa visão e interpretação.

–

[266] Álvaro Siza Vieira, *Imaginar a evidência,* Lisboa: Edições 70, 1998

174

174 | *Ceci n'est pas un nid d'oiseaux* [Estádio Olímpico de Pequim, H&deM]

Assim se cria o *museu imaginário* de cada um, uma *colecção* de referenciais que a memória conserva sob a forma de fragmentos de conhecimentos relacionados entre si, e recuperados pela imaginação como futuras referências ao reemergirem no contexto de um projecto. É um processo de observação/experiência-memória-transformação, que por vezes se converte em intenção-conceito-aplicação.

No final, a referência, sob a forma de medidas, objectos, materiais ou conceitos, mais actual ou remota, próxima ou longínqua, dos mais diversos contextos e mais ou menos consciente, está em cada *passo* do processo arquitectónico. Porque a medida do nosso palmo é uma referência, porque a forma como vemos (o espaço) é uma referência e porque todos os espaços e formas que conhecemos são referências de escala, proporção, medida, relação espacial e formal, o desafio será *escolhê-las* no contexto *atribulado* que hoje vivemos.
Se a cada medida corresponde uma proporção, se cada forma contém uma história, um passado que a referencia perante os homens, e se a ideia que temos das coisas e dos valores de belo, de proporção e de equilíbrio são desde logo referências pessoais, será *inevitável* que elas participem no processo criativo. Entre intuição e imagens de ordem espacial, estrutural, funcional, formal ou de situação, projectar é um processo de associação de referências, de criação de um composto a partir de fragmentos.
Observar o *existente* é por isso uma fonte essencial de trabalho. O conhecimento de pormenores construtivos, métodos e soluções de outros torna-se processo de informação e aprendizagem e simultaneamente produto da referência e da invenção.

Houve ainda lugar para referências mais *conceptuais*, com a escolha de um referente para definir a imagem, o tema ou um momento parcial de um edifício. Aqui a(s) referência(s) é(são) a base do conceito da obra, passando este a gerir-se pela analogia com a(s) mesma(s). Mas não será tão importante a relação directa entre edifício e imagem específica, mas o processo criativo segundo o qual uma imagem existe no nosso subconsciente e pode ser mais ou menos directa e conscientemente usada num projecto. Dizer *'esta obra é um ninho de pássaros'* ou *'a pala do pavilhão de Portugal parece a vela de um barco'*, apesar da importância do seu significado, não será imediatamente ou em qualquer caso uma qualidade. Independentemente da certeza destas imagens terem tomado directamente parte no projecto, o importante será o facto de serem imagens intuitivamente conhecidas pelos autores, e por isso poderem ter sido usadas como referências formais, materiais ou construtivas, atribuindo alguma *segurança* ao processo.

Referenciar é assim conhecer e captar, numa *biblioteca* e invenção pessoal, a partir de pretensas *citações* ou *roubos,* arquitectónicos ou não, que na verdade não existem para lá de *nós próprios* e de cada projecto, tempo e lugar. Por isso, falar de referências neste estudo passou muitas vezes pela forma de ligação ao contexto, à história, ao programa, e à ideia de *conceito* de cada obra, que hoje parece querer justificar o conjunto das opções de projecto. A invenção passa pelo cruzamento de elementos *escolhidos*, de elementos fixados na história ou no lugar ou emergentes noutras áreas. Um infinito número de referências e motivações conjugam-se no processo racional do projecto, com todos os seus ocasionais *desvios* e intuições.
Mas porque as referências são, desde a sua interiorização, *construções* do seu autor mais do que *repetições*, porque não se repetem circunstâncias – pessoais, projectuais, técnicas, de tempo ou lugar – e porque é em função das mesmas que se *manuseiam* referências, *repetir nunca é repetir.*

Esquema 2.1 – *Triângulo Referencial* – Classificação e relação entre tipos de referências e tendências de *método*/resultados.
Posição dos autores face às referências.

2 | *Cada um é muita gente.*[267]

O estudo de métodos e autores deixou ainda pistas do valor e de possibilidades de uso das diferentes referências. É possível concluir que todos eles, com maior ou menor incidência, passaram e passam por cada tipo de referência, evidenciando que a arquitectura seja sempre composta de conhecimentos com origens muito diversas. Mais ainda, obras e autores foram sendo repetidos em referenciações de diferentes âmbitos, deixando claro que o cruzamento de referências é, de facto, uma base operativa de projecto e metodológica.
Em cada capítulo foi possível falar-se primeiro dos diferentes parâmetros teóricos sem referir obras ou autores, para depois analisar projectos e tendências dos autores seleccionados, através dos seus *discursos referenciados* e de associações de um *modo de pensar* a um tipo de referências. A par do progressivo estudo das *referências,* do significado de cada tipo e exemplos do seu impacto em diversas obras, ficou a análise a modos e métodos de trabalho de arquitectos específicos em função dessas referências. Ninguém melhor do que os próprios nos soube *falar* do processo de referenciação das obras, e ilustrar resultados mais contextuais, discretos ou conceptuais de acordo com o tipo de referências privilegiado.

Como modelo de estudo, oferece-se uma forma geral de situar qualquer autor da disciplina no *sistema* da referenciação, dando simultaneamente pistas para a fundamentação e compreensão de formas e conteúdos a partir da sua proveniência. O reconhecimento de tendências no conjunto da obra de cada autor conduziu à ideia de *método* fundado no cruzamento de referências, dependendo parte dos resultados da proveniência e interpretação das mesmas. Pelos exemplos analisados nesta dissertação, pôde concluir-se que a inclinação para referentes mais ou menos disciplinares criou de facto resultados distintos na obra dos arquitectos estudados, sendo disso exemplo a distinção entre respectivos conjuntos de referências e obras, de Rossi a Nouvel.
Sem campos estanques nem *receitas* no modo de fazer, o contributo residiu no papel das referências, na sua diversidade e importância na definição de um *modus operandi* particular.

Em conclusão, com algum exagero e atrevimento, (quase) pode dizer-se que Siza Vieira *é desenho* e *lugar*, e um pouco de Aalto e Távora; que Herzog *será* materialidade e *arquétipo*, algo de Rossi e *artista*; e que Souto de Moura *é* tanto Mies como *estudante* da Escola do Porto, artista minimalista, construtor inca e de *ruínas*. E todos *serão* História e *memória* e serão eles próprios referências para muitos outros arquitectos. Todos *são* as suas referências, todos são *coleccionadores de memórias* e muito mais. S*omos aquilo que nos referencia*, mas por mais influências assimiladas, mantemos sempre uma *identidade*.
Cada um é muita gente, cada um é muita *coisa* sem deixar de ser *cada um*.

No final, sem pretensões de originalidade, cada arquitecto parece percorrer o seu caminho pela sua escolha (quase sempre) consciente de referências. E embora não tenham sido *personagens principais* desta dissertação, estes autores deixaram exemplos e tendências dos tipos de referências com base nos seus discursos, obras e *modus operandi*, que tornam necessária a formulação de considerações finais sobre os mesmos e sobre a sua posição face às referências:

–

[267] Fernando Pessoa.

> *"Um sentido diferente da história, concebida não somente como facto, mas como uma série de coisas, objectos afectivos a serem usados pela memória ou na concepção de um projecto. (…) Hoje penso a minha arquitectura no contexto e nos limites de uma grande diversidade de associações, correspondências e analogias. Quer no purismo das minhas primeiras obras, quer na actual investigação de ressonâncias mais complexas"* **Aldo Rossi**, *cit. in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura,* São Paulo: Cosac Naify Ed., 2008, pág.380 [adapt.]

O percurso pela obra de Aldo Rossi revelou uma *nostalgia* invulgar e uma simultânea tensão entre permanência e transformação. É um percurso teórico, histórico e disciplinar que atravessa a ponte para uma sublime subjectividade, intimista e pessoal. Os seus projectos e desenhos são uma lição contínua – para nós e para ele próprio – do trabalho com volumes geométricos puros como ideia *original* de construção. Os seus temas repetem-se, as suas formas vão reaparecendo, criando outras, novas, pela sua conjugação e ligação ao lugar. É uma obra que emociona, que fala de silêncio, história, memória, sonho e analogia. São estas as referências da sua obra, apaixonada e instruída pesquisa de formas, tipos e significados. Quer sejam artísticas, arquitectónicas ou pessoais, são associações, analogias e correspondências entre objectos afectivos e familiares, fragmentos de citações literárias, do cinema e das viagens, do *locus* e de (arqué)tipos, que revelam preocupações eternas da memória individual à ressonância colectiva.

> *"A arquitectura é um problema crescente de uso de referências a modelos. Os arquitectos nada inventam. Trabalham continuamente com modelos que transformam como resposta aos problemas que se lhes deparam. As referências são os instrumentos que o arquitecto possui, são toda a experiência que pode ser conhecida e utilizada."* **Álvaro Siza Vieira**, *cit. in* Testa, Peter, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto: FAUP, 1988, pág.38

Manipulando referências dos mais diversos campos com profundo conhecimento, Siza Vieira extrai do contexto do projecto modelos que transportam memória colectiva, deduz do sítio a geometria das suas obras, referencia-se na cultura ou na natureza como forma de encontrar um suporte para os seus desenhos. As referências são, para Siza, material de trabalho intuitivo que incorpora nos seus projectos. O resultado nem sempre as dissimula, mas cada obra possui o seu *gesto* pessoal, num reduzido leque de materiais e tecnologia. Por mais referências assimiladas e detectáveis, a sua obra será sempre reconhecível como sua. Entre natureza e construção, entre história local e disciplinar, a poética da situação e da experiência humana, entre desvios, (re)encontros e fragmentos, conduz um processo de continuidade reinventado a cada projecto.

> *"Levamos no nosso interior imagens de arquitecturas que nos configuraram, e podemos fazer reviver essas imagens no nosso espírito"; "Perguntamo-nos do que gostámos, o que nos impressionou, nos comoveu nessa casa, nessa cidade, e porquê. Como estava disposto o espaço, o lugar, que aspecto tinha, que cheiro havia no ambiente, como soavam os meus passos, como soava a minha voz, como sentia o solo debaixo dos meus pés, a maçaneta na minha mão, como era a luz sobre as fachadas."* **Peter Zumthor**, *Pensar a arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, págs.55 e 56, [trad. própria]

Peter Zumthor é um arquitecto com uma produção mais reduzida mas significativamente versátil. Para ele, cada obra é uma obra, um trabalho em que desafia a disciplina a um encontro com o lugar, e com o tempo – passado e presente. As suas referências variam assim com a circunstância projectual, mantendo-se princípios e temas, como a criação de atmosferas e a exploração material. As suas memórias de sensações espaciais são a sua maior referência, e conjugam-se com outras, do lugar a produções artísticas recentes. Sem que ele as assinale abertamente, são fontes de influência e inspiração que se reflectem na sua obra, na procura de essencialidade, de atmosferas espaciais/especiais para o homem.

> *"A minha profissão é falar de tudo o que compõe a cidade de hoje. O arquitecto é um cleptómano. Rouba tudo. Em todo o lado. Na rua. Na técnica. Nos objectos. E na Arte."*; *"Sirvo-me dessas sensações, não de forma paródica, mas como potencial emotivo, utilizando coisas que roubei doutro lado, do real. Não há imaginação sem memória. A imaginação está condicionada pelo número de informações recebidas, e somos incapazes de imaginar algo que não tenhamos percebido antes, de uma forma ou de outra."* **Jean Nouvel**, *L'architecte est un kleptomane''* Entrevista por Michèle Leloup, [trad.própria]; *Jean Nouvel: la obra reciente - 1987-1990*, Barcelona: Collegi d´Arquitectes de Catalunya, 1990, pág.127 [trad.própria]

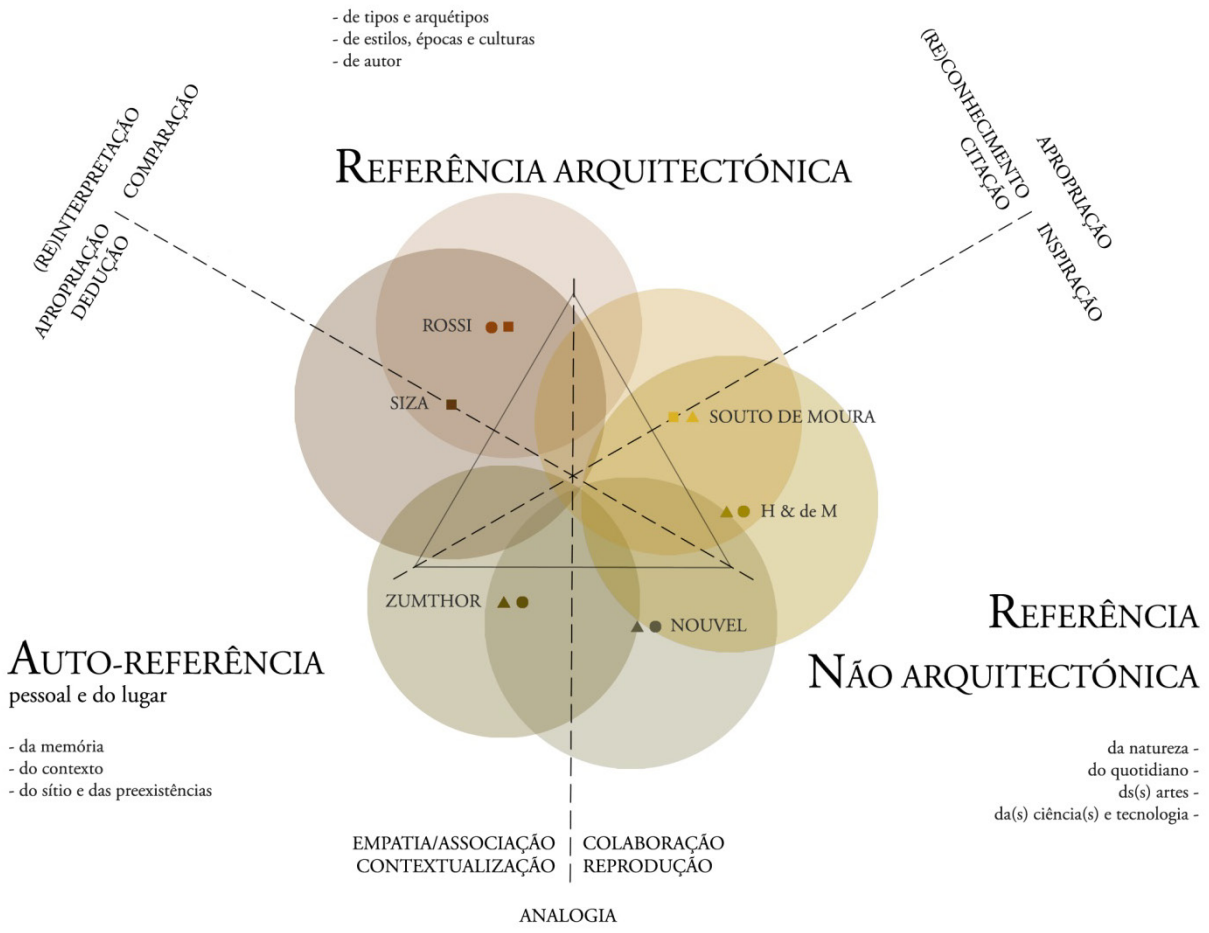
Jean Nouvel é um arquitecto *do conceito e do contexto*, de referências *exteriores* à disciplina. Não a menosprezando, procura trazer para os seus projectos valores 'de outra ordem' e acredita que o futuro da arquitectura está *fora dela*. As suas atmosferas encontram-se carregadas de referências contextuais, humanas, naturais e artísticas; os ambientes que cria procuram sempre uma nova relação espacial. Nouvel joga com o tempo, com as texturas, e principalmente com a atribuição de significado às formas e de *energia* ao espaço e aos planos que o compõem. A arte e a tecnologia são referências essenciais, dos métodos de concepção à constante procura de temas, materiais, valores e técnicas que *renovem* a arquitectura.

> *"Gostamos da abertura dos processos de projecto e do uso de influências 'não-arquitectónicas', mas também gostamos da ideia de tipo e do estudo da cidade."; "Em qualquer obra interessante e coerente podem encontrar-se muitas influências e qualidades diferentes, por vezes paradoxais, elementos estáveis e mutáveis."* **Jacques Herzog**, *Continuidades, in El Croquis 60+84*, págs.18 e 20, [trad. própria]

Das referências arquetípicas e das formas essenciais aos dados do lugar ou do quotidiano, Herzog&deMeuron situam-se 'entre' disciplinas, num constante confronto de referências mais perenes com o seu questionamento. As referências são uma procura de significado e um desafio; o retorno a referências históricas não deixa perder o rumo das influências contemporâneas. Reveladora de uma intenção nova e específica em cada situação de projecto, a obra de H&deM dá-se na conjugação de referências – do *corpo tipológico* à mais recente tecnologia ou produção artística – que garantem a força da ideia de conjunto pretendida pelos autores. Entre figuração e abstracção, só tardiamente as referências iconográficas conquistam os seus trabalhos, mas sempre com relação ao tema, ao conceito, ao lugar ou ao programa. Não existem caprichos ou imediatismos, cada opção é ponderada pelo confronto com outras, por um questionamento tipológico, programático e conceptual constante.

> *"A arquitectura, as pessoas, a história, a política, a religião, tudo tem de ter uma continuidade. Não posso partir do zero, não posso inventar nenhuma regra destes parâmetros com um clique. (…) E às vezes se consigo passar para o lado de lá, muito bem, senão pode ser um revivalismo ou uma citação."* **Eduardo Souto de Moura**, *Entrevista por Laurinda Alves*, Jornal *i*

Eduardo Souto de Moura teve, no seu percurso até hoje, fases de referências distintas, que actualmente parecem reinventar-se a cada projecto. É verdade que as suas casas de referência *miesiana*, *minimalista* ou neoplástica foram referências para muitos outros autores, como é verdade que a progressiva incorporação de *matrizes* de outras culturas, artísticas, da natureza e do quotidiano, com as suas implicações formais e conceptuais, enriqueceu o desenho das suas obras, do geral ao particular. As referências dão-se no caso a caso, e é o pragmatismo do autor que as gere e por vezes as revela, em função do lugar e das condicionantes projectuais.



Esquema 2.2 – *Triângulo Referencial* – Classificação e relação entre tipos de referências e formas de referenciação. Posição dos autores face às referências.

3 | *Sem memória não haveria ideias, como sem história não haveria realidade.*[268]

Quanto à proveniência das referências, não será tanto uma proposta, antes uma inevitabilidade, a consideração da continuidade disciplinar a par do contacto com *novos* temas. Algumas referências revelaram-se simultaneamente de contexto e arquitectónicas, ou arquitectónicas e do quotidiano, ou, ao mesmo tempo, do lugar, psicológicas e provenientes da arte ou natureza.

A presença da *memória*, como *contentor* de referências, e o encontro com o *lugar*, como filtro e fonte de referências muito distintas, não deixaram dúvidas da sua inevitável presença e consideração nos projectos. Ficou claro que as referências, em arquitectura, podem ser tanto apropriações como subversões de modelos conhecidos pelo autor, mas serão sempre parte da sua memória e intuição na construção das suas próprias ideias.
Por seu lado, o *diálogo* entre referências *arquitectónicas* e *não arquitectónicas* deixou o *desafio* e a consciência de métodos – e consequentes resultados – consideravelmente diferentes.
A inserção na/da *memória* arquitectónica e/ou colectiva revelou-se um importantíssimo modo de referenciação ao longo deste estudo, processo distante da mistura arbitrária e indiscriminada de conteúdos disciplinares heterogéneos. Conhecer as raízes e o significado das referências *arquitectónicas* revelou um forte argumento *em oposição* a arquitecturas auto-referentes e auto-justificadas. A continuidade histórica permite evolução; se não se repetissem sistemas e temas não haveria hoje uma leitura de arquitectura como conjunto, como disciplina.
Por outro lado, a criação do *novo* com um recurso *mínimo* a referências disciplinares, desenraizado e sem continuidade histórica, levantou dúvidas quanto à sua *validade*. No entanto, a ordem disciplinar e tectónica da arquitectura mostrou também ser *privilegiada* com o recurso a outros âmbitos para reencontrar (novos) caminhos e possibilidades, referenciando-se em relações interdisciplinares e exteriores à sua prática. Das *provas* dadas pelas referências *não arquitectónicas* fica o seu interesse pelo renovar de temas, ferramentas e significados, com a consciência da ineficácia da sua exclusividade e alienação face a conceitos disciplinares.

Em suma, o melhor de dois *mundos*, com *ingredientes* passados e recentes, mistura-se na *memória* e na prática *laboratorial* arquitectónica actual. A qualidade não reside na forma *histórica*, no *tipo* ou *estilo*, como não se prende com a maior *artisticidade* ou *tecnização*. Entre *tectónica* e *poesia*, entre memória, lugar, tradição e novos territórios culturais, encontraram-se as referências para a arquitectura, na sua subtil evolução. E as referências contribuem não só para a sua imagem e construção, como para o que *acontece* entre as suas *paredes*.
Fica a ideia que qualquer ideia de projecto passa pelo diálogo entre continuidade e descontinuidade, entre permanência e transformação, entre o recurso propositado a referências e a casualidade das mesmas. A evolução dá-se em relação ao conhecido, por intuição na manipulação dessas referências como processo de criação.
De facto, não se trata de defender exclusivamente que a arquitectura se *abra* a outras disciplinas e à realidade contemporânea, ou que se reencontre na sua própria história e tradição. A realidade encontra hoje essas duas realidades em paralelo, e uma já não consegue viver sem a outra. De facto, *sem memória não haveria ideias, como sem história não haveria realidade.*

–

[268] Manuel Martín Hernández, *La invención de la arquitectura*, Madrid: Celeste Ed., 1997, pág.14 [trad. própria]

175

175 | *Things are Queer* (1973), Duane Michals
Relacionamo-nos com o mundo através de referências. O factor *referência humana* garante aqui a correcta percepção das imagens, embora a primeira, isoladamente, nos parecesse *correcta* pela ausência de outros dados para além da nossa própria referência subconsciente de todos os objectos semelhantes que conhecemos. A subversão da referência permite assim simultânea estranheza e desafio.

4 | *Em arquitectura, o contrário também é verdade.*[269]

Ao chegar ao fim, parece fazer sentido procurar *verdade* no *contrário* do que foi sendo analisado: será possível arquitectura rigorosamente *não referenciada*? Continuará a ser *arquitectura*? Que processos de referenciação nos *reserva* o futuro? As respostas permitem divagar para fora da análise mais sustentada até aqui realizada. Se ficaram claras a origem e a forma das referências participarem no projecto, tendo-se *provado* o seu valor, o desafio, em modo de conclusão, será questionar se as mesmas serão indispensáveis à realização de qualquer obra. Se a falta de referências pode ser assustadora, poderá também representar um desafio.

Das relações com o *lugar* conclui-se que dificilmente são totalmente anuladas. Mesmo quando a atitude é de ruptura com o local, existem referências de implantação, do encontro com a envolvente e a topografia. Restam exemplos de arquitectura virtual ou conceptual, sem terreno e com o grau de abstracção e generalização que isso pressupõe. Será um primeiro desafio aos limites e à materialidade da disciplina, com demonstrações de um contributo teórico e experimental para a mesma.
Já a anulação de referências *pessoais* apenas será possível por acção tecnológica, pela criação de lógicas científicas, sem *escolha* humana, baseadas na *memória* electrónica artificial, com o *mínimo possível* de acção sensorial. Entra-se então num caminho cujo significado se desconhece; a arquitectura perderia algo da sua *essência*, ficando a dúvida se o futuro abdicará desta possibilidade.
De modo semelhante, criar formas *não referenciadas* às conhecidas na história da arquitectura só deverá ser possível com o recurso à máquina ou à aleatoriedade. As referências de tipo, programáticas ou formais, desde a simples *caixa* às mais complexas formulações espaciais, são inevitavelmente parte do conhecimento disciplinar do arquitecto, às quais este recorreria, conscientemente ou não.
Mas assumindo que seja possível remeter a *função* conceptual e operativa ao mundo digital com o mínimo controlo humano, seria a relação com outras disciplinas a ganhar protagonismo no recurso a esse *método de produção* digital. A arquitectura passaria a ser *outra coisa*, questionaria a sua continuidade, mas dificilmente deixaria de se referenciar noutros âmbitos e territórios.

Parece assim difícil imaginar e validar *arquitectura* sem *referências*, tornando (quase) redundante a expressão *arquitectura referenciada*. A título de desafio, pensa-se numa obra *sem referências* como *algo* à deriva, sem referentes espaciais, formais ou temporais, e também sem cor, forma ou matéria seleccionadas por acção humana, pela referência psicológica e empática que essa *escolha* representaria; sem estrutura ou organização conhecidas e sugeridas pelo *arquitecto*; sem condicionalismos passíveis de se tornarem referências.
O desafio e questionar das ideias até aqui defendidas poderá então representar um caminho para novas e desconhecidas possibilidades. Porque é certo que as referências por si só não fazem arquitectura, porque não existem respostas *fixas* ou exclusivamente correctas, nem se conhece o limite do que a arquitectura poderá *significar*, e porque *em arquitectura, o contrário também é verdade*, a redução das referências a uma arquitectura auto-referencial, desde que não se limite a um *conceito* casual *capaz* de tudo justificar, poderá contribuir para o futuro arquitectónico.

–

[269] Fernando Távora.

5 | *O arquitecto é um cleptómano.*[270]

Entre introdução e conclusão, testaram-se ideias através da observação de obras e autores, entre exemplos de reconhecida qualidade e bases que permitiram desvendar formas de pensar a arquitectura e motivações do processo criativo em que a mesma ultrapassou sempre a resposta directa ao programa/lugar/condição projectual.

A *proposta* desta dissertação sintetiza-se no esquema geral que coloca no mesmo plano os *tipos de referências* considerados e algumas características que parecem fazer dos mesmos, no abstracto, os únicos possíveis: os *âmbitos de proveniência* cruzam-se com a *proveniência espacial* (do lugar ou não), *temporal* (passado ou presente) e *objectividade* das referências (concretas ou abstractas); os autores colocam-se pelo grau de incidência com que foram abordados nas diferentes secções, deixando abertura a que qualquer autor lá seja colocado segundo critérios semelhantes. E embora se tenham referenciado as escolhas nos seus discursos, fica a dúvida sobre o *sítio* onde os próprios autores se colocariam face ao *mundo* das referências.

Na *teia* referencial do passado ao futuro, pôde ainda concluir-se que a *metamorfose* dos processos arquitectónicos seguirá em paralelo à mutação das suas principais referências. Se se moverem os grupos de referência considerados, ou se outros aparecerem, as lógicas de abordagem à disciplina alterar-se-ão.
Ficam três *capítulos* da breve *revisão* das referências, e anular qualquer um deles fará perder a força ao conjunto. As referências dos diferentes *tipos* analisados revelaram, de facto, distintas formas de referenciação em cada caso; cada referência atribuiu algo novo e distinto ao projecto e cada obra poderia ser considerada segundo os diferentes tipos de referência, apresentando um *todo* composto de referências parciais.
E embora se perceba que o *contrário* também seja defensável, fica a *crença* que as referências analisadas transpuseram fenómenos conceptuais para atribuir quase sempre uma qualidade pontual, significado ou coerência às obras que referenciaram.
Das diferentes *tendências* de referenciação que se distinguiram (com relação aos métodos dos autores), das mais nostálgicas e históricas, às silenciosas e atemporais, às mais complexas, visuais e formais, conheceram-se diversos resultados em função dos tipos de referências. As primeiras (a)pareceram tendencialmente ligadas a referências contextuais e pessoais, as segundas a critérios racionais e arquitectónicos, as últimas a referentes de outros âmbitos, na procura da *diferença* e de significados e conceitos mais recentes.
Não foi intenção fazer juízos de valor sobre as mesmas, optando-se antes pela diversidade e reconhecimento de qualidades *independentes* do gosto pessoal, embora excluindo a arquitectura como mero veículo de afirmação individual, de realização pessoal ou de resposta *consumista* ao nosso tempo. Certo é que todas elas pertencem a um *tempo* e são o seu reflexo, em toda a sua complexidade; certo é que é o tempo em que surgem, com a *memória* dos tempos passados, que põe à disposição as técnicas, os materiais e as possibilidades de um *momento*. [271]

—

[270] Jean Nouvel, *L'architecte est un kleptomane"* Entrevista por Michèle Leloup, [trad.própria]
[271] "Creio que a arquitectura não tem nada que ver com a invenção de formas inéditas, nem com o gosto pessoal; a arquitectura é, para mim, uma arte objectiva, que nasce do espírito do tempo." Mies van der Rohe, *cit. in* Arís, Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad*, Barcelona: Serbal, 1993, pág.152, [trad. própria]

De facto, na condição contemporânea, não é *óbvio* que haja direcções de projecto e de referenciação mais válidas que outras. Nomeadamente no campo das referências, e em conclusão da multiplicidade de exemplos assinalados, vive-se uma lógica de *hiperligações*, de permanentes relações mentais entre temas.
Cada obra possui essa *rede* que a liga à biografia do seu autor, à *memória* do seu contexto, à história da arquitectura, ao quotidiano, à tecnologia, à cultura ou à sociedade. Já não serão os cânones e regras da antiguidade e do modernismo, como não são as *citações* pós modernas referidas no início deste estudo. São referências pontuais que se cruzam, difíceis de assinalar na sua totalidade e de sintetizar por palavras, mas que ganham significado pelo seu uso coerente, instruído e conectado às raízes dos respectivos tipos, formas, conceitos ou linguagens, que traduz a evolução da arquitectura.

Quando tal não acontece, fica uma certa nostalgia no constatar de um sentido pejorativo que pode ser associado ao uso e aplicação de referências. Das cópias descontextualizadas à mistura sem critério e demasiado ecléctica de conteúdos, ao uso de um *conceito* como referência e única justificação do projecto sem que seja previamente questionado, a referência perde por vezes o seu carácter processual e operativo na busca de novas soluções (como se analisou) para se tornar justificativo e persuasivo de determinada condição descontextualizada do projecto.

No entanto, até à conclusão, foi-se *deixando falar tudo e todos* na procura de uma síntese do *mundo* das referências na arquitectura, criadora de memória e contentor cultural com um papel recíproco de referência e de referenciada, ao longo da história e em diferentes espaços geográficos. Nunca se pretendeu dar qualquer *fórmula*, daí que no final se tenha ponderado a existência de projectos não referenciados, questionando o limite disciplinar.

—

No final, não se pensa que tudo se possa *rotular* com referências, nem que *nada se pode inventar*, mas percebeu-se a dificuldade de projectar *sem* referências ao existente.
Pode concluir-se, pelos exemplos assinalados, que a evolução da arquitectura se deu sempre por referência ao seu tempo – nos seus múltiplos contextos – e ao seu passado.
Por isso, *o arquitecto é um cleptómano* e reconhece-se como tal ao ter consciência da importância de captar o que o rodeia. E será também um *coleccionador de referências* e de temas pelos quais sente interesse, que relaciona e revisita a cada projecto, na procura da sensibilidade física, espacial, construtiva e humana própria da arquitectura.

Bibliografia

AAVV, *Aldo Rossi: architect*, conception Helmut Geisert, Londres: Academy Editions, 1994

AAVV, *Aldo Rossi: drawings and paintings*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1993

AAVV, *Álvaro Siza: obras e projectos*; ed. Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995

AAVV, *Architectures of Herzog & De Meuron, Portraits by Thomas Ruff,* Nova Iorque: Peter Blum, 1995

AAVV, *Construction Intention Detail: Five Projects from Five Swiss Architects*, Zurich: Artemis, 1994

AAVV, *Eduardo Souto Moura,* ed. Luiz Trigueiros, textos de António Angelillo e Paulo Pais, Lisboa: Blau, 1994

AAVV, *Enciclopédia Einaudi*, director Ruggiero Romano, Lisboa: I.N.C.M., 1984, vols.1, 2, 11, 17

AAVV, *Grande enciclopédia Portuguesa e Brasileira: actualização de história universal e de Portugal*, coord. Carlos Loures, Linda-a-Velha: Página editora, 2001, vol.24

AAVV, *Herzog & de Meuron: Natural History*, ed. Philip Ursprung, Lars Müller Publishers, 2005

AAVV, *Jean Nouvel: la obra reciente, 1987-1990*, Catálogo *Quaderns Monografies*, Barcelona: Collegi d´Arquitectes de Catalunya, 1990

AAVV, *Metaflux: duas gerações na arquitectura portuguesa recente;* Ministério da Cultura. Instituto das Artes; Lisboa: Livraria Civilização, 2004

Álvaro Siza: uma questão de medida, entrevistas D. Machabert, L. Beaudouin, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009

ARÍS, Carlos Martí, *La cimbra y el arco*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005

ARÍS, Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona: Serbal, 1993

BOISSIÈRE, Olivier, *Jean Nouvel*, coord. Ana Borelli; Atelier Jean Nouvel, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

BRAGHIERI, Gianni, *Aldo Rossi*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997

CONSIGLIERI, Victor, *As significações da arquitectura*: *1920 -1990*, Lisboa: Estampa, 2000

FIGUEIRA, Jorge, *Agora que está tudo a mudar: arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005

FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tutte le opera*, Milano: Electa, 1999

FRAMPTON, Kenneth, *História crítica da arquitetura moderna*; S. Paulo: Martins Fontes, 2003

HERNÁNDEZ, Manuel J. Martín, *La invención de la arquitectura,* Madrid: Celeste Ediciones, 1997

HERZOG, Jacques, *Herzog & de Meuron*, Barcelona: Gustavo Gili, 1989

IBELINGS, Hans, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998

JENCKS, Charles, *The iconic building: the power of enigma*, London: Frances Lincoln, 2005

JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003

MACRAE-GIBSON, Gavin, *La vida secreta de los edificios*, Madrid: Nerea, 1991

MONESTIROLI, Antonio, *La arquitectura de la realidad*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993

MONTANER, Josep Maria, *Después del movimiento moderno:arquitectura de la segunda mitad del sigloXX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993

MONTANER, Josep Maria, *A Modernidade superada – Arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001

MONTANER, Josep Maria, *As formas do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002

NESBITT, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995,* São Paulo: Cosac Naify Ed., 2008

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Barcelona: Blume, 1975

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979

PATETTA, Luciano, *História de la arquitectura: antologia critica*, Madrid: Hermann Blume, 1984

PORTAS, Nuno, *A arquitectura para Hoje: Finalidades, Métodos, Didácticas,* Lisboa, Dissertação ESBAL, 1964

RASMUSSEN, Steen Eiler, *Experiencing architecture*, Cambridge: The MIT Press, 1964

RODRIGUES, António Jacinto, *Álvaro Siza: obra e método*, Porto: Civilização, 1992

ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade*, Lisboa: Cosmos, 1977

ROSSI, Aldo, *Autobiografia Científica,* Barcelona: Gustavo Gili, 1981

SCHULZ-DORNBURG, Julia, *Arte e arquitectura: novas afinidades*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporânea*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003

SOLÀ-MORALES, Ignasi de*, Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003

TAINHA, Manuel, *Manuel Tainha: textos de arquitectura*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Porto: Faup, 1996

TESTA, Peter, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto: Faup, 1988

TRASI, Nicoletta, *Interdisciplinary architecture*; Chichester: Wiley-Academy, 2001

VIEIRA, Álvaro Siza, *01 textos*, ed. Carlos Campos Morais, Porto: Civilização ed., 2009

VIEIRA, Álvaro Siza; Muro, Carles (ed.lit.), *Álvaro Siza: Escrits*, Barcelona: U.P.C., 1994

VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a evidência,* Lisboa: Edições 70, 1998

WANG, Wilfried, *Jacques Herzog & Pierre De Meuron*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000

YOSHIDA, Nobuyuki, *Herzog & de Meuron: 2002-2006*, Tokyo: A+U, 2006

YOSHIDA, Nobuyuki, *Peter Zumthor*, Tokyo: A+U, 1998

ZAUGG, Rémy, *Architecture by Herzog & de Meuron, Wall painting by Rémy Zaugg: a work for Roche Basel*, Basel: Birkhäuser, 2001

ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres: architectural environments: surrounding objects,* Basel: Birkhäuser, 2006

ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Basel: Birkhäuser, 1999

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005

Artigos e Entrevistas

GADANHO, Pedro, *Correspondências,* publicado originalmente na revista *Confidencias para o exilio,* edit. Miguel von Hafe Perez, Novembro de 1994 Disponível em [http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/archive-texts/correspondencias/]

GADANHO, Pedro, *Open Source Architecture,* publicado originalmente na revista *A10* nº7, Amsterdão, Janeiro/Fevereiro 2006 Disponível em [http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/archive-texts/theoretical-texts/]

GRANDE, Nuno, *Arquitecturas sitiadas. A propósito da Exposição Habitar Agora,* Milano, Maria, *Do Habitar*, Matosinhos: ESAD, 2005

HERZOG, Jacques, *Discurso/Palestra na FAU-USP*, Dezembro de 2009
Disponível em [http://www.piniweb.com.br/construcao/arquitetura/jacques-herzog-do-escritorio-herzog-de-meuron-fala-sobre-projeto-157884-1.asp] e [http://casa.abril.com.br/materias/arquitetura/jacques-herzog-refuta-criticas-alunos-fau-517265.shtml]

MONTANER, Josep Maria, *La torre Agbar, emblema de Barcelona,* publicado originalmente no jornal *El País*, 17 de Janeiro de 2005 Disponível em [http://www.arqa.com/index.php/esc/colaboraciones/la-torre-agbar-emblema-de-barcelona.html]

NOUVEL, Jean, *"L'architecte est un kleptomane"* [O arquitecto é um cleptómano], Entrevista por Michèle Leloup, publicada originalmente no Jornal L'Express, 12 de Junho de 2008 Disponível em [http://www.lexpress.fr/culture/architecture-patrimoine/architecture/jean-nouvel-l-architecte-est-un-kleptomane_510150.html]

RAMOS, Rui, *A obra de Eduardo Souto Moura e a influência de Mies van der Rohe,* publicado no suplemento *Cartaz*, *Jornal Expresso*, Lisboa, 26 de Junho de 1999 Disponível em [http://hdl.handle.net/10216/5560]

SOUTO DE MOURA, Eduardo, *Entrevista em Novembro de 2003* (a José Mateus), publicada no suplemento *Linha*, *Jornal Expresso*, Lisboa, 29 de Novembro de 2003 Disponível em [http://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.019/3325?page=1]

SOUTO DE MOURA, Eduardo, *Entrevista em Junho de 2007* (a Anatxu Zabalbeascoa) publicada originalmente no suplemento *Babelia*, *El Pais*, 30 de Junho de 2007, sob o título *La buena arquitectura lleva implícito el ser sostenible* Disponível em [http://www.vivercidades.org.br/publique_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1285&sid=19]

SOUTO DE MOURA, Eduardo, *Entrevista* (por Laurinda Alves), publicada no *Jornal i,* 5 de Outubro de 2009 Disponível em [http://www.ionline.pt/conteudo/26138-souto-moura-nao-posso-ser-indiferente--pintura-da-paula-rego---video]

SOUTO DE MOURA, Eduardo, *A transmutação da natureza – Entrevista,* publicada originalmente na revista *Arquitectura e Urbanismo* nº141, São Paulo: PINI, Dezembro de 2005 Disponível em [http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/141/imprime22270.asp]

SOUTO DE MOURA, Eduardo, *Entrevista em Setembro de 2008* (a Ana Vaz Milheiro), publicada originalmente no suplemento *Ípsilon*, *Jornal Público*, 12 de Setembro de 2008 Disponível em [http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=218246]

SOUTO DE MOURA, Eduardo, *Conversa com Miguel Vieira, Novembro de 2001*, *in* SILVA, Miguel Vieira P., *A importância do passado na procura da contemporaneidade*, docente acompanhante João Álvaro Rocha, Porto: Faup, 2003

TÁVORA, Fernando, *Para um urbanismo e uma arquitectura portuguesas*,Discursos sobre arquitectura, Porto: Faup, 1990

THE HYATT FOUNDATION *The Pritzker Architecture Prize*, *Jacques Herzog and Pierre de Meuron - 2001 Laureates*, 2001 Disponível em [http://www.pritzkerprize.com/laureates/2001/_downloads/2001_bio.pdf]

VIEIRA, Álvaro Siza, *Entrevista em Maio de 2008* (por Fernando Serapião), publicada originalmente na revista *Projeto Design* nº341, Julho de 2008 Disponível em [http://www.arcoweb.com.br/entrevista/alvaro-siza-em-entrevista-18-08-2008.html]

VIEIRA, Álvaro Siza, Entrevista *O Abraço Cubista,* por José Mateus, para a revista *Linha 6* Disponível em [http://www.arx.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=51]

ZUMTHOR, Peter, *Entrevista* (a Leo Gullbring), publicada originalmente na revista *Frame* Disponível em [http://www.calimero.se/zumeng.html]

Periódicos

2G nº5 - *Eduardo Souto de Moura, Obra recente*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998

Ar nº6 -*Arquitectura entre as artes, Para-arquitecturas,* Lisboa: Cadernos da FA-UTL, Julho 2006

Arq./a nº45, *Memórias Difusas,* Lisboa: Futurmagazine - Soc. Editora, Maio 2007

Arquitectura 21 nº2 - *Crise*, Março 2009

Arquitectura Viva nº91, *H&deM, del Natural*, Jul./Ago. 2003

Arquitectura Viva nº116, *Ladrillo Visto*, Set./Out. 2007

Arquitectura Viva nº118-119, *Pekín Olímpico*, Jan./Abril 2008

Arquitectura Viva nº120, *Planeta Tierra*, Maio/Jun. 2008

Arquitectura Viva nº 124, *Banda Ancha*, Jan./Fev. 2009

AV Monografias nº21*, Clasicismos*, Arquitectura Viva, Jan./Fev. 1990

AV Monografias nº77, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Maio/Jun. 1999

AV Monografias nº95, *Recintos Religiosos*, Arquitectura Viva, Maio/Jun. 2002

AV Monografias nº111/112, *España 2005*, Arquitectura Viva, Jan./Abril 2005

AV Monografias nº114, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Jul./Ago. 2005

El Croquis nº60+84, *Herzog &de Meuron 1981-2000*, Madrid: El Croquis Editorial, 2000

El Croquis nº 65-66, *Jean Nouvel 1987-1998*, Madrid: El Croquis Editorial, 1998

El Croquis nº68/69+95, *Álvaro Siza 1958-2000*, Madrid: El Croquis Editorial, 2001

El Croquis nº109/110, *Herzog & de Meuron 1998-2002*, Madrid: El Croquis Editorial, 2003

El Croquis nº112-113, *Jean Nouvel 1994-2002*, Madrid: El Croquis Editorial, 2003

El Croquis nº124, *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, Madrid: El Croquis Editorial, 2005

El Croquis nº129/130, *Herzog & de Meuron 2000-2006*, Madrid: El Croquis Editorial, 2006

Jornal de Arquitectos nº174/175, Ordem dos Arquitectos, Editorial JA, 1997

Jornal de Arquitectos nº213, *A la Recherche du Temps Perdu*, Ordem dos Arquitectos, Editorial JA, Nov./Dez.2003

Jornal de Arquitectos nº220-221, *Híbrid*o, Ordem dos Arquitectos, Editorial JA, Jul./Dez.2005

Jornal de Arquitectos nº225, *Infra-Estrutura*, Ordem dos Arquitectos, Editorial JA, Out./Dez.2006

Jornal de Arquitectos nº229, *Tempo*, Ordem dos Arquitectos, Editorial JA, Out./Dez.2007

Jornal de Arquitectos, nº 234, *Ser Populista*, Ordem dos Arquitectos, Editorial JA, Jan./Mar.2009

L'Architecture d'Aujourd'hui nº329, *Coproductions*, Archipress&associés, Jul./Ago. 2000

L'Architecture d'Aujourd'hui nº337, *Nouvel - Herzog & de Meuron*, Archipress&associés, Nov./Dez. 2001

Laura nº3 - *Crítica*, Dep. Autónomo de Arquitectura da Univ. Minho, Outubro 2005

NU nº29 - *Modus Operandi*, Coimbra: D.Arq FCTUC, Dezembro 2006

NU nº2 - *Lugares*, Coimbra: D.Arq FCTUC, Maio 2002

Quaderns d'arquitectura i urbanisme nº181-182, Barcelona: Collegi d´Arquitectes de Catalunya, 1989

Casabella nº664. Milão: Elemond Editori Associati, 1999

Casabella nº719, Milão: Elemond Editori Associati, 2004

Unidade 3, Porto: Faup, Junho 1992

Unidade 7 - E/I/Migrações, Porto: Faup, Dezembro 2008

Internet [Consultados até Agosto 2010]

Achieving the Metaphysics of Architecture: The Architecture of Peter Zumthor:
http://www.quirpa.com/docs/achieving_the_metaphysics_of_architecture__peter_zumthor.html

Construction Begins On Architect Jean Nouvel's "Vision Machine" Along Manhattan's West Side:
http://www.jeannouvel.com/english/News/images/608_chelsea/Nouvel_Press_Release.pdf

CUNHA, João Alves da, *A Capela de São Bento de Peter Zumthor:* http://www.snpcultura.org/tvb_peter_zumthor_3_4.html

DISERENS, Corinne, *O filme arquitetônico de Matta Clark:* http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1095,1.shl

MONCHAUX, Thomas de, *The Mystery of Peter Zumthor:* http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=8417

Site oficial, Arquitecto Jean Nouvel: http://www.jeannouvel.com

Vitra, by Herzog & de Meuron: http://www.eikongraphia.com/?p=799

Créditos de Imagens

001 | *AV Monografias* nº104, *Casa, Cuerpo, Crisis*, Nov./Dez.2003, pág.7 **002** | http://www.infoescola.com/desenho/o-homem-vitruviano/ **003a** | ESPOSITO, Antonio, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.64 **003b** | RAMOS, Rui J. G., *Figura e Fundo: notas a propósito do Pavilhão Carlos Ramos, in* José Quintão (ed.), *O Pavilhão Carlos Ramos*, Porto: Faup, 2008, pág.24 **004** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere,* Milão: Electa, 2000, pág.72 **005** | AAVV, *Aldo Rossi: obras y proyectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1986, pág.221 [adapt.] **006a** | *El Croquis* nº95 - *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.267 **006b** | FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tute le opera*, Milão: Electa, 2005, pág.317 **007** | Arquivo pessoal **008 |** ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pág.30 **009** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, págs. 89 e 90 [adapt.] **010** | http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1946-2000/viacrocerossamonument.php **011** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.45 **012** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.39 **013** | ESPOSITO, Antonio, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.133 **014** | ESPOSITO, Antonio, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.100 **015** | ESPOSITO, Antonio, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.72 [adapt.] **016** | *Aldo Rossi: the complete buildings and projects 1981-1991,* London: Thames and Hudson, 1992, pág.149 **017** | *Aldo Rossi: architect*, conception Helmut Geisert, Londres: Academy, 1994, pág.165 **018** | Arquivo pessoal **019** | FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tute le opera*, Milão: Electa, 2005, pág.373 **020** | *El Croquis* nº140 - *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.292 **021** |© Atelier Jean Nouvel, *Arquitectura Viva* nº118-119, *Pekín Olímpico*, Jan./Abril 2008, pág.11 **022** |© Atelier Jean Nouvel, *in Construction Begins On Architect Jean Nouvel's "Vision Machine" Along Manhattan's West Side* – Conferência de imprensa *100 11th Avenue, Jean Nouvel.* **023** |© Atelier Jean Nouvel, http://designcrave.com/2010-02-10/copenhagen-concert-hall-by-ateliers-jean-nouvel/ **024** | *El Croquis* nº112-113, *Jean Nouvel 1994-2002*, Madrid: El Croquis Editorial, 2003, pág.238; (a): http://www.absoluteastronomy.com/topics/List_of_Gaudi_Buildings **025** | © H&deM, *Arquitectura Viva* nº118-119, *Pekín Olímpico*, Jan./Abril 2008, págs.98 e 94; (a): © H&deM, *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron* 2000-2006, Madrid: El Croquis Editorial, 2006, pág.352 **026** | © Iwan Baan, http://www.archdaily.com/13237/tenerife-espacio-de-las-artes-herzog-de-meuron-by-iwan-baan/; (a): © H&deM, *Arquitectura Viva* nº91, *H&deM, del Natural*, Jul./Ago. 2003, pág.71 **027** | *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron* 2000-2006, Madrid: El Croquis Editorial, 2006, pág.397 e pág.411 **028** | *El Croquis* nº68/69, *Álvaro Siza*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.67 ; (a): FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tute le opera*, Milão: Electa, 2005, pág.135 **029** | FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tute le opera*, Milão: Electa, 2005, pág.201; (a): *Álvaro Siza: obras e projectos*; ed. Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995 [adapt.] **030** | *Álvaro Siza: obras e projectos*; catálogo editado por Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid: C.G.A.C., 1995, págs.134 e137 [adapt.]; Imagem2: JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.105 [adapt.] **031** | *El Croquis* nº124, Eduardo Souto de Moura, 1995-2005, págs.160 e 162; (a): http://habitarportugal.arquitectos.pt/pt/projects/06.html **032** | Arquivo pessoal; (a): © Atelier Zumthor, ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Baden: Lars Muller, 1998, pág.167 **033** | ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Baden: Lars Muller, 1998, pág.55; (a): © Atelier Zumthor, http://www.snpcultura.org/tvb_peter_zumthor_atmosferas.html **034** | *Jornal de Arquitectos* nº229 - *Tempo*, Lisboa, Out.-Dez. 2007, pág.47 **035** | Arquivo pessoal **036** | *El Croquis* nº124, *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, Madrid: El Croquis Editorial, 2005, pág.61 **037** | ESPOSITO, Antonio, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.40 **038** | Arquivo pessoal; (a): © H&deM, *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron* 2000-2006, 2006, pág.339 **039** | © H&deM, *AV Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Jul./Ago. 2005, pág.161 **040** | Arquivo pessoal **041a – 041c** | http://www.artnet.com/artist/2179/bernd-and-hilla-becher.html **041d** | ARÍS, Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona: Serbal, 1993, pág.10 **042** | FERLENGA, Alberto, Aldo Rossi: tutte le opere, Milão: Electa, 2000, págs.47 e 49 **043** | FERLENGA, Alberto, Aldo Rossi: tutte le opere, Milão: Electa, 2000, págs.52 e 53 **044** | Planta: *Álvaro Siza: obras e projectos*; ed. Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.120; Fotografia: Arquivo pessoal; (a): http://www.historiaweb.net/galleria_degli_uffizi/ **045** | Esquisso/Planta: *El Croquis* nº95, *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial, págs.31/146; Fotografia(1): FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tute le opera*, Milão: Electa, 2005, pág.550; (2): JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.156; (a): ©Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana; www.monumentos.pt **046** | Arquivo pessoal; (a): *El Croquis* nº140, *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.170 **047** | JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.148; (a): *El Croquis* nº95, *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.122 **048** | ©Duccio Malagamba, http://www.archdaily.com/56905/ad-special-herzog-de-meuron-by-duccio-malagamba/ (a): © H&deM, *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron* 2000-2006, Madrid: El Croquis Editorial, 2006, pág.158 **049** | © Duccio Malagamba, http://www.archdaily.com/56905/ad-special-herzog-de-meuron-by-duccio-malagamba/ (a): ©H&deM, http://www.arcspace.com/architects/herzog_meuron/tea/tea.html **050** | ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Baden: Lars Muller, 1998, págs.58 e 63 **051** | ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pág.62; (a): *Arquitectura Viva* nº120, *Planeta Tierra*, Maio/Jun.2008, pág.67 **052** | *Arquitectura Viva Monografias* nº111-112, *España 2005*, Arquitectura Viva, Jan./Abril 2005, págs.47 e 49 **053** | *El Croquis* nº146, *Eduardo Souto de Moura*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.35; (a): *2G* nº5 - *Eduardo Souto de Moura, Obra recente*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.94 **054** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.88 [adapt.] **055** | *El Croquis* nº60+84, *Herzog &de Meuron 1981-2000*, Madrid: El Croquis Editorial, 2000 **056** | Arquivo pessoal **057** |Diagrama: ©H&deM; Fotografia: Iwan Baan ©Vitra, http://www.archdaily.com/50533/vitrahaus-herzog-de-meuron/ **058** | *El Croquis* nº140, *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial, págs.102, 103; (a): FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tute le opera*, Milão: Electa, 2005, pág.556 **059** | *El Croquis* nº124, *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.227 **060** | http://www.serpentinegallery.org/architecture/ **061** |(a): GONÇALVES, José Manuel, Peter *Zumthor. Um estado de graça entre a tectónica e a poesia,* Prova final FCTUC, Fev.2009, pág.125 [adapt.]; (b): http://www.flickr.com/photos/onyone/391089768/; (c) [Maqueta, chão de chumbo com superfície de água]: ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pág.24 **062** | ©H&deM, *El Croquis* nº84, *Herzog & de Meuron,* Madrid: El Croquis Editorial, pág.165 **063** | http://www.toddeberle.com/architecture2.html **064** | ©H&deM, *El Croquis* nº84, *Herzog & de Meuron,* Madrid: El Croquis Editorial, pág.203 **065** | ©H&deM, *El Croquis* nº84, *Herzog & de Meuron,* Madrid: El Croquis Editorial **066** | *El Croquis* nº68-69+95, *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.265 [adapt.] ; (a): Tinos, Grécia, *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, ed. Paul Oliver, Cambridge: University Press, 1997, pág.70 **067** | *El Croquis* nº68-69+95, *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial; (a): Salzedas, ©Carlos Castro, http://picasaweb.google.com/rucativaca/BeiraAlta# **068** | *El Croquis* nº109/110, *Herzog & de Meuron 1998-2002*, Madrid: El Croquis Editorial, 2003; (a): Aranzazu, Colômbia, *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, ed. Paul Oliver, Cambridge: University Press, 1997, pág.366 **069** | *El Croquis* nº60+84, *Herzog &de Meuron 1981-2000*, Madrid: El Croquis Editorial, 2000 [adapt.]; (a): Beira Alta, Portugal, Arquivo pessoal **070** | http://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/ [adapt.] (a): Beira Alta, Portugal, Arquivo pessoal **071**| http://www.architetturadelmoderno.it /scheda_nodo.php?id=475&lang=_eng (a): FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.217 **072** | *Aldo Rossi: the complete buildings and projects 1981-1991,* London: Thames and Hudson, 1992, pág.66; (a): FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.136 **073** | FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tute le opera*, Milão: Electa, 2005, págs.534 e 541 [adapt.] **074** | AAVV, *Souto de Moura*, int. Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona: Gustavo Gili, 1990, pág.69 **075** | http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/herzog-meuron-teatro-danca-sao-paulo-08-10-2009.html **076** | http://www.eikongraphia.com/?p=2377 (a): http://picasaweb.google.com/lh/photo/ysdtBwJYixE_Ai4AiKTyOg **077** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.173; (a): http://www.publywebitalia.com/panorami-italia/Emilia-Romagna/battistero-parma.jpg **078** | JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.76; (a1): *Álvaro Siza: obras e projectos*; ed. Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.23; (a2): *El Croquis* nº68-69, *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.77 **079** | *AV Monografias* nº111/112, *España 2005*, Arquitectura Viva, Jan./Abril 2005, págs.225 e 223 [adapt.]; (a1): http://www.rutahsa.com/k-chaca.html **080** | *2G* nº5 - *Eduardo Souto de Moura, Obra recente*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, págs. 136 e 65 **081** | AAVV, *Jean Nouvel: la obra reciente - 1987-1990*, Catálogo de exposição - Quaderns Monografies, Barcelona: Collegi d´Arquitectes de Catalunya, 1990, pág.41; (a): http://www.istockphoto.com/stock-illustration-9637639-islamic-patterns-set.php **082** | AAVV, *Jean Nouvel: la obra reciente - 1987-1990*, Catálogo de exposição - Quaderns Monografies, Barcelona: Collegi d´Arquitectes de Catalunya, 1990, pág.41; (a): YOSHIDA, Nobuyuki, *Herzog & de Meuron: 2002-2006*, Tokyo: A+U, 2006, pág.176 **083** | *AV Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Jul./Ago. 2005, pág.155; (a): © H&deM, *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron* 2000-2006, Madrid: El Croquis Editorial, 2006, pág.397 **084** | AAVV, *Aldo Rossi: obras y proyectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1986, pág.94; (a): http://expositions.bnf.fr/boullee/indexpo.htm **085** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.121; (a): http://expositions.bnf.fr/boullee/indexpo.htm **086** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.201; (a): http://expositions.bnf.fr/boullee/indexpo.htm **087** | *Álvaro Siza: obras e projectos*; ed. Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.128 (a): *Álvaro Siza: obras e projectos*; ed. Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.22; (b): CRUZ, Ricardo Tedim, *Projectar e copiar*, Prova final - docente acompanhante Prof. Carlos Machado, Porto: Faup, 2003, pág.73 **088** | *El Croquis* nº68-69+95, *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial; (a): *Teoria da Arquitectura: Do Renascimento aos nossos dias*, Taschen, 2003, pág.470 089 | Arquivo pessoal; (a): CRUZ, Ricardo Tedim, *Projectar e copiar*, Prova final - docente acompanhante Prof. Carlos Machado, Porto: Faup, 2003, pág.74 **090** | JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.87; (a): CRUZ, Ricardo Tedim, *Projectar e copiar*, Prova final - docente acompanhante Prof. Carlos Machado, Porto: Faup, 2003, pág.73 **091** | FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tute le opera*, Milão: Electa, 2005, pág.337; (a): Norri, Marja-Riitta**,** *Alvar Aalto em sete edifícios: interpretações do trabalho de um arquitecto*, pág.107 **092** | ©Nelson Kon, http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.121/3439; (a): http://www.archinect.com/forum/threads.php?id=63183_2300_42_0

093 | http://www.archdaily.com/2769/fundacion-ibere-camargo-in-porto-alegre-brazil-alvaro-siza/ (a): http://www.nyc-architecture.com/UES/UES080.htm **094** | http://www.archdaily.com/2769/fundacion-ibere-camargo-in-porto-alegre-brazil-alvaro-siza/; (a): http://archidialog.com/2010/01/06/nature-4/ **095** | Desenho: ©Souto Moura - Arquitectos, S.A., http://habitarportugal.arquitectos.pt/pt/projects/06.html; Fotografia: *El Croquis* nº146, *Eduardo Souto de Moura*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.49; (a): http://www.eikongraphia.com/?p=111 **096** | http://www.arquitectura.pt/forum/f10/cascais-moradia-unifamiliar-eduardo-souto-moura-1655/; (a): http://www.housedesignnews.com/modern-house/farnsworth-house-by-ludwig-mies-van-der-rohe-in-illinois-usa/ **097** | http://blog.thenorik.com/category/travel/ [adapt.] **098** | *El Croquis* nº84, *Herzog & de Meuron,* Madrid: El Croquis Editorial, pág.105; (a): *AV Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Jul./Ago. 2005, págs.14 e 15 **099** | *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron 2000-2006*, Madrid, 2006, pág.215; (a) : © Javier Albertos, http://www.vigoenfotos.com/a_museo_mar_rossi_portela_2.pt.html#menu **100** | *Arquitectura Viva* nº120, *Planeta Tierra*, Maio/Jun. 2008, pág.68; (a): http://www.flickriver.com/photos/renbian/tags/firminy/ **101** | http://www.moma.org/search/collection?query=cemetery+of+san+cataldo (a): http://www.bbc.co.uk/learningzone/clips/the-skeleton-of-a-fish/2303.html; http://www.funfacts.com.au/no-ribbing-the-facts-about-ribs/ **102** | *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron 2000-2006*, Madrid: El Croquis Editorial, 2006, pág.353 ; (a) : http://www.overmundo.com.br/banco/casa-virou-ninho **103** | Arquivo pessoal **104** | Em cima: *Jean Nouvel: Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid*, ed. Ana Cela, Ana Martín, Madrid: Aldeasa, 2002, s/pág.; Em baixo: ©Georges Fessy, *The Pritzker Architecture Prize*; (a): http://www.architectureweek.com/2008/0402/news_1-2.html **105** | ©Tim Brown Architects, http://www.flickr.com/photos/atelier_flir/2658109149/sizes/m/in/photostream/ **106** | ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Baden: Lars Muller, 1998, pág.208 **107** | Planta: *El Croquis* nº140 - *Álvaro Siza Vieira*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.218; Fotografia: http://d-arco.blogspot.com/2009/04/alvaro-siza-vieiracasa-do.html **108** | JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003 **109** | http://alvarosizavieira.com/tag/gallery; [adapt.] **110** | http://www.architectenwerk.nl/architectenpraktijk02/Sogn_Benedetg; (a): Arquivo pessoal **111** | http://www.aviewoncities.com/gallery/showpicture.htm?key=kvesp1023; (a): http://www.eikongraphia.com/?p=294; Arquivo pessoal **112** |©Atelier Jean Nouvel, http://www.eikongraphia.com/?p=1699 **113** | © Liao Yusheng; http://figure-ground.com/basel/0009/; (a): Arquivo pessoal **114** | ©H&deM, *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron 2000-2006*, Madrid: El Croquis Editorial, 2006, pág.441 ; (a): ©Cynthia Wilson, http://www.eikongraphia.com/?p=88 **115** | ©H&deM, *El Croquis* nº109/110, *Herzog & de Meuron 1998-2002*, Madrid: El Croquis Editorial, 2003 , pág.267 **116** | ©Atelier Jean Nouvel, http://www.eikongraphia.com/?p=1334 **117** | ©Atelier Jean Nouvel, *Jean Nouvel: Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid*, ed. Ana Cela, Ana Martín, Madrid: Aldeasa, 2002, págs.52 e 53 **118** | *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº337, *Nouvel - Herzog & de Meuron*, Archipress&associés, Nov./Dez. 2001, pág.73 **119** | ©Atelier Jean Nouvel, site oficial; (a): GOULET, Patrice, *Jean Nouvel*, Paris: Ed. du Regard, 1994, pág.71 **120** | © *The Pritzker Architecture Prize*; (a): Arquivo pessoal **121** | ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pág.34 **122** | Arquivo pessoal; (a): *Arquitectura Viva* nº116, *Ladrillo Visto*, Set./Out. 2007, pág.91 **123** | http://www.themarknews.com/articles/808-ambitious-architecture **124** | © Duane Michals, http://www.cmoa.org/searchcollections/imageview.aspx?image =11438&irn=21012 **125** | JENCKS, Charles, *The iconic building: the power of enigma*, London: Frances Lincoln, 2005 **126** | VENTURI, R., BROWN, D. S., & IZENOUR, S., *Learning from Las Vegas* (Revised Ed.), Cambridge: MIT Press, 1977 **127** | Arquivo pessoal; (a): *El Croquis* nº95, *Álvaro Siza*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.6 **128** | ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*, Baden: Lars Muller, 1998, págs. 205 e 215 **129** | Archivio Alessi, http://www.stylepark.com/en/news/in-the-design-world-we-all-like-each-other/307452/1 **130** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.275 **131** | Arquivo pessoal; (a): *El Croquis* nº124, *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, Madrid: El Croquis Editorial, 2005, pág.126 **132** | *2G* nº5 - *Eduardo Souto de Moura, Obra recente*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.96 **133** | Arquivo pessoal **134** | Arquivo pessoal; (a): *Arquitectura Viva* nº91, *H&deM, del Natural*, Jul./Ago. 2003, pág.32 **135** | ©H&deM, *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron 2000-2006*, Madrid: El Croquis Editorial, 2006, pág.353 ; (a) : *AV Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Jul./Ago. 2005, pág.8 **136** | *AV Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Jul./Ago. 2005, págs.130 e 8 **137** | Imagem1: ©H&deM, *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron 2000-2006*, Madrid: El Croquis Editorial, 2006; Imagem2/(a) : *AV Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Jul./Ago. 2005, págs.109 e 11 **138** | ©H&deM, http://www.tate.org.uk/modern/transformingtm/whodesigns.shtm; (a): YOSHIDA, Nobuyuki, *Herzog & de Meuron: 2002-2006*, Tokyo: A+U, 2006, pág.161 **139** | Imagem1 : http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.020/814; Imagem2/(a): Arquivo pessoal **140** | Imagem1((a): http://www.dezeen.com/2007/09/09/dominus-winery-by-herzog-de-meuron/; Imagem2: *El Croquis* nº84, *Herzog &de Meuron*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.191 **141** | http://images.artnet.com/images_US/magazine/features/kuspit/kuspit7-16-07-5.jpg **142** | ©1995 Christo, Fotografia: A. Kazimir Ciesielski, http://www.christojeanneclaude.net/wr.shtml# [adapt./p&b] **143** | ©Hiroshi Sugimoto, http://www.artnet.com/artist/16261/hiroshi-sugimoto.html **144** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.50 [adapt.]; (a): http://www.settemuse.it/pittori_scultori_italiani/mario_sironi.htm **145** | FERLENGA, Alberto, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Milão: Electa, 2000, pág.54 [adapt.]; (a): http://en.wahooart.com/a55a04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKCF5 **146** | ©*The Pritzker Architecture Prize*; (a): http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/125 **147** | FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza: tute le opera*, Milão: Electa, 2005, pág.146; (a): *Álvaro Siza: obras e projectos*; ed. Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.20 **148** | JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Köln: Taschen, 2003, pág.100; (a): *Álvaro Siza: obras e projectos*; ed. Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid: C.G.A.C., Electa España, 1995, pág.24 **149** | http://directorioarco.blogspot.com/2008/04/peter-zumthor-bruder-klaus-chapel.html; (a): http://www.xs4all.nl/~janbe/amsterdamse-bos/stenen-zuilen-engels.htm; © Frits Noordam, http://www.skor.nl/artefact-1440-nl.html?lang=en **150** | Arquivo pessoal **151** | *El Croquis* nº124, *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, Madrid: El Croquis Editorial, 2005, pág.152 ; (a): http://www.idesignproject.com/minimalism.html **152** | *El Croquis* nº124, *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, Madrid: El Croquis Editorial, 2005, pág.227 ; (a): http://www.iconica.com.br/?p=487 **153** | *El Croquis* nº84, *Herzog &de Meuron*, Madrid: El Croquis Editorial, pág.150 ; *Arquitectura Viva* nº91, *H&deM, del Natural*, Jul./Ago. 2003, pág.33 **154** | ©H&deM, *El Croquis* nº84, *Herzog &de Meuron*, Madrid: El Croquis Editorial, págs.13 e 101 **155** | ©H&deM, *El Croquis* nº109/110, *Herzog & de Meuron 1998-2002*, Madrid: El Croquis Editorial, 2003, págs.56, 60, 61 **156** | ©H&deM, http://www.archdaily.com/6268/56-leonard-street-new-york-herzog-de-meuron/; (a): ©Anish Kapoor, http://www.anishkapoor.com/works/gallery/2004cloudgate/index.htm **157** | *El Croquis* nº146, *Eduardo Souto de Moura*, Madrid: El Croquis Editorial, págs.10 e 11 **158** | *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº329, *Coproductions*, Archipress&associés, Jul./Ago. 2000, pág.95 **159** | http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/ARCH-Fuller.htm; http://www.apartmenttherapy.com/chicago/green-ideas/green-ideas-from-bucky-fullers-biosphere-069056 **160** | http://www.japan-architect.co.jp/english/5info/announce/au2006special/cecilbalmond/ cecilbalmond.html **161** | © Bernd Hiepe, http://www.spots-berlin.de/en/press/pressphotos.php?col=0 **162** | ESPOSITO, Antonio, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.204 **163** | http://www.sikkens.co.uk/en/Colours/CaseStudies/Serpentine+Gallery.htm; http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/5573/alvaro-siza-awarded-2009-riba-gold-medal.html **164** | *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron 2000-2006*, Madrid: El Croquis Editorial, 2006, págs. 273 e 276 **165** | *Arquitectura Viva* nº91, *H&deM, del Natural*, Jul./Ago. 2003, pág.72 **166** | *AV Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Jul./Ago. 2005, pág.147 **167** | *AV Monografias* nº114, *Herzog & de Meuron*, Arquitectura Viva, Jul./Ago. 2005, pág.75; *Arquitectura Viva* nº91, *H&deM, del Natural*, Jul./Ago. 2003, pág.69 **168** | *Arquitectura Viva* nº91, *H&deM, del Natural*, Jul./Ago. 2003, pág.61 **169** | © Roland Halbe, http://designcrave.com/2010-02-10/copenhagen-concert-hall-by-ateliers-jean-nouvel/; (a1): ©Atelier Jean Nouvel, idem; (a2): ©Atelier Jean Nouvel, *Arquitectura Viva* nº 124, *Banda Ancha*, Jan./Fev. 2009, pág.64 **170** | *Arquitectura Viva* nº116, *Ladrillo Visto*, Set./Out. 2007, pág.71; *AV Monografias* nº111/112, *España 2005*, Arquitectura Viva, Jan./Abril 2005, pág.54 **171** | ©Atelier Jean Nouvel, http://www.arcspace.com/architects/nouvel/qatar/qatar.html **172** | ©Atelier Jean Nouvel, www.jeannouvel.com **173** | Fotografia: Daniel Pires, http://www.mafaldasantos.net/?p=452 **174** | *El Croquis* nº129/130, *Herzog & de Meuron 2000-2006*, Madrid: El Croquis Editorial, 2006 **175** | http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.050/563

ANEXO1 | Glossário

Termos [relativos a grupos de referências ou a formas de as aplicar] utilizados no decorrer desta dissertação e cuja definição – ou a sua presença em citações de autores de dentro e fora do contexto arquitectónico – se considerou pertinente para o esclarecimento dos mesmos. Especificadas no corpo do texto, são definições que serviram de base à fundamentação de algumas das considerações sobre *referências* feitas ao longo deste estudo.

Analogia "Se reconhecermos a *mimesis* como uma forma de analogia, podemos afirmar uma vez mais que a analogia com a natureza e com as formas históricas constitui a base da arquitectura moderna. (…). a analogia pode apresentar-se como analogia entre forma e forma, ou entre conceito e forma."; "As funções da analogia em arquitectura são: a *sintética*, que supõe a unidade do saber e situa a arquitectura no processo geral de conhecimento; a *evocadora*, que estabelece uma relação visual entre mundos formais diferentes; e a *hipotética*, que estabelece que a hipótese formal produzida por analogia se submete a verificação." Antonio Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993, págs. 193/194, [trad. própria]

"A analogia baseia-se nas capacidades de abstracção do homem (…). Coloca-se na função argumentativa-evocativa no discurso persuasivo, no poético e na ilustração de conceitos ou ainda em função heurística, no discurso científico. (…) a analogia pode tomar a forma de um *modelo*, sendo assim um momento da redução do objecto em exame dentro de um âmbito cognoscivo conhecido." *Enciclopédia Einaudi*, dir. Ruggiero Romano, Lisboa: I.N.C.M., 1984, vol.11

"O papel heurístico das analogias: quando se trata de explorar um domínio desconhecido, de sugerir a ideia daquilo que não é cognoscível, um modelo extraído de um domínio conhecido fornece um instrumento indispensável para guiar a investigação e a imaginação. (…) a analogia estabelece uma similitude de *relações*, mais do que os termos em relação são estas que dão o sentido à analogia ou à metáfora."; "Em todos estes desenvolvimentos, analogias e metáforas são intermutáveis: muitas vezes, aliás, elas são qualificadas de imagens, como se estas só fossem o reflexo da realidade que se propõem descrever, esquecendo o elemento de proporcionalidade tão essencial à sua compreensão." Chaïm Perelman, *Analogia e Metáfora*, *in Enciclopédia Einaudi*, dir.Ruggiero Romano, Lisboa: I.N.C.M., 1984, vol.11

"A analogia move-se no plano paradigmático, quer dizer, no plano comparativo, mostrando-nos a exemplaridade da experiência da arquitectura através das obras, dos exemplos." Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.42 [trad. própria]

"O pensamento *lógico* expressa-se em palavras e dirige-se ao exterior como um discurso. O pensamento *analógico*, imaginado e mudo, não é um discurso mas uma meditação sobre materiais do passado, um acto virado para dentro. O pensamento lógico é pensar com palavras. O pensamento analógico é arcaico, inexpressivo, e praticamente inexpressável com palavras." Carl Guztav Jung, cit. por Aldo Rossi *in* Arís, Carlos Martí, *La cimbra y el arco*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pág.129 [trad. própria]

"Dos processos da imaginação (…) é talvez o analógico o mais adequado para compreender o pensamento arquitectónico." M. Martín Hernández, *La invención de la arquitectura*, Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pág. 14 [trad. própria]

Arquétipo "Arquétipos são sistemas de prontidão para a acção e, ao mesmo tempo, imagens e emoções. São herdados junto com a estrutura cerebral - constituem de facto o seu aspecto psíquico. Por um lado, representam um poderoso conservadorismo instintivo e são, por outro lado, os meios mais eficazes que se pode imaginar de adaptação instintiva. (…) Os arquétipos são formas típicas de comportamento que, ao se tornarem conscientes, assumem o aspecto de representações, como tudo o que se torna conteúdo da consciência. Os arquétipos são anteriores à consciência e, provavelmente, são eles que formam os dominantes estruturais da psique em geral" Carl G. Jung, [adapt.]

"modelo ideal do qual se pode copiar o sensível de uma coisa. (…) No âmbito da arquitectura, considera-se que os arquétipos constituem uma memória do passado para a elaboração do projecto, não ao nível emocional nem psicológico, mas a um nível conceptual independente do tempo, lugar, condições sociais e expressões individuais. O teórico G. Jung afirma que estes aspectos são conjuntos simbólicos e fazem parte do nosso inconsciente e estão em nós como Modelos. Esses arquétipos têm valores psíquicos universais e colectivos. Desempenham deste modo um papel importante no dizer de Jung: «[…] uma possibilidade formal de reproduzir ideias semelhantes ou, pelo menos, análogas […] ou uma condução estrutural inerente à psique que tem, ela própria, de qualquer forma, ligação com o cérebro […]».."; "[os arquétipos] irão constituir estruturas definidoras que marcam valores referenciais em relação às épocas, às pessoas e aos grupos. São variantes de valores que podem ter uma tendência universal" Victor Consiglieri, *As significações da arquitectura*: 1920 -1990, Lisboa: Estampa, 2000, págs.217 e 218

"O inconsciente colectivo é inato, tem um carácter universal e procede da busca de imagens protectoras e benéficas pelo homem. Os arquétipos permaneceram vivos desde as culturas mais primitivas até ao cinema contemporâneo,"; "a crítica tipológica insiste naquilo que permanece, no que é essencial. Arquétipo, estruturas e tipologias remetem-se ao que é idêntico, imutável, intemporal e genérico."; "As formas sempre se relacionam com significados. (…) Por exemplo, apesar de pretender a ausência de significados, o uso de reticulas quadradas ao longo da história foi assumindo diversos valores ideológicos. (…) Este recurso de recorrer às formas arquetípicas, ou seja a estruturas espaciais comuns a diferentes culturas (…)"Josep Maria Montaner, *As formas do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág.152 e pág.178

Contexto | Lugar | *Locus* "o lugar é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e está relacionado fenomenologicamente com o corpo humano." Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979

"(…) do *Locus*, entendendo com isto aquela relação singular e no entanto universal que existe entre uma certa situação local e as construções que estão naquele lugar." Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, Lisboa: Cosmos, 1977, pág.139

"O lugar é o fim e não o princípio do projecto. A consciência deste facto transforma a atitude e o acto de projectar. Principalmente introduz a reflexão de que a intervenção arquitectónica é uma acção irreversível, não exactamente transformadora, antes manipuladora das possibilidades que antes existiam apenas como potencial, e que foram, num dado processo, detectadas e tratadas como uma evidência. (…) Por vezes, mostra-se como uma presença ancestral, ou seja, como se tivesse existido camuflado, ou sido omitido, e se tornasse urgente recuperar. Outras, como uma novidade, uma metamorfose que se assume no sentido da mais valia." Ana Vaz Milheiro, *A Invenção do Lugar*, *in* Revista NU nº2 - *Lugares*, Coimbra: dArq FCTUC, Maio 2002, pág.8

Sobre o tema da relação com o contexto (cultural e histórico) Kenneth Frampton produziu vários ensaios sob o termo de *Regionalismo Crítico* - citando o trabalho de Siza, Barragan, Ando e outros - e define-o como "uma arquitectura conscientemente delimitada que, em vez de enfatizar a construção como um objecto independente, faz a ênfase incidir sobre o território" (Kenneth Frampton, *História Crítica da Arquitectura Moderna*). O regionalismo crítico desloca a base do projecto para a identidade cultural do sítio, relaciona-se com as referências locais (o lado popular) através da arquitectura e, ao mesmo tempo importa referências internacionais (o lado erudito).

Estilo "1) o conjunto dos traços formais que caracterizam (em geral ou num momento em particular) o modo de uma pessoa se expressar, ou o modo de escrever de um autor; 2) o conjunto dos traços formais que caracterizam um grupo de obras, grupo esse constituído sobre bases tipológicas ou históricas." Cesare Segre, *Estilo*, *in Enciclopédia Einaudi*, dir. Ruggiero Romano, Lisboa: I.N.C.M., 1984, vol.17

"Através de esta noção [de estilo], o homem expressa a sua necessidade de reconhecer-se em toda a sua inteligibilidade, no que tem de estável e de universal, para além dos 'altos e baixos' da história, para além do local e do particular." Henri Focillon, *La vida de las formas. Las familias espirituales, in* Patetta, Luciano, *História de la arquitectura: antologia critica*, Madrid: Hermann Blume, 1984, pág.31, [trad. própria]

"existem relações entre um estilo e outro, e relações entre os estilos e a história. (…) não supor que qualquer obra de arte ou de literatura manifeste plenamente o estilo do período a que se presume que pertence. O estilo não é algo absoluto, e é necessário partir da base de que raras vezes o estilo controla totalmente uma poesia, um quadro, uma escultura ou um edifício."; "É certo que o artista desenvolve o seu próprio estilo estabelecendo um conflito contra os estilos dos mestres precedentes, rejeitando ou aceitando as «formas que outros impuseram à vida». Há, sem dúvida, ciclos de estilos, e também retornos." Wylie Sypher, *El significado del término «Estilo», in* Patetta, Luciano, *História de la arquitectura: antologia critica*, Madrid: Hermann Blume, 1984, págs.42/43, [trad. própria]

"Maneirismo, barroco, neoclássico, têm todos o seu momento trágico e seu momento de farsa; mas o que nos interessa é o modo de verificar estas vicissitudes pondo-as em relação com nossa perspectiva histórica, compreender a razão pela qual os fenómenos artísticos produzidos por tais culturas continuam a interessar-nos, não só como pretextos de contemplação e desfrute estético, mas como problemas colocados, embora não resolvidos, como interrogantes a que só nós *hic et nunc* podemos responder finalmente. Captar a especificidade de uma civilização artística quer dizer, antes de mais, distinguir os caracteres que a precedem e a seguem: reconhecer uma área semântica própria e inconfundível." Paolo Portoghesi, *Juicio histórico y encuadre en una perspectiva contemporânea de la arquitectura del passado, in* Patetta, Luciano, *História de la arquitectura: antologia critica*, Madrid: Hermann Blume, 1984, pág.47, [trad. própria]

"Tendemos a conceber um estilo arquitectónico como um conjunto de características estruturais e decorativas que, com certas variações, se repetem dentro de uma época dada. Tanto se tomarmos essas características de um edifício particular, que se considere a encarnação mais pura de determinado estilo, como se construirmos o estilo a partir de características retiradas de diversas estruturas, o caso é que nos colocamos numa situação de contemplar as realizações do período desde o seu suposto apogeu. (…) Tal ficção é uma ajuda para pôr um pouco de ordem em fenómenos discrepantes, uma útil abstracção que nos permite dominar a confusa variedade de características distintas." Emil Kauffman, *El concepto de «sistema arquitectónico», in* Patetta, Luciano, *idem*, pág.48, [trad. própria]

"O que constitui um «estilo»? Um estilo é a repetição sucessiva de uma expressão que se usou como denominador comum de todo um período. Mas o intento de classificar e, por tanto, de congelar dentro de um «estilo», ou um «ismo» a arte e a arquitectura quando ainda vivem ou estão num estado de formação, a maior parte das vezes sufoca as capacidades criativas em vez de as estimular. (…) Na minha opinião os estilos deveriam ser definidos, precisados pelo historiador só no que diz respeito a épocas passadas." Walter Gropius, *cit in* Patetta, Luciano, *idem*, pág.49, [trad. própria]

"Um estilo é uma evolução, um conjunto coerente de formas unidas por uma correspondência recíproca, mas em que a harmonia se procura, se faz e desfaz de diversas formas. (…) O que constitui, então, um estilo? Constituem-no os elementos formais, que têm um valor de indícios, que são o repertório, o vocabulário e, às vezes, o poderoso instrumento. Ainda mais, embora não tão evidente, uma série de relações, uma sintaxe." Henri Focillon, *in* Patetta, Luciano, *História de la arquitectura: antologia critica*, Madrid: Hermann Blume, 1984, pág.31, [trad. própria]

Ícone "Um edifício icónico (…) tem muitas vezes semelhanças divergentes com as coisas mais estranhas e contraditórias. Esta é a primeira razão pela qual são frequentemente tão poderosos e surpreendentes. (…) O edifício icónico geralmente ocupa um lugar proeminente na cidade ou carrega uma função importante, embora isto hoje possa significar quase qualquer coisa. Mais ainda, quando bem sucedido, o *marco* icónico inspira o tipo de admiração e veneração associado a objectos de devoção religiosa ou artística."; "Uma definição mais recente de 'ícone' é também relevante. Na computação, as pequenas imagens simbólicas no monitor assemelham-se às opções que representam. (…) O edifício icónico geralmente, mas nem sempre, tem a mesma *compressibilidade*."; "Para se tornar icónico, um edifício deve fornecer uma nova e condensada imagem, ser grande na sua forma figurada ou gestalt, e destacar-se da cidade. Por outro lado, para ser poderoso, deve ser reminiscente de improváveis mas importantes metáforas e ser um símbolo apto a ser adorado, uma difícil tarefa numa sociedade secular. (…) fica claro que o ícone arquitectónico cresceu para lá dos seus antecessores noutros campos e, enquanto possa parecer estranho venerar um mero edifício com a devoção aplicada a um santo, isto também tem precedentes na história da arquitectura." Charles Jencks, *The iconic building: the power of enigma*, London: Frances Lincoln, 2005, págs.22 e 23, [trad. própria]

Memória "A memória, como propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos, em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas. (…) «O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios.» (…) Os fenómenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem «na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui»."; "A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou colectiva, cuja busca é uma das actividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje (…)"; "A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória colectiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens." Jacques Le Goff, *Memória, in Enciclopédia Einaudi*, dir. Ruggiero Romano, Lisboa: I.N.C.M., 1984, vol.1

"às recordações familiares, às histórias locais, de clã, de famílias, de aldeias, às recordações pessoais…, a todo aquele vasto complexo de conhecimentos não oficiais, não institucionalizados, que ainda não se cristalizaram em tradições formais… que de algum modo representam a consciência colectiva (famílias, aldeias) ou de indivíduos (recordações e experiências pessoais), contrapondo-se a um conhecimento privatizado e monopolizado por grupos precisos em defesa de interesses constituídos." Triulzi, *cit. in* Jacques Le Goff, *Memória, idem*, vol.1

"(…) a própria cidade é a memória colectiva dos povos; e tal como a memória está ligada a factos e a lugares, a cidade é o *locus* da memória colectiva. (…) A memória, assim entendida, transforma-se no fio conducente da inteira e complexa estrutura." Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, Lisboa: Cosmos, 1977, pág.174

Memória colectiva "A história da memória colectiva pode dividir-se em cinco períodos: o da transmissão oral, da transmissão escrita com tábuas ou índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação electrónica." Leroi-Gourhan, *cit. in* Jacques Le Goff, *Memória, Enciclopédia Einaudi*, dir. Ruggiero Romano, Lisboa: I.N.C.M., 1984, vol.1

"Ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória colectiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento (…) Mas a memória colectiva é não somente uma conquista, é também um instrumento." Jacques Le Goff, *Memória, in Enciclopédia Einaudi*, dir. Ruggiero Romano, Lisboa: I.N.C.M., 1984, vol.1

Referência "Aquilo que se refere, conta ou relata; (…) relação de algumas coisas entre si; (…) alusão a um determinado facto ou a certa obra ou trecho." *Grande enciclopédia Portuguesa e Brasileira: actualização de história universal e de Portugal*, coord. Carlos Loures, Linda-a-Velha: Página editora, 2001, vol.24, pág.710

"Acto de referir; menção; coisa referida; o que serve de modelo a seguir ou de ponto de apoio; fundamento; elemento de localização; série de indicações que possibilitam a identificação de um livro, texto, artigo, etc; Linguística - relação existente entre um signo e o objecto, real ou imaginário, que ele representa; informações que se dão ou pedem sobre alguém." http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/refer%C3%AAncia

> **Referente** "[Na linguística] Desde que haja um acto de fala, um dizer, há uma orientação necessária para aquilo que não é o dizer. É a esta orientação que podemos chamar «referência», chamando «referente» ao mundo ou objecto que ela pretende descrever ou transformar. (…) Encontram-se ligados à referência uma quantidade de problemas particulares, (…) mas a sua raiz comum reside no estatuto ambíguo do referente que, por seu lado, deve ser exterior ao discurso e que, por outro, é chamado pelo discurso, e portanto fica inscrito nele." Oswald Ducrot, *Referente*, *in Enciclopédia Einaudi*, dir. Ruggiero Romano, Lisboa: I.N.C.M., 1984, vol.2

Tipo "A palavra *tipo* não representa tanto a imagem de uma coisa a copiar ou a imitar perfeitamente quanto a ideia de um elemento que deve ele próprio servir de regra ao modelo… O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objecto que se deve repetir tal qual é; o *tipo* é, pelo contrário, um objecto segundo o qual cada um pode conceber obras que se não assemelhem nada entre si. Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no *tipo*. Assim, nós vemos que a imitação dos tipos não tem nada que o sentimento ou o sentimento não possam reconhecer. Em todos os países a arte de fabricar com regra nasceu de um *germe preexistente*. Em tudo é necessário um antecedente; nada, em nenhum género, vem do nada; e isto não pode deixar de se aplicar a todas as invenções dos homens. (…) É como uma espécie de núcleo em volta do qual se aglomeraram e coordenaram em seguida os desenvolvimentos e as variações de formas de que o objecto era susceptível. Por isto chegaram até nós mil coisas de todos os géneros, (…) para apreender-lhes as razões, é indagar-lhes a origem e a causa primitiva. Eis o que se deve chamar *tipo* em arquitectura como em qualquer outro ramo das invenções e das instituições humanas…" Quatremère de Quincy, citado em Rossi, Aldo, *A arquitectura da cidade*, Lisboa: Cosmos, 1977, págs.43 e 44

"estrutura interna da forma arquitectónica","processo metodológico do projecto baseado na articulação de elementos e partes em planta e em fachada." [Referindo-se à definição de J.N.L.Durand] Josep Maria Montaner, *A Modernidade superada – Arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pág.110

"Se um arquitecto afirma que a tipologia é demasiado restrita, ele simplesmente está a demonstrar a sua ignorância e estupidez. A tipologia é um termo técnico que sempre foi usado em arquitectura para definir certos tipos de edifícios e estilos de edifícios." Aldo Rossi, *Aldo Rossi: architect*, London: Academy, 1994, pág.18 [trad. própria]

"Consideram-se então com forma tipológica aquelas formas que, na história ou na escolha que lhes é atribuída em certos períodos ou nas implicações a elas dadas, acabaram por assumir um carácter sintético de um processo que é manifesto precisamente na própria forma." Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade*, Lisboa: Cosmos, 1977, pág.12

"Toda a minha reflexão sobre o *tipo* está encaminhada a reabrir de novo o seu sentido e a propô-lo como instrumento eficaz para quem hoje enfrenta o problema de projecto."; "O projecto, pelo menos no âmbito da cultura contemporânea, já não pode ser concebido como o simples reflexo ou a mera manifestação do *tipo*, entendido como algo estático, imutável e encerrado, sendo que, em todo o caso, pode surgir como resultado do jogo recíproco e da interacção de diversos princípios tipológicos."; "O importante não são já os *tipos*, enquanto ideias fixas ou esquemas que predeterminam a forma arquitectónica, mas sim o procedimento tipológico enquanto método, quer dizer, o conjunto de todas aquelas operações de transformação que nos permitem passar de uma determinada arquitectura a tantas outras." Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, págs.39/40 [trad. própria]

"Se nos mantivermos no significado que o termo *«tipo»* possui na linguagem não especializada, vemos que equivale a forma geral ou conjunto de propriedades que são comuns a um certo número de indivíduos ou objectos. Neste sentido, *«tipo»* é sinónimo de classe, família, género…; quer dizer, é uma categoria que resulta de aplicar, sobre um conjunto de objectos, um procedimento classificatório."; "Um *tipo* arquitectónico é um conceito que descreve uma estrutura formal." Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona: Serbal, 1993, págs.15/16, [trad. própria]

"O conceito de tipologia serve tanto para analisar a história quanto para projectar arquitectura na cidade. Para os arquitectos adscritos a esta postura, é o momento analítico – em que se estuda a tipologia de um museu, de um teatro ou de habitações – que contribui com todas as pautas do projecto directamente."; "Apelar ao conceito de tipologia significa, na actualidade, afastar-se de qualquer regionalismo e defender soluções morfológicas de carácter universal; implica na negação de qualquer critério funcionalista em benefício do privilégio da estrutura, do tipo ou da forma; significa situar-se nas antípodas do empirismo." Josep Maria Montaner, *A Modernidade superada – Arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pág.120

"Os tipos arquitectónicos de Argan, quase arquétipos, regridem ou reduzem-se a uma 'forma original' comum inferida a partir de obras específicas numa cultura particular, portadoras de propriedades funcionais e formais obviamente análogas. (…) Embora o uso de um modelo específico ou de um antecedente sempre exija o exercício de um julgamento para fazer uma escolha, Argan acredita que o tipo genérico é neutro e isento de valor." Kate Nesbitt, *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995,* São Paulo: Cosac Naify Edições, 2008, pág.267, [adapt]

"[O tipo] nunca é formulado *a priori*; é sempre uma dedução a partir de uma série de casos ilustrativos. (…) a criação de um *tipo* depende da existência de uma série de construções que tenham entre si uma evidente analogia formal e funcional. Em outras palavras, quando um *tipo* é definido pela prática ou pela teoria da arquitectura, ele já existia na realidade como resposta a um complexo de demandas ideológicas, religiosas ou práticas ligadas a uma determinada situação histórica em qualquer cultura."; "O desenvolvimento de todo o projecto arquitectónico contém este aspecto tipológico, quer o arquitecto siga conscientemente o *tipo*, quer opte por não segui-lo; ou mesmo no sentido que todo o edifício é uma tentativa de produzir um outro *tipo*."; "Um tipo arquitectónico deve ser tratado como um esquema de articulação espacial formado em resposta a um conjunto de exigências práticas e ideológicas." Giulio Carlo Argan, *Sobre a Tipologia em Arquitectura, in* Nesbitt, Kate, *idem,* págs.269 a 272 [adapt]

"[...] o tipo, que representa o momento de conclusão da História, o momento no qual acabo a minha relação com o passado, representa, também, a condição da minha nova invenção[...] É precisamente a neutralidade formal do tipo o que impõe ao artista a actividade formal da invenção; podemos, assim, considerar o momento da tipologia como o momento negativo que implica, pressupõe e aplica o momento positivo da invenção."; "O tipo resulta de um processo de selecção em que se separam todas as características que se repetem em todos os exemplos da série e que, logicamente, posso considerar como constantes do tipo." Giulio Carlo Argan (*El Concepto de Espacio Arquitectónico del Barroco à Nostros Dias*)

ANEXO2 | Lista de obras [por autor, por ordem alfabética e com indicação da(s) página(s) em que são citadas]

Aldo Rossi (Milão, Itália, 1931-1997) **Página(s):**

Casa Alessi (1989-1993, Verbania, a sul do Lago Maggiore) 35/36, 77/78
Casa Aurora (1984-1987, Turim, Itália) 77/78
Casa do Monte Pocono (1988-89, Pensilvânia, EUA) 35/36
Cemitério de São Cataldo (1971-1978, Modena, Itália) 30, 59, 62, 85/88, 99/102, 125/126
Centro de Congressos de Milão (1982, Milão, Itália) 85/88
Conjunto Habitacional Gallaratese (1969-1974(1976), Milão, Itália) 59/60, 126
Escola de Amicis (1969-1970, Broni, Itália)* 29/30
Hotel *Il Palazzo* (1987-1989, Fukuoka, Japão) 81/82
Monumento a Sandro Pertini (1988, Milão, Itália) 29/30
Monumento a Partigiani (1965, Segrate, Itália)* 29/30
Teatro do Mundo (1979, Veneza, Itália) 23, 29/30, 67

*anteriores a 1974.

Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, Portugal, 1933)

Agência Bancária, Pinto & Sotto Mayor (1971-1974, Oliveira de Azeméis, Portugal) 45/46
Biblioteca da Universidade de Aveiro (1988-1995, Aveiro, Portugal) 89/90
Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2004-2008, Viana do Castelo, Portugal) 62/63
Casa Beires (1973-1976, Póvoa do Varzim, Portugal) 127/128
Casa no Pego (2008-2010, Sintra, Portugal) 103/104
Casa *Van Middelem-Dupont* (1997, Oudenburg, Bélgica) 69/70
Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1993, Santiago de Compostela, Espanha) 45/48, 68, 127/128
Edifício Revigrés (1993-1997, Águeda, Portugal) 75
Escola Superior de Educação de Setúbal (1986-1994, Setúbal, Portugal) 37/38, 61/62, 75, 78
Faculdade de Arquitectura do Porto (1987-1994, Porto, Portugal) 87/90, 104
Fundação Iberê Camargo (1998-2008, Porto Alegre, Brasil) 37/38, 46, 89/90, 128
Habitação social em *Schilderswijk* (1984-1988 e 1989-1993, Haia, Holanda) 37/38
Pavilhão Carlos Ramos (1985-1986, Porto, Portugal) 62, 103/104
Pavilhão da *Serpentine Gallery* (2005, Londres, Inglaterra) 69/70, 103/104, 137, 139/140
Pavilhão de Portugal da Expo'2000 (2000, Hannover, Alemanha) 139/140
Pavilhão de Portugal da *Expo'98* (1995-1997, Lisboa, Portugal) 62-64, 77/78, 90, 113/114, 148
Quinta da Malagueira (1977, Évora, Portugal) 62, 64, 78, 81/82, 90
Reitoria da Universidade de Alicante (1995-1998, Alicante, Espanha) 61/62
Schlesisches Tor [*Bonjour Tristesse*] (1980-1984, Berlim, Alemanha) 45/46

Peter Zumthor (Basileia, Suíça, 1943)

Atelier Zumthor (1986, Haldenstein, Suíça) 75
Capela *Bruder Klaus* (2007, Wachendorf, Alemanha) 65/66, 69/70, 93, 110, 127/128
Capela *Sogn Benedetg* (1985-1988, Grisons, Suíça) 47/48, 65/66, 101/102, 105/106
Kunsthaus Bregenz (1990-1997, Bregenz, Austria) 101/102, 113/114
Museu de Arte *Kolumba* (2007, Colónia, Alemanha) 49/50
Swiss Sound Box (Pavilhão Suíço, Expo 2000, Hannover, Alemanha) 27/28, 109/110
Termas de Vals (1990-1996, Vals, Suíça) 27/28, 47/48, 109/110

Jean Nouvel (Fumel, França, 1945)

100 11th Avenue (2007-2010, Nova Iorque, E.U.A.) 39/40
Dentsu Tower (1998-2003, Tóquio, Japão) 144
Filarmónica de Paris (2007-, Paris, França) 144
Fundação Cartier (1991-1994, Paris, França) 109/110
Guggenheim temporário de Tóquio (2001, Tóquio, Japão) 107/108
Instituto do Mundo Árabe (1981-1987, Paris, França) 83/84, 101/102
Louvre de Abu Dhabi (2007-, Abu Dhabi, Emirados Árabes Unidos) 107/108
Museu da Evolução Humana (2000, Burgos, Espanha) 40, 107/108
Museu do *Quai Branly* (1999-2006, Paris, França) 109/110
Museu Nacional do Qatar (2010-, Doha, Qatar) 143/144
Ópera de Lyon (1986-1993, Lyon, França) 50/51
Pavilhão *L'Avenir du Travail* (Expo 2000, Hannover, Alemanha) 133/134
Peirao XXI, concurso para o Porto de Vigo (2007-, Vigo, Espanha) 105/106

Sala de Concertos de Copenhaga/Filarmónica (2002-2009, Copenhaga, Dinamarca) 39/40, 143/144
Torre Agbar (1999-2005, Barcelona, Espanha) 39/40, 65/66, 105/106, 143/144
Tour Signal (2008, *La Défense*, Paris, França) 39/40, 143/144
Tour sans fin, (1989-1992, *La Défense*, Paris, França) 40, 66

Herzog & de Meuron (Basel, Suiça, 1950 [ambos])

1111 *Lincoln Road* (2008-2010, Miami, E.U.A) 79/80
56 Leonard Street (2008-,Nova Iorque, E.U.A.) 131/132
Adega Dominus (1995-1997, Napa Valley, Califórnia, EUA) 71/72, 119/120
Allianz Arena (2001-2005, Munique, Alemanha) 117/118, 139/140
Armazéns e Sede da Ricola (1992-1993, Mulhouse-Brunnstatt, França) 93
Biblioteca de Cottbus (1998-2004, Cottbus, Alemanha) 42
Biblioteca de Eberswalde (1992-1996, Eberswalde, Alemanha) 131/132
Caixa Fórum (2001-2005, Madrid, Espanha) 50/51, 99/102, 109/110, 142
Casa *Fröhlich* (1995, Estugarda, Alemanha) 70-72
Casa para um coleccionador de arte, (1985-1986, Therwill, Suíça) 75
Casa Rudin (1996-1998, Leymen, Rhin, França) 67, 70
Centro Cultural Óscar Domínguez *[Tenerife Espacio de las Artes]* (1999-2007, Santa Cruz de Tenerife, Espanha) 41/42, 63/64, 141/142
Centro de Arte *Walker* (1999-2005, Minneapolis, E.U.A.) 93
Centro de Investigação Roche [Roche Pharma] (1994-2000, Basileia, Suíça) 131/132
Centro de Reabilitação REHAB (1999-2002, Basileia, Suíça) 75
Ciudad del Flamenco (2008, Jerez, Espanha) 41/42, 83/84, 120, 142
Edifício Prada (2000-2003, Aoyama, Tóquio, Japão) 93, 117/118
Edifício *Fórum 2004* (2000-2004, Barcelona, Espanha) 42
Estádio Olímpico de Pequim (2003-2007, Pequim, China) 41/42, 99/102, 117/118, 147
Estúdio Rémy Zaugg (1995-1996, Mulhouse-Platstatt, França) 132
Filarmónica de Elba (2003-2009, Hamburgo, Alemanha) 50/51, 105/106, 119/120
Fünf Höfe (1997-2003, Munique, Alemanha) 132
Museu *De Young* (1999-2005, São Francisco, E.U.A.) 63/64, 68, 107/108, 141/142
Museu *Kunstkiste* [*Contentor de Arte,* colecção Grohte] (1996, Bonn, Alemanha) 71/72
Parrish Art Museum (2008, Nova Iorque, E.U.A.) 70
Porto de Santa Cruz de Tenerife [*New Link Quay*] (Concurso 1998, 2007-, Santa Cruz de Tenerife, Espanha) 141/142
Posto de Sinalização [*Signal Box*] (1992-1995, Basileia, Suíça) 42, 71/72, 117/118
Schaulager (1998-2003, Basileia, Suíça) 67/70, 105/106, 141/142
Schützenmattstrasse (1984-1993, Basileia, Suíça) 119/120
Teatro da Dança (2009-, São Paulo, Brasil) 79/80
VitraHaus (2006-2010, Weil am Rhein, Alemanha) 67/70

Eduardo Souto de Moura (Porto, Portugal, 1952)

Casa 2 em Nevogilde (1983-1988, Porto, Portugal) 31/32
Casa das Artes (1981-1989, Porto, Portugal) 32, 49/50, 92
Casa das Histórias Paula Rego (2006-2009, Cascais, Portugal) 38, 115/116
Casa do Cinema Manoel de Oliveira (1998-2003, Porto, Portugal) 115/116, 129/130
Casa em Baião (1990-1993, Baião, Portugal) 31/32, 49/50
Casa em Cascais [Casa Luís Valadas Fernandes] (1994-2002, Cascais, Portugal) 91/92, 130
Casa em Moledo do Minho (1991-1998, Caminha, Portugal) 49/50
Casa no Douro (2003-, Mesão Frio, Portugal) 69/70, 129/130
Duas Casas em Ponte de Lima (2001-2002, Ponte de Lima, Portugal) 129/130
Estádio Municipal de Braga (2000-2003, Braga, Portugal) 47/48, 81/82
Mercado do Carandá (1980-1985, Braga, Portugal) em Centro Cultural (2001) 17, 31/32
Pavilhão da *Serpentine Gallery* (2005, Londres, Inglaterra) 69/70, 103/104, 137, 139/140
Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza, *"Out Here: Disquieted Architecture"* (2008, Veneza, Itália) 133/134
Pavilhão de Portugal da Expo'2000 (2000, Hannover, Alemanha) 139/140
Pousada de Santa Maria do Bouro (1989-1997, Braga, Portugal) 81
Torre do Burgo (1991-2007, Porto, Portugal) 65/66, 91/92, 115/116, 130