

entre o abstracto e o figurativo

filipe magalhães

dissertação de mestrado integrado em arquitectura,
faculdade de arquitectura da universidade do porto.
docente acompanhante: arquitecto camilo rebelo

a priori	4
alteridade	8
o eu	10
cada outro	14
presente	20
processo	26
intuição	30
ideia (entre o abstracto e o figurativo)	34
intenção (verbo)	40
exercício e serendipidades	44
método	50
referências	52
memória	56
na arquitectura	60
no quotidiano	66
imaginação	76
o corpo	78
matéria	80
forma	90
percepção	100
problema	106
programa	108
contexto	114
sítio	120
metabolismo	126
devir	128
fusão	132
escala 1/1	136
limite: o eco	140
conclusão/consequência	144

‘I think that through small movements we can achieve an ethics whereby the situation becomes slightly more positive every time we intervene. We can try to locate a kind of enjoyment of place by including things that weren’t considered previously, which are frequently accidental, and inventing strategies of improvement, the poetics of situations; we can evaluate completely random elements and declare that we’re dealing with a geography: ‘It’s beautiful. I’m going to to reveal it to you...’ This is an aesthetics of revelation, a way of taking a piece of the world and saying, ‘I’m appropriating this, and I’m giving it back to your appreciation in a different way.’ In this century, architecture finds itself faced with incommensurable, metaphysical dimensions. A priori it can’t do anything about that. It’s the same situation as philosophy or science: it’s now an adult. We need to develop other strategies.’⁰¹

A arquitectura vê-se hoje encerrada numa cultura mutante onde todos os pontos parecem válidos para o delinear de itinerários e paisagens. Não existe mais o modelo tratadístico clássico, não existe um modelo, mas sim modelos,⁰² múltiplos, díspares, infinitos. Cada nova experiência não pode ser apenas caracterizada por uma linha de horizonte, mas sobretudo, metafórica e literalmente, por linhas de fuga, descentralizações em diversas direcções. Cada sujeito é o produto de um mundo excessivamente mediado por imagens, por ecrãs, por formas e, talvez por isso, a arquitectura pareça ter sofrido um efeito de aplanação. Os objectos tendem a perder a sua densidade sensorial, possivelmente por um desmedido controlo dos ambientes habitáveis, o que torna os corpos passivos. Que papel cabe a cada eu perante este tecido de pontos instáveis e aparente desequilíbrio? A disciplina, na sua essência, constrói lugares e atmosferas, é dispositivo/instrumento de delimitação de áreas de acção e vivência do ser humano. Como se poderá incorporar a instabilidade num possível processo? Como podem ser cuidados os sistemas de aproximação aos corpos? Como é possível a cada eu transformar o que conhece em algo novo e singular?

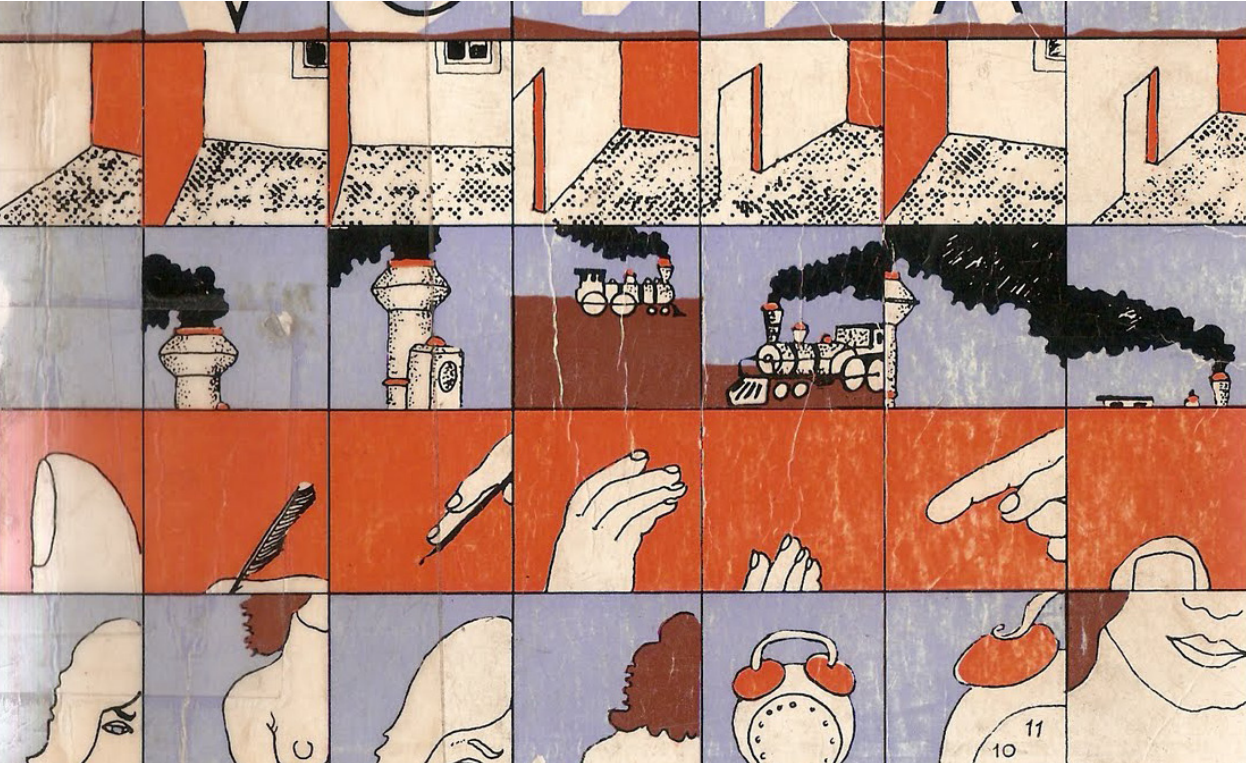
O presente tornou-se num lugar em ebulição, ponto de passagem e não espaço de estar. Vivemos a correr, em perfeitos ‘lugar lugares’ descritos por Herberto Helder. É a arquitectura, o volume, o jogo dos planos, a matéria, a intersecção, a inauguração, voilà!, bonita, fantástica, cool, obra-prima, chic, fashion, feia, horrível, impossível, heresia, como é que é possível?, mas a tensão e a linguagem e a ousadia, ahh, onde já se viu e a riqueza, a simplicidade, a continuidade interrompida, a convicção, a verdade e a

01 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.18
02 dias, adalberto; faup, 2010: ‘não existe uma metodologia, existem muitas metodologias.’

mentira, a matéria sem peso, o plano que impõe um movimento estático e a intenção, uau, a intenção, que bem, as intenções eram boas, e os infernos e os céus e ‘as pessoas andavam de um lado para o outro, e encontravam-nos, a eles, ao inferno e ao paraíso, e tomavam-nos como seus, e eles eram seus de verdade. As pessoas eram pequenas, mas faziam muito ruído.’⁰³

Como contornar o ruído imenso e frenético que parece crescer a cada momento? Este estudo/dissertação propõe-se a procurar o silêncio da percepção, da expressão e identidades próprias do eu. Propõe-se a reflexão em torno de temas chave para a composição de um método, processo de construção de conceitos. Pretende-se o encontro 1/1 com cada corpo, um confronto nu, que permita sentir efectivamente a arquitectura e adivinhar o significado próprio de cada lugar. Partindo de uma abordagem

03 helder, herberto; ‘os passos em volta’, p.53



#01 ‘os passos em volta’, herberto helder (capa)

fenomenológica reflecte-se acerca da ideia de contaminação e troca activa entre o homem e os objectos que o rodeiam. Aceita-se que sentir implica uma impregnação lenta entre o corpo e o espaço, entre a matéria e os sentidos do outro - o encontro entre a dimensão física e insistentemente tangível e tudo aquilo que de invisível também compõe uma geografia de afectos e emoções.⁰⁴ Interessa versar sobre a arquitectura sobretudo quando ela não é apenas uma forma mas uma plataforma de acontecimentos, um continente de impressões e gestos quotidianos. São os fios invisíveis que cada ser lança às coisas que constroem os planos tangíveis deste dia-a-dia. Procuram-se espaços de ecos mas também de silêncios, onde a absorção de uma dita extensão de identidade⁰⁵ se torne num acto profundamente solitário mas enriquecedor. Talvez, e só talvez, depois do ruído, procura-se o silêncio.

‘Maurice Merleau-Ponty described an ‘in-between’ reality or ‘ground on which it is universally possible to bring things together.’ Beyond the physicality of architectural objects and practicalities of programatic content, enmeshed experience is not merely a place of events, things, and activities, but something more intangible, which emerges from the continuous unfolding of overlapping spaces, materials, and detail.’⁰⁶

Evita-se o que se considera uma leitura parcial da arquitectura - uma análise exclusiva dos aspectos mensuráveis e verificáveis que compõe a parcela pragmática da disciplina - e propõe-se um debruçar sobre todo um universo não tangível e dificilmente objectivável, mas que, com igual importância, influencia e determina a intensidade da vivência dos espaços. Pergunta-se se a arquitectura deve ser vítima de prespectivas aceleradas, ou uma atitude ‘distraída’, relacionada com um absorver intuitivo, lúdico e inconsciente dos estímulos perceptivos.

É objectivo que desta procura, resulte um plano aberto. Não se ambiciona a reunião de conclusões incontestáveis; pretende-se um campo expansivo de especulação sustentada. Apesar de assente em pontos concretos, aspira-se a um estudo livre, quase incorpóreo, sentimental, pessoal; mais um diálogo e menos um discurso. Procura-se o conceito como produto singular da colisão com o eu, que não se revela certo ou errado,⁰⁷ mas sim uma identificação, vontade, premissa. Procura-se o papel do conceito enquanto ferramenta de projecto no encontro de diferentes condições, respectivas relações, componentes e limites no horizonte. Propõe-se uma base para o desenho de um possível método pessoal,⁰⁸ suspenso em fios soltos no real.

04 baudrillard, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.10: ‘the concept is that which creates the nonevent. it creates an event to the extent that it juxtaposes the so-called ‘real’ event with a theoretical or fictional nonevent of some sort.’
05 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.11: ‘the first role of the concept is to create meaning. meaning is generated from what is significant and what is insignificant.’
06 pallasmaa, juhani; ‘questions of perception’, p.45
07 olgiati, valerio; ‘conversations with students’, p.13: ‘in the end, there is no more right or wrong in architecture.’
08 dias, adalberto; faup, 2010: ‘cada arquitecto tem de encontrar a sua forma de projectar.’



#02 ‘the invisible city’, michael najjar; 2004

‘Em línguas incompreensíveis ao Kan os emissários davam notícias entendidas em línguas para eles incompreensíveis (...) Mas quando a fazer o seu relatório era o jovem veneziano, estabelecia-se uma comunicação diferente entre ele e o imperador. Recém chegado e ignorando completamente as línguas do levante, Marco Polo não podia exprimir-se de outro modo que não fosse com gestos, saltos, gritos de espanto e de horror, latidos ou berros de animais ou com objectos que ia extraíndo dos seus alforjes: penas de avestruz, zarabatanas, quartzos, dispondo-os à sua frente como peças de xadrez. (...) Com o passar das estações e das embaixadas, Marco ganhou prática da língua tártara e de muitos ideogramas de nações e dialectos de tribos. Os seus relatos eram agora mais precisos e minuciosos que o Grão Kan podia desejar e não havia questão ou curiosidade a que não respondessem. Porém todas as notícias sobre um lugar fazia vir à mente do imperador o primeiro gesto ou objecto com que o lugar havia sido designado por Marco. O novo dado recebia sentido a partir daquele símbolo e ao mesmo tempo acrescenta ao símbolo outro sentido.’⁰⁹

09 calvino, italo; ‘as cidades invisíveis’, p.25

alteridade

Dois corpos rigorosamente idênticos na exterioridade confundir-se-iam com um só. Cada ser é outro relativamente a cada pessoa e assim sucessivamente até ao infinito; o único limite da alteridade é então a dispersão.⁰¹

Um sentimento gerado por uma obra de arquitectura não é objectivamente explicável. A arquitectura, tal como toda a prática artística, é um acto profundamente solitário. Uma experiência espacial intensa transmite um sentimento de solidão e silêncio, independentemente do ruído exterior ou do número de pessoas presentes. O arquitecto não está sozinho no mundo e as suas criações não são autistas - respondem a problemas, enquadram-se num lugar, num momento. Os objectos que descobre são vividos por outros, indivíduos anónimos, conhecedores ou não da disciplina. A condição base da alteridade alude a que todo o homem social interage e interdepende de outros indivíduos; a arquitectura reage, relaciona-se e depende da sua relação com o mundo, através da experiência desta por via dos sentidos.

Apenas deambulando entre atmosferas é possível qualificar o encontro fenomenológico multissensorial entre o homem e o mundo. Perante as arquitecturas que habitamos não somos meros espectadores passivos, mas sim actores. Vivemos em movimento e ao longo de percursos; não enquadramos o mundo através de objectivas fixas. Pertencemos, inseparavelmente, aos palcos que habitamos quotidianamente e o espaço, mais do que ser um cenário passivo da acção, é contaminador do seu vivenciador. Os lugares são ambientes propícios a deambulações e não mero espectáculo formal. O comprometimento do eu, arquitecto, com os outros é adjectivar, e não impor mas potenciar, encontros e sentimentos.

A relação entre o eu e cada outro é uma condição base para a compreensão do corpo, do conceito e de um possível processo. O arquitecto pinta, esculpe, desenha, cria; no entanto não faz nada isolado, porque os seus gestos geram consequências, estando envolvidos em fios de condições. Trabalha com organigramas, programas e funções. Enquadra clientes, orçamentos e sítios no seu trabalho. Interdepende de outras disciplinas.

‘A pior coisa que podem pedir a um arquitecto é para fazer qualquer coisa em qualquer lado. Os arquitectos precisam de limitações, de problemas e de um contexto. Se nada disto existir a arquitectura perde-se; deixa de haver significado no que se constrói.’⁰²

01 legrand, gérard; 'dicionário de filosofia', p.291
02 fernandez, sérgio; faup, 2005

O arquitecto resolve problemas. A sua criação, em oposição à liberal criação artística, obedece a premissas e regras. O que torna a disciplina numa arte é o espaço que fica entre aquilo que o arquitecto tem de cumprir e os lugares onde pode chegar. O eu torna-se o ente consciente, peça central da composição do projecto. Define prioridades, toma decisões e segue vontades. Justifica as suas opiniões e constrói uma narrativa própria em cada trabalho. Constrói-se de roubos inconscientes⁰³ e desenvolve conceitos para metas que pretende atingir.

‘A ‘nest’ is a place for people that is very well prepared, everything is assembled and very functional, meanwhile the ‘cave’ is just a raw space, which people need to explore and find their own comfort within. This is a situation where people can use space creatively. I prefer something like the cave-like-unintentional space.’⁰⁴

A concepção de alteridade de Sou Fujimoto remete para as relações activas entre cada outro e os corpos com os quais este colide. Constrói a sua narrativa defendendo um futuro primitivo, fala de condições, fenómenos e acontecimentos que o tocam. Materializa nas suas obras o que pensa nos seus textos e fala no espaço como algo que deve ser apreendido e não imposto. Fala da Final Wooden House, por exemplo, como uma vontade abstracta de apropriação espacial, um espaço único, que não pode dizer nada, limitando-se a ouvir o que cada um lhe diz. Torna o outro, o sujeito, numa peça da sua arquitectura, sem o qual esta não viveria. 'I envision architecture as a cave immediately before becoming a nest. (...) Neither purely natural nor purely artificial, i search for an ideal condition of new architecture in between artifice and nature'.⁰⁵ Fujimoto estuda a relação do eu com o outro através da sua arquitectura. Expõe-se, sentimental e racionalmente, cristalizando princípios seus.

No construção da sua identidade, o que legitima as intenções do arquitecto? Loos refere o significado, Olgiati a ideia e Nouvel a singularidade. E o que influencia o outro, o anónimo, na sua performance de actor do quotidiano? O que procura, ou não, e como o faz? Como ponto de partida para a compreensão fenomenológica do conceito, e de um método, propõe-se o desmontar da alteridade enquanto condição base da disciplina.

03 nouvel, jean; 'jean nouvel: la obra reciente - 1987-1990', p.126: 'the architect is a kleptomaniac. he steals everything. everywhere. in the streets, in the technics, in the objects and in art.'
04 fujimoto, sou; http://www.designboom.com/
05 fujimoto, sou; 'primitive future', p.24

o eu

O encontro com a arquitectura é um devir contínuo e inconscientemente ordenado; o arquitecto é, nesse sentido, um coreógrafo de gestos. Ao agir, produzindo corpos, formas e volumes, define plataformas de coreografias e danças improvisadas. Ao desenhar os limites físicos de um espaço, limita e cria as condições necessárias para movimentos. Ao desenhar um plano, nega uma acção, atravessar o plano, e afirma outra, passear ao longo do plano; ao definir um corredor liga diversos compartimentos estabelece um vector linear e ramificações; ao projectar um elevador e uma escada cria coreografias de movimentos rápidos e instantâneos ou movimentos lentos e compassados, respectivamente. O arquitecto define acções e ritmos, como um realizador de cinema: espaços de passagem como ritmos mais rápidos e espaços de estar como ritmos mais lentos. Cada eu torna-se assim um ente consciente que criará os cenários do dia-a-dia.

A arquitectura, enquanto disciplina e enquanto corpo, parte do eu que é, em simultâneo, um indivíduo informado e um autor; responde a problemas concretos e ao mesmo tempo revela identidade nos seus objectos. Compreende as suas próprias prioridades e encontra o seu espaço entre as limitações do problema e os lugares onde pode chegar. Este espaço, por vezes infinito, é o lugar onde sobram os ecos de cada gesto seu.

Por ‘eu’ não se entenderá apenas uma pessoa. Poderão ser uma, dez ou mil. Um arquitecto, uma equipa, um aluno ou uma figura desconhecida; diferentes personagens ou posturas. O eu é a personagem que cria o conceito e conduz o projecto e ainda que singular no seu resultado totalitário, é um somatório de pluralidades, pois constrói-se no tempo somando fragmentos. Mesmo o eu individual, aquele que está sozinho e isolado no exercício de projecto, é uma construção plural⁰¹. Tem uma história, uma formação, um passado e um presente. Está em constante mudança, porque o seu ambiente não é estanque; existe como uma força num instante e como outra no momento seguinte. O arquitecto, dentro da sua individualidade, é um ser em mutação; cada problema e respectiva solução que encontra alteram-no, definindo-o. Cada eu é o produto de algo e de algum lugar.⁰² Cada eu é único e efémero; apenas os corpos que materializa são as marcas perenes, ainda que por vezes temporárias, da sua existência.

01 olgiati, valerio; ‘conversation with students’, p.13: ‘we are living in a time in which we make our own decisions that are based on our own foundation, based on our own moral and ethical foundation. i think that you have to find out for yourself what your limits are.’
02 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.8: ‘we are all the product of something and someplace.’

‘The architect is always a receiver, an amplifier and a ‘retransmitter’. In order to recreate anything you first have to feel the emotion in your head, and then manage to reinterpret it with your maximum possible strength, and in that way enable the whole world to experience it as well.’⁰³

O eu, mais do que um criador, é alguém que transforma o mundo e o oferece em novas dimensões; é um amplificador de sensações. Ainda que, sobre o plano, desenvolva uma postura criativa, reinterpreta pedaços do real que guardou na memória, através de experiências passadas. No momento do exercício, encontra-se com um problema que pretende resolver, conhece um lugar e um programa e deambula entre ambos, porque o seu trabalho, o seu produto, é uma resposta aos dois. O problema é a premissa concreta com que trabalha e o mecanismo que desencadeia todo o processo de criação. Na infinidade de respostas possíveis para o mesmo impasse - porque a arquitectura não se fixa em resultados científicos e existirá uma pluralidade de caminhos - o eu é entendido em conceitos e é ele quem sabe o que o seduz. Cada eu procura, no exercício, o momento em que possa afirmar: ‘isto é o que me interessa!’ É egocêntrico e não tem medo; não se limita a relatar outras arquitecturas. É um autor, ainda que tente ser isento de autoria, e o seu produto é o seu eu em potência; é uma materialização da sua vontade. Sendo cada eu único, cada corpo que este cria é singular e uma extensão de si mesmo.

O eu forma os conceitos nos quais alicerça a sua criação mas estes não são nunca elementos fechados, vinculados, finitos, definidos a priori. Para procurar uma resposta, define um plano, uma mesa rasa sob a qual coloca os elementos com que vai trabalhar; inicialmente, o problema e a imaginação. Colocar-se-á também a ele próprio como regulador e até mesmo como parte, pois também ele se constrói no processo, desdobrando cada um dos primeiros elementos em segundos: planos paralelos, escalas, ideias, novos problemas. No desenrolar do exercício, regula o metabolismo dos organismos que cria. Constrói e destrói o seu trabalho, recorre à memória para imaginar novas soluções. Introduce e refaz informações, elementos, nutrientes. Interpreta o que encontra e aceita ou nega as suas descobertas num permanente devir. Tende para a escala 1/1, para o confronto com o real. O limite será a experiência distraída de um outro, ponto de chegada. Cada peça que resulta de si é uma nova presença em colisão com o mundo.

03 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.10

O exercício desenrola-se numa linha de tempo, com um início definido mas um final inconstante. Acaba várias vezes, temporariamente, em pontos de fusão e é retomado no momento seguinte. É um sentimento indefinido, uma neblina, que vai adquirindo presença no processo da sua construção. O eu procura justificar as suas opções e busca, no exercício, a redução máxima das serendipidades, ainda que elas sejam parte integrante do plano. Constrói algo seu, que o identifica, mas não é nem aleatório nem premeditado e está consciente da relação dos corpos que cria com terceiros.

Existirão diferentes nomes para diferentes metodologias. Falar de conceito em arquitectura não será gerador de consensos e, em alguns casos, será até um despiste para imagens vazias de razão. Cada eu construirá um método de exercício, fundamentando a sua própria construção;⁰⁴ o produto dessas construções, mutantes e infinitas, resultará sempre como algo único e pleno de identidade. No entanto, independentemente da terminologia adoptada - princípios, conceitos, ideias, intenções - existirá sempre um elemento unificador nos processos: o conceito como molde de ideias, de energias e de tudo o resto que se coloque sobre o plano. Podem ser usados diferentes nomes, e recusados outros tantos, mas a fenomenologia processual aplicada no exercício manter-se-á, seguindo vários pontos comuns entre diferentes eus.

A intuição e o corpo de cada eu, a sua mobilidade física, mental, sensório-perceptiva, encontram-se no acto do projecto. Cada identidade é legível no seu trabalho, ainda que este pretenda um distanciamento de tal concepção. O arquitecto Pedro Alarcão desenvolveu, no âmbito da sua tese,⁰⁵ um exercício concreto experimental. Com um problema idêntico e três projectos de três arquitectos, deixa claro que a subjectividade e individualidade do arquitecto são, incontornavelmente, uma variável determinante no acto do projecto. O programa proposto a Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura e Manuel Graça Dias é idêntico - uma sala de espera de um consultório médico - bem como as dimensões e especificidades do espaço protótipo. Quando os alunos são convidados a adivinhar que projecto corresponde a cada arquitecto, verifica-se que raros são os que erram, Precisamente porque cada arquitecto, cada eu, se projecta no espaço que idealiza. O de Manuel Graça Dias revela um jogo de sentidos, um entrelaçar de nexos onde não há receio de usar a cor ou o ícone; o de Souto de Moura corresponde a uma fase mais jovem da sua obra e é um espaço depurado ao extremo, tornando-se quase inóspito pela simplicidade crua; o de Álvaro Siza, uma vez que na altura se encontrava doente, não se configura como uma sala de espera mas antes como uma sala de estar confortável de uma qualquer casa. De um problema simples e de pequena escala resulta uma leitura directa da identidade de cada eu. Existe a projecção de algo imaterial que ultrapassa as decisões do real e concreto.

04 dias, adalberto; faup, 2010: 'cada arquitecto tem de encontrar a sua forma de projectar.'
05 alarcão e silva, pedro duarte santos de; 'trabalho de síntese', p.89

*'You know what? It's hard work to go to that blank piece of paper and start from square one, start from scratch. You are at the bottom of Mount Everest every single time. (...) The glory in what I do is that it starts with a blank piece of paper. Lets look at 'Inglorious Basterds': if my mother never met my father that would not exist in any way, shape or form. It started of with me, a pen and a piece of paper.'*⁰⁶

Quentin Tarantino é um dos realizadores mais genuínos e dinâmicos da sua geração. Os seus filmes são reflexos do seu eu, diferentes, singulares, e ainda assim absolutamente identificáveis. Transmitem uma postura, reflectem uma identidade. Falam de diferentes tópicos, em diferentes tempos, com diferentes formatos; ainda assim têm algo em comum, uma linha que os une; existe uma homogenia reconhecível em modelos absolutamente distintos. Partindo da sua construção, absorveu, por vontade ou inconsciência, elementos soltos em planos paralelos ao seu, transformou-os e ofereceu-os, através do cinema, como algo que não existiria de outra forma. Sugerindo Tarantino como exemplo, aceita-se a formação de algo único é o principal poder de cada eu,⁰⁷ o seu produto singular.

06 tarantino, quentin; <http://www.youtube.com/wittgenstein>, ludwig: 'working in philosophy - like work in architecture in many aspects - is really more a working on oneself. on one's own interpretation. on one's way of seeing things.'



#03 'reservoir dogs', quentin tarantino; 1992

cada outro

A architectura, enquanto gesto, é, antes de mecanismo despertador de sensações, tradução de vontades de um eu. O arquitecto materializa ideias e sentimentos em espaços e formas, tal como o pintor transforma idealizações em superfícies pictóricas, tal como o escritor corporiza fantasias e realidades em matéria literária. O processo de pensar e projectar a architectura não é mais do que procurar dotar um universo de ideias (inspiração, vontade, intuição) de corpo, de matéria, de forma. Proust acreditava que apenas o artista seria capaz de descrever a realidade tal como era sentida; de facto, a dimensão artística da obra de architectura só poderá ser abarcada pelo sentir. No processo artístico, está-se fundamentalmente perante um processo de tradução ou decantação. A architectura é também matéria poética, que em vez de fazer uso das palavras, manipula e dispõe, numa determinada sequência de leitura, planos, volumes, vazios.

Enquanto condição, a alteridade alude a uma relação entre o eu e o mundo, o eu e os outros. Existe uma interdependência e necessidade de diálogo. O eu, singular ou plural, é um ponto de partida - desenha, transforma, cria. Constrói imagens, cenários e lugares. Emite uma energia particular, mas é também receptor de sinais de outros; produz algo pessoal, mas não está só. Vive em sociedade, e os objectos que constrói influenciam e são influenciados por outros. Existem diferentes perspectivas dos mesmos cenários, uma vez que a construção pessoal de cada individualidade leva-a a definir, como cada eu, uma diferente abordagem aos elementos que a rodeiam.

*‘One of the big problems of architecture is that it must both exist and be quickly forgotten; that is, lived spaces are not designed to be experienced continuously. The architect’s problem is that he is always in the process of analyzing places he discovers, observing them, which isn’t a normal position.’*⁰¹

Um dos desafios da disciplina está na compreensão do espaço. A sua materialização é imóvel mas a sua apreensão é feita, fundamentalmente, de forma dinâmica e temporal. Com efeito, analisar a architectura de uma perspectiva estática, ou entendê-la como objecto, não é a posição natural, quotidiana, de viver e sentir a architectura. No nosso dia-a-dia não paramos para contemplar e analisar a architectura, simplesmente limitamo-nos a viver nos ambientes que ela gera. Os arquitectos, por viverem dentro da disciplina, vêm o mundo de perspectivas aceleradas.

01 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.12

*‘As a matter of principle, humanity is precarious: each person can only believe what he recognizes to be true internally and, at the same time, nobody thinks or makes up his mind without already being caught up in certain relationships with others, which leads him to opt for a particular set of opinions.’*⁰²

A architectura, entendida enquanto arte, tem um fundamento poético. Diferentes eus trabalham a architectura de acordo com a sua sensibilidade pessoal e, sobretudo, atribuem significados variáveis segundo a sua experiência da mesma. Dois leitores do mesmo poema não irão ler na mesma sequência de palavras as mesmas imagens poéticas; tal como lembra Jorge Luis Borges, não se dá ao outro nada de novo a ler, cada pessoa encontra no que lê aquilo que já conhece ou aquilo que inconscientemente procura.

Um indivíduo anónimo que vá duas vezes ao mesmo sítio, observe exactamente as mesmas coisas, percorra precisamente os mesmos caminhos, viverá, necessariamente, experiências distintas. As experiências, naturalmente, nunca serão cópias umas das outras: irá interferir a disposição, as condições climáticas, a memória, as expectativas, a atenção, os estímulos sensoriais: em suma, todo um leque de factores circunstanciais. Visto que um espaço arquitectónico não pode ser apropriado duas vezes de igual forma, considera-se que os corpos não são uma entidade fechada e objectiva, mas dependem das circunstâncias de apreensão, de uma temporalidade interior do sujeito que o percebe.

O movimento é irrepetível e a experiência, porque se desenha num movimento, também o é. Steven Holl, no seu texto ‘Arquetypal Experiences of Architecture’, descreve as visitas que faz a obras de architectura. Como denominador comum, todas as obras foram visitadas mais do que uma vez. Holl descreve o sua primeiro confronto com a obra e descreve, de seguida, a experiência numa outra data. Um desses exemplos é a descrição da sua visita aos jardins do templo Ryoanji, no Japão. A primeira vez que os percorre é numa manhã de Janeiro, onde tem a oportunidade de sentir o frio que passa através dos painéis de papel fechados, de passear calmamente pelo espaço sentindo a sua abstracta horizontalidade. A segunda vez que visita o templo é numa tarde de Agosto. Os painéis de papel estão já abertos, uma série de sons nos quais não tinha reparado são agora objecto da sua atenção; o tofu que, da primeira vez, tinha sido servido quente à refeição, era agora servido sobre um bloco de gelo. Holl limita-se a constatar, através das suas descrições vívidas,

02 merleau-ponty, maurice

a impossibilidade da repetição da experiência. As experiências dos sons, das atmosferas, da luz, dos paladares, das sensações evocadas, definem uma série de factores relativos e subjectivos, que criam a ambiência da experiência datada. Holl considera que superficialmente Ryoanji era o mesmo lugar, mas, do ponto de vista da experiência, o lugar era outro da segunda vez. O espaço, porque contém também a dimensão do tempo, é irreversível e contínuo; um lugar nunca pode vir a ser o que já foi.

*‘Architecture is a kind of ‘social sculpture’, as Beuys said. Architecture is how people use it, how they move, where they enter and leave it, where they put their furniture.’*⁰³

O outro limita-se a estar; tem o papel fundamental de, desligado dos processos de produção da disciplina, conviver com os seus resultados irreflectidamente. Poderão ser definidos diferentes níveis de distanciamento: desde o simples anónimo, ao amigo ou adversário, ou até ao outro arquitecto; dependendo do afastamento relativo à disciplina, da sua construção pessoal e das preocupações do momento, cada outro verá mensagens diferentes em lugares fisicamente iguais. Os mesmos lugares poderão ser diferentes para a mesma pessoa. No desenvolvimento do exercício de projecto, que não pretende distinguir o correcto e o incorrecto, cada eu responderá baseando-se em si mesmo e na sua compreensão do que o rodeia, pois cada eu é também um outro, porque vive em sociedade e responde a ela. Como afirma Zumthor, ‘beauty is in the eye of the beholder’, isto é: tudo existe apenas dentro de mim.⁰⁴

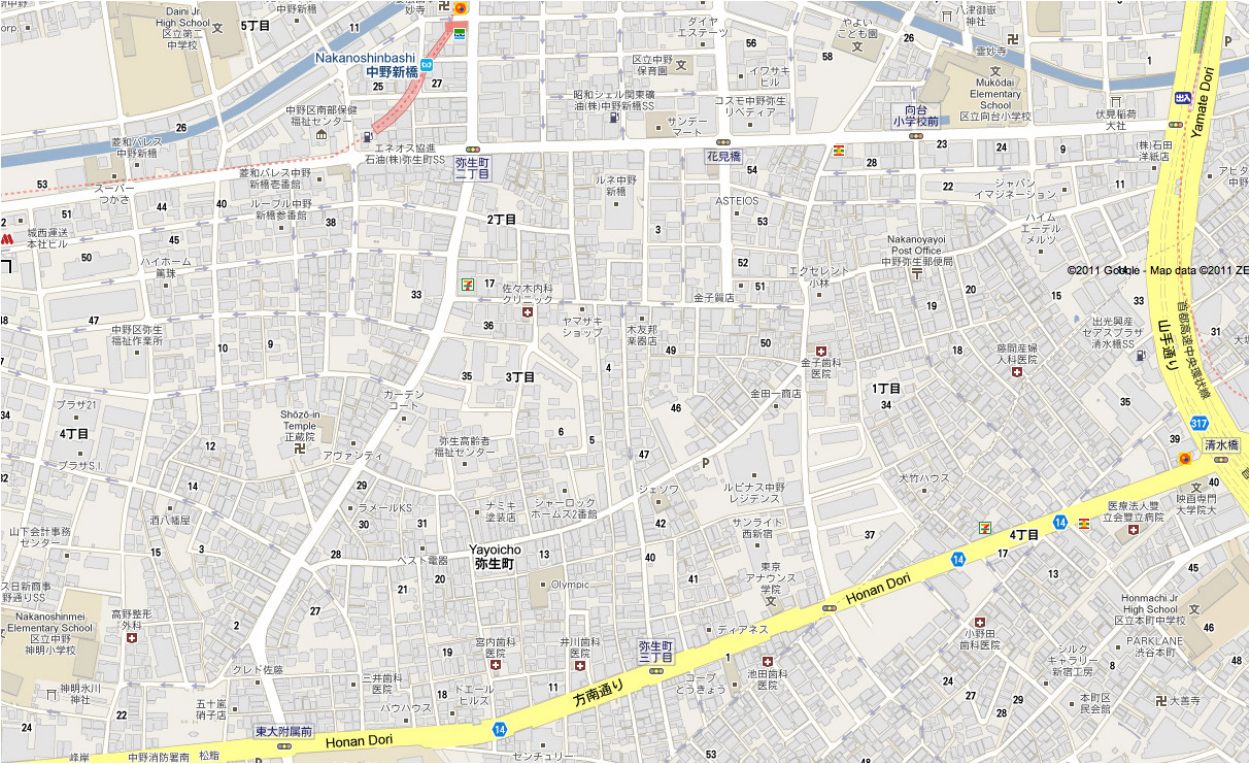
*‘Imagine you’re anywhere in a street on America and a Japanese man comes up to you and says: ‘excuse me, what is the name of this block?’; ‘well, this is oak street, that’s helm street. This is 26th, that’s 27th.’ he says: ‘okay, but what is the name of that block?’; ‘blocks don’t have names. Streets have names. Blocks are just the unnamed spaces between streets.’ he leaves a little confused and disappointed. So now imagine you’re standing on a street anywhere o japan, you turn to a person next to you and say: ‘excuse me, what is the name of this street?’ and he says: ‘well, this is block seventeen and this is block sixteen.’ and you say: ‘ok, but what is the name of this street?’ and he answers: ‘streets don’t have names, blocks have names. The streets are just the unnamed spaces between the blocks.’ (...) Sometimes we need to go to the opposite side of the world to realize assumptions we didn’t know we had and realize the opposite of them may also be true.’*⁰⁵

O eu trabalha sobre plataformas que conhece, consciente ou inconsciente-mente; não cria nada partindo do zero. Os fundamentos do seu processo surgem da sua imaginação que será alicerçada pela memória que se construiu

03 herzog, jacques; ‘el croquis 60+84’, p.17
04 zumthor, peter; ‘atmosferas’, p.17
05 sivers, derek; <http://www.ted.com/>



#04 ‘invisible man’, jeff wall; 2000



#05 tóquio



#06 'cosmo', tate millerton; 2008



#07 'i love america and america loves me', joseph beuys; 1974

ininterruptamente até esse momento. No entanto, ainda que justifique para si mesmo todas as suas decisões, isso não as legitimará. Fundamentará um discurso, uma narrativa, mas não tornará a solução encontrada universalmente aceite. O outro, como personagem exterior ao plano, não se encontra com as mesmas posições ou requisitos. Questiona premissas que seriam bases sobre as quais se assenta o corpo concebido. Assim, toda a criação é nova, mas não é estranha, pois reflecte interpretações pessoais de pedaços do real.

*'Neophobia, the fear of new objects, is a common response mechanism in the animal kingdom (in which the human race features as a relative newcomer). The 'phobia' becomes apparent when a new object is placed in, or near, the selected habitat of the animal in question. At first the alien object is treated with great suspicion and normally avoided. After a time, when the object is discovered to be benign, it will be accepted as a constituent part of the habitat, albeit that it may cause some discomfort and embarrassment initially. In due course the animal may establish a rapport with the object and eventually this may cause the animal to change the general habitat in order better to accommodate the object.'*⁰⁶

Em 1974, Joseph Beuys realizou em Nova Iorque a intervenção 'i love america and america loves me'. Num quarto em Manhattan, colocou um coitote selvagem e, durante três dias, apenas com o auxílio de um cobertor, partilhou aquele espaço durante algumas horas. Estudou o processo de aceitação da sua pessoa: inicialmente foi atacado mas, com o passar do tempo, o animal selvagem foi-se, gradualmente, adaptando à presença do artista, até que ambos convivessem naturalmente naquele lugar. O desconforto inicial foi substituído pelo consentimento. A novidade terá sempre um efeito similar: a produção do eu, enraizada em si, é vista como nova para o mundo exterior daí que precise de tempo e compreensão. Tal como o coitote, o outro pode assumir o novo como estranho, desajustado, desenquadrado e por isso reage. O papel do eu, nesta relação de encontros, é enraizar as suas opções e não se limitar a gestos pessoais. Os arquitectos pintam sobre telas reais mas cada novo quadro será um ponto de vista pelos olhos de outra pessoa.

O eu assina as suas criações⁰⁷ porque, independentemente de ser um acto casual ou reflectido, a obra é uma expansão de si mesmo sobre uma nova plataforma real. A relação que se gera com o mundo, com os outros, é de encontro, amor ou ódio, mas é uma relação inconscientemente consciente. A reacção à novidade por parte dos outros dependente da distância à disciplina. Em diferentes lugares ou épocas respostas que vemos hoje como absolutamente normais foram vistas como descontextualizadas, por isso o presente, o espaço-tempo, ganha uma fundamental importância na condição da alteridade.

⁰⁶ murphy, ian; 'companion to contemporary architectural thought', p.259

⁰⁷ deleuze, gilles; guattari, félix; 'o que é a filosofia?', p.14: 'os conceitos são e continuam a ser assinados, substância de aristóteles, cogito de descartes, monada de leibniz, condição de kant, potência de schelling, duração de bergson...'

presente

‘Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade e ao mesmo tempo a observar certos velhos postais ilustrados que a representam como era dantes: a mesma idêntica praça com uma galinha no lugar da estação dos autocarros, o coreto da música no lugar do viaduto, duas meninas de sombrinha branca no lugar da fábrica de explosivos. Para não desiludir os habitantes o viajante tem de gabar a cidade nos postais e preferi-la à presente, com o cuidado porém de conter o seu desgosto pelas mudanças dentro de regras bem precisas.’⁰¹

O passado é o fundamento sob o qual se alicerça o real. Sendo o futuro uma incógnita e o presente um instante de transição, o que já durou é a única informação mensurável. Toda a construção do eu, e de cada outro, decorre de eventos e partes do passado e, no máximo, almeja a algo no futuro, pois este não é componente mas objecto de construção especulativa. A disciplina vive do que está para trás, mas vive solta; trabalha sobre contextos, mas não é contextualista, pois isso fá-la-ia se perder sobre si mesma, num vértice de repetições. A interpretação é uma acção fundamental.

‘No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, está um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada sala. Olhando para dentro de cada esfera vê-se uma cidade azul clara que é um modelo de outra Fedora. São as formas que a cidade poderia haver tomado se não se tivesse tornado, por uma razão ou por outra, como hoje a vemos. Em todas as épocas alguém, vendo Fedora tal como era, imaginara o modo de fazer dela a cidade ideal, mas enquanto construía o seu modelo em miniatura já Fedora não era a mesma de antes, e o que até ontem havia sido um seu possível futuro agora era apenas um brinquedo dento de uma esfera de vidro.’⁰²

Modelos que hoje se assumem como parte do passado já foram, no seu presente, soluções inovadoras e revolucionárias. Com a passagem do tempo essas mesmas hipóteses foram sendo ultrapassadas tornando-se em registos de processos, em matrizes perenes de conceitos revistos. A sua presença é fundamental⁰³ no desenvolvimento da disciplina, pois a imaginação, por via da sua interpretação da memória, produz analogias, reestruturações e cruzamentos constantes desses mesmos modelos e ignorá-los resultaria num processo cíclico de experimentação de soluções já testadas e interiorizadas.

01 calvino, italo; ‘as cidades invisíveis’, p.33
02 calvino, italo; ‘as cidades invisíveis’, p.35
03 herzog, jacques; ‘el croquis 60+84’, p.35: ‘no critic, but also no architect, has ever written a text which has survived more than one generation. what survives, what influences architecture, what makes architecture architecture is the work, the buildings and projects.’

Na disciplina, o contexto histórico é um somatório de presentes que, tal como o eu, está em permanente construção. Cada nova experiência é um acrescento a uma gigantesca base de dados que a memória organiza. Ainda assim, cada eu deve ser livre de aceitar e reinterpretar estes dados livremente, tirando partido deles como ferramentas e não como âncoras.⁰⁴

O eu, ao criar algo novo, não partirá nunca do nada. Ele existe e, mais ou menos intensamente, contacta com a disciplina; conhece-a, ainda que inconscientemente, e problematiza baseado em dilemas e soluções que já viu no passado (por passado não se entenderá apenas a história no sentido clássico e datado mas sim o somatório de momentos anteriores ao presente). O seu trabalho passará por interpretar ou reescrever o que conhece através de processos e vontades que são suas, daí que a sua criação será verdadeiramente nova mas fundamentada. A singularidade dos corpos que cria não nascerá de uma busca pura pela novidade, ainda que possa ser sugestivo aceitar essa ideia. O arquitecto não se limita a inventar, porque essa não é a sua postura natural perante o problema; transforma partes do passado, cruzando diferentes realidades, em algo novo que prevê necessário no futuro.

‘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.’⁰⁵

O eu edifica-se ao longo do tempo, mas trabalha no momento actual. Como afirma Peter Zumthor, no seu momento de criação, a arquitectura está ligada de uma maneira especial ao presente.⁰⁶ Sendo este o momento de tradução, serve de ponte entre o passado e um futuro possível. Um dos desafios com que lida a arquitectura é o acompanhamento da novidade dentro e fora da disciplina, pois esta não se limita por linhas definidas e diverge em várias direcções. Da variedade de opções que invadem os planos disciplinares e os contaminam, num bom e mau sentidos, resulta uma luta com um excesso de informação da sua respectiva selecção e tratamento. Cada eu deambula num mundo excessivamente mediado por reflexos, por fotos, por aparências. Talvez por isso a arquitectura pareça ter sofrido uma nivelação. Imagens metabólicas

04 fujimoto, sou; ‘el croquis 151’, p.18: ‘in the context of the history of architecture, i am quite detached from it. for that reason, i think i am capable of approaching anything freely, and interpreting freely.’
05 herzog, jacques; ‘quaderns no181-182’, pág.102 (tradução livre)
06 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.22



#08 'architectural review', 1969 (capa)

de futuros possíveis, como o filme Metropolis, os incríveis planetas da saga Star Wars ou as intervenções dos Haus-Rucker Co, são especulações interessantes mas que poderão remeter para espaços vazios de significado dado o seu deslocamento do real. Calvino fala de uma sociedade que vive debaixo de um chuva de imagens⁰⁷; Pallasmaa sugere projecções sobre a retina.

Cada eu encontra no seu tempo dúvidas, opções e ferramentas próprias de um presente que é seu. Ao desenvolver-se enquanto construção singular, ordena os seus princípios alternando entre posturas circunstanciais ou abordagens pessoais, embebidas em valores do próprio; poderá falar-se de um ‘tempo do eu’ por oposição ao tempo real. Architecturas como as de Óscar Niemeyer, Zaha Hadid ou Frank Gehry encontram-se na sua exploração de si mesmos. Existem como linguagens fortes, vincadas e assumidas, sustentando assim uma narrativa; os valores pessoais alicerçam toda a criação. Por oposição, architecturas circunstanciais, baseadas em metodologias evolutivas e abrangentes, agarram cada novo corpo a um mundo real e em transformação. Se o primeiro caso leva a architectura para um quase estilo internacional individual, o segundo procura uma correspondência nos lugares que ocupa.

07 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.57: ‘we live in an unending rainfall of images.’

O processo do projecto da Casa da Arrábida, de Souto de Moura, é um caso paradigmático da complexa relação entre o eu e o seu tempo. Para o projecto foram geradas duas opções, sendo uma a resposta distante baseada na linguagem própria do autor e a segunda uma transformação de elementos do lugar numa construção plural. Ambos os projectos coexistiram durante o plano conceptual revelando o que de melhor existiria em cada uma das abordagens. O resultado final, a segunda opção, continua a ser uma peça ancorada no lugar e no seu autor. Ainda que se pudesse discutir o projecto, realça-se a importância do processo no desenvolvimento do conceito que o suporta. A consciência da existência de um lugar, e não apenas um sítio, derivou numa valorizada abordagem fundeada e não autista.

O presente assume-se como uma vibração para a qual todos oferecem ondas e de onde retiram algo. A arquitectura é hoje um produto de uma era de total partilha de informação, onde com grande facilidade e em segundos é possível saber o que se passa no mundo. As influências são infinitas, e de fácil acesso, e é por isso comum que cada eu influencie cada outro num processo mais ou menos inconsciente e cíclico. As imagens projectam-se sobre os vários seres quase involuntariamente, são encontradas e arquivadas ainda que não racionalizadas ou estudadas. A cada segundo, novas influências nascem, tocam e padecem sem deixar rasto. O presente é um lugar em ebulição.



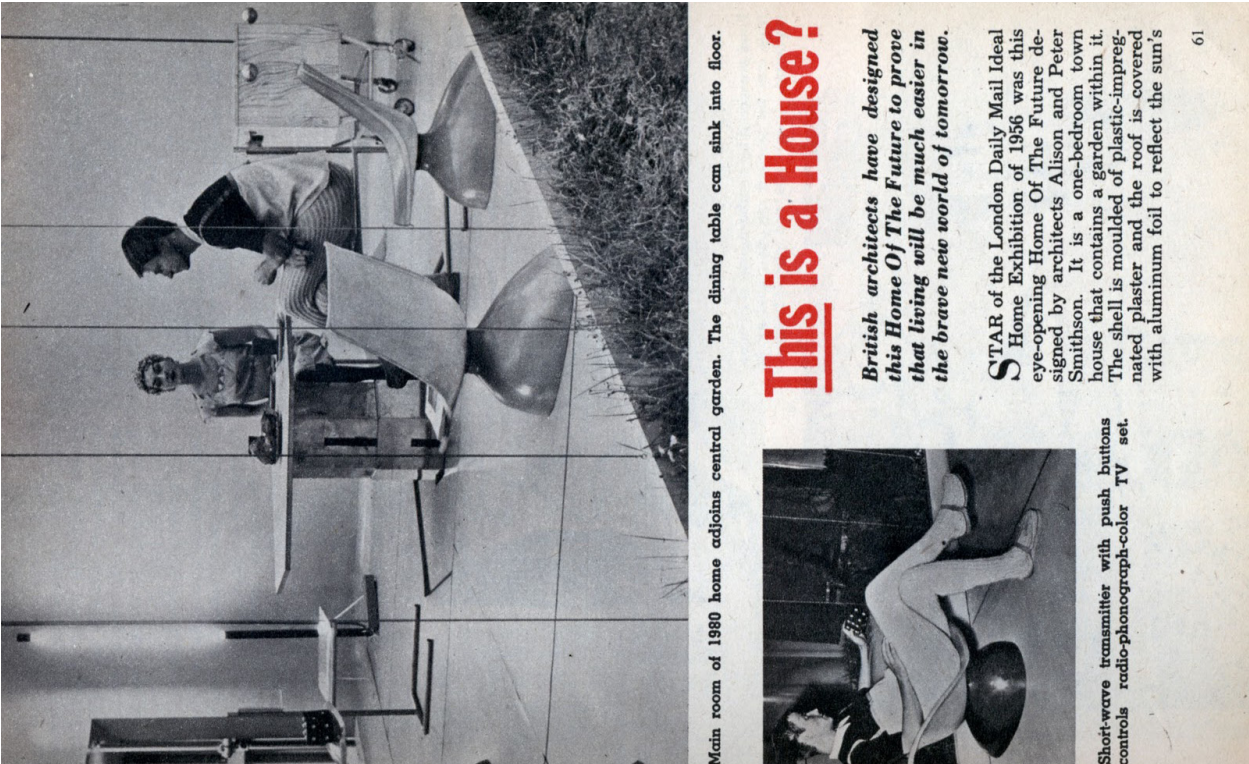
#09 'fly-head', haus-rucker co; 1968



#10 times square, nova iorque

Neste movimento de energias, cada eu encontra um espaço seu onde recolhe, ou afasta, o que mais lhe convém. Como ente consciente, regente do seu percurso, cabe-lhe a missão de filtrar as informações que lhe chegam. Num excesso de luz, cor e sons, existe a necessidade da busca de silêncio.

Times Square, em Nova Iorque, será o exemplo mais concreto desta condição do presente. No mesmo lugar cruzam-se luzes, cores, pessoas, cheiros, movimentos, energias. O tempo ganha uma dimensão metafísica entre fluxos de turistas, cotações de bolsas, anúncios a bebidas, peças de teatro, relógios gigantes, táxis amarelos e pavimentos constantemente calcados. O tempo acontece ali, como se da engrenagem de um relógio de bolso se tratasse, e o próprio nome parece uma piada casual. Existem histórias naquele lugar, longas e de muita gente, mas não se vêem; está-se lá e não se está. Cada eu será uma Times Square em potência: é dinâmico e movimenta-se, no presente, sobre plataformas variadas das quais absorverá um pouco de tudo. É cleptómano, como refere Jean Nouvel, e apropria-se de tudo o que o rodeia, toma opções, amplifica sentimentos e projecta-se sobre o mundo. Absorve conhecimento da história, do passado e do presente mas não fala sobre isso e, por vezes, nem ele sabe em que passado ouviu o que agora pensa.



#11 'house of the future', alison e peter smithson; 1956

O arquitecto vê-se assim a operar num estranho limbo. Fundamenta-se no que está para trás e vive no presente, mas o seu trabalho, o processo, visa um futuro que por vezes nem sequer é próximo. Entre gigantescas utopias e problemas de menor escala, cruza ideias e recicla vontades, numa tentativa de evolução. Em 1956, Alison e Peter Smithson desenharam a ‘casa do futuro’ e exibiram-na numa exposição em Londres. Falaram de tecnologias, formas e ideias chocantes que, contrastando com a imagem da tradicional casa inglesa, hoje serão, umas mais que outras, lugares comuns. Tratando-se apenas de um exemplo, e maus exemplos poderiam também ser referidos, é um modelo de processo que está na base do trabalho do arquitecto. A resposta ao problema passa, não só por ser ‘correcta’ mas também por trazer algo de novo, algo que faça a disciplina evoluir. O arquitecto agarra o passado e transforma-o em algo distinto,⁰⁸ tornando-se assim num tradutor.

08 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.18: ‘this is an aesthetics of revelation, a way of taking a piece of the world and saying, ‘i’m appropriating this, and i’m giving it back to your appreciation in a different way.’”

processo

‘The ubiquitous musical notation system, established during the baroque period, signified the absolute time and homogeneous space. In musical notation, time is unidirectionally flowing. On that, we superimpose our sounds and activities. This was the modernist temporality and spatiality of Mies van der Rohe. Draw the notes without staves. Notes emerged as though by an ineffably complex system liberated from the anthropogenic order. Here, the undercurrent of time ceases to exist. The interactions between notes activate the heretofore unimaginable multidirectional flows of independent times.’⁰¹

O presente da arquitectura é indefinido. Não existe um modo de fazer, uma receita, mas sim métodos pessoais, variados, díspares, infinitos. A contemporaneidade, cada vez mais, não pode apenas ser caracterizada por uma perspectiva do horizonte: metafórica e literalmente, é marcada por pontos de fuga, variações em diversas direcções. Sou Fujimoto fala do movimento moderno como um período no qual se definiu o desenho de uma pauta para a arquitectura, onde se estabeleceram regras. Por analogia, aborda o futuro como um espaço onde os acontecimentos serão a relação entre as notas, e não a grelha que as sustenta. É uma conspécção do seu eu, individual, uma entre milhares. No entanto, se o movimento moderno foi uma revolução na disciplina, o que dizer do presente? Será a arquitectura ainda uma disciplina com campos definidos ou, como refere Nouvel, é agora adulta e merecedora de um novo nome?⁰² Certo é que cada eu procura cada vez mais o seu espaço pessoal para definir um processo, uma construção para outras construções.

‘Making studies is arduous and painful (...) yet at the same time I somehow feel a sense of fulfillment, and in part a kind of indescribable hedonism. (...) I like the fact that there are no rules on how studies should be made. Any approach is okay. You can use a computer; you may start with a model. Without specific particular rules, with the sole principle being to audaciously say, ‘I’m aiming at great architecture’; aside from that, any method at all is fine. Studies provide huge freedoms.’⁰³

Ryue Nishizawa sublinha o prazer que sente quando projecta. Fala de hedonismo e conclui que não existem regras para a concepção da sua arquitectura. Não existe um início pré-estabelecido nem objectivos a alcançar; existe apenas arquitectura. Tal concepção de liberdade, num

01 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.29
02 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.18
03 nishizawa, ryue; ‘studies of the office of ryue nishizawa’, p.8

passado não muito distante, seria dissonante; no presente aparece como uma afirmação óbvia, subentendida pelos media, pelos vários eus e pelos outros. Não se quer com isto dizer que se trate de algo negativo nem se pretende entrar num discurso romântico. É uma condição de adaptação ao tempo, a uma geração diferente porque, como refere Souto de Moura, neste momento não existem regras para pensar a arquitectura⁰⁴.

Cada eu define, na sua construção pessoal, o seu processo de trabalho. Compreende o que entende como prioritário no exercício, estabelece relações e formas de abordar o problema. O que procura é a construção de um método, o seu método⁰⁵, e este é, tal como o arquitecto, um organismo em evolução: a formação, a memória, os intuitos são as pedras com que se constrói.

04 souto de moura, eduardo; <http://videos.publico.pt/>, 2011: ‘não há regras para pensar a arquitectura.’
05 moreira, cristiano; ‘reflexões sobre o método’, p39: ‘não se pode entender um método como um processo universal passível de utilização indiferenciada ou instrumento neutro, chave para a resolução de todos os problemas, ou mesmo instrumento desligado da consciência dos pontos de partida e da objectivação de chegada.’

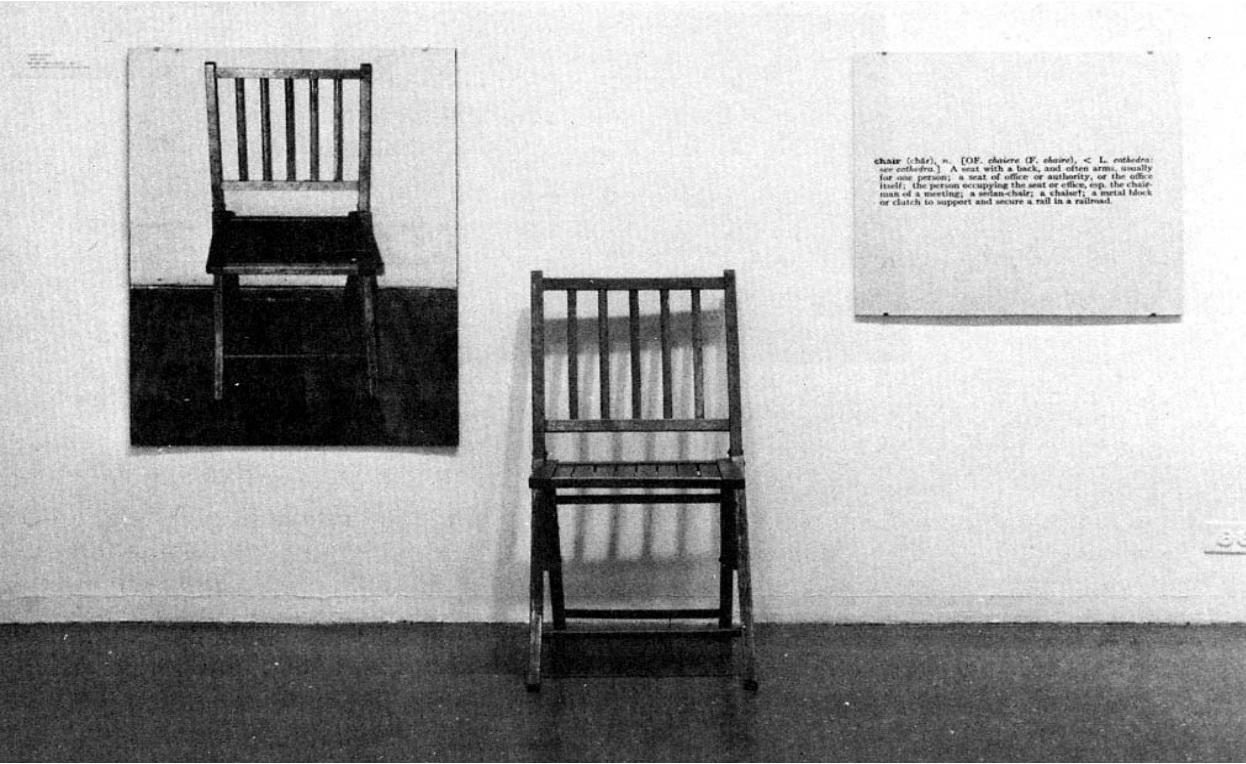


#12 'teshima art center', ryue nishizawa; 2010

Não existe um método absoluto e cada projecto funciona como exemplo de compreensão e adaptação do mesmo às circunstâncias num ciclo evolutivo. O método é pessoal mas é também uma ferramenta que, tal como todas as peças do projecto, se relaciona sobre o plano com o problema e, por isso, sofre adaptações e mudanças. Não existe um modelo universal, regedor e perfeito; existem sistemas adequados a cada eu e a cada problema que este resolve. Projecto, arquitecto e circunstâncias, acabam por definir um caminho que se desconhece na totalidade no seu início. O ponto onde se quer chegar é apenas descoberto no final, final esse que pode até nem chegar, ainda que se possa pensar que o mesmo é um objectivo inicial. O princípio será apenas uma intuição, um objecto, uma palavra ou imagem; o processo será a transformação disso em algo concreto e justificado. O valor de cada conceito reside na maturação de vontades e não na aleatoriedade de premissas autistas.

‘In conceptual art, the idea of the concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all the planning and decisions are made beforehand and the execution is perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes art.’⁰⁶

06 lewitt, sol; ‘paragraphs on conceptual art’



#13 ‘one and three chairs’, joseph kosuth; 1965

Na Conceptual Art, o conceito funcionava como totalidade do trabalho. Tudo girava à sua volta e cada ideia era definida a priori, sendo o desenvolvimento autista relativamente ao mundo, respeitando apenas premissas pré-estabelecidas. Como desambiguação inicial entende-se que para o arquitecto este processo seria impossível. Ele é um artista, é um autor, mas ainda assim alguém que se relaciona com problemas concretos. Engloba várias disciplinas e torna-se o coreógrafo de um grande bailado. Está ligado ao mundo e enraizado em questões construtivas, regulamentares, funcionais.

Abordando o processo pretende-se, não definir o ‘modelo correcto’, mas sim um ‘modelo possível’, pessoal e provavelmente intransmissível. Abordam-se diferentes tópicos e levantam-se dúvidas, sugerindo respostas. Nada é finito ou vinculativo, apenas especulativo e livre. Escreve-se sobre uma hipótese de sistema, assente em opiniões e definições de terceiros. Propõe-se que da filosofia se enunciem regras de composição de conceitos como ferramentas operativas para o raciocínio do eu. Estabelecem-se termos base - plano, eu, conceito, problema - e estrutura-se um pensamento. Abrem-se outros temas - referências, corpo, metabolismo - e aprofunda-se uma leitura pessoal de projectos na busca de uma ideia de método. É objectivo uma compreensão intuída e instruída de aspectos não mensuráveis da disciplina.



#14 ‘full moon’, pina bausch; 2010

intuição

*‘Existe de facto um lado artesanal nesta tarefa de criar atmosferas arquitectónicas. (...) É evidente que as respostas são muito pessoais, mas não tenho outras. São muito sensíveis, individuais, provavelmente são mesmo sensibilidades, sensibilidades pessoais que me levam a fazer as coisas desta forma.’*⁰¹

Cada eu é um composto em permanente devir, criado ao longo do tempo, produto de acções, sentimentos, movimentos sobre planos. É um aglomerado de memórias e interpretações do real; faz-se a si mesmo e é único. Quando confrontado com o problema é através da intuição que, em primeira instância, reage. Consequentemente, aparecendo num momento datado e vindo do interior do eu, o ímpeto é único e, ainda que irreflectidamente e sem consequências objectivas, vai despoletar o processo mental que está na base do exercício de projecto. A intuição é o primeiro impulso, a primeira pedra, o primeiro produto do eu para responder ao problema. É o primeiro passo na transposição da identidade do eu para o projecto. Como refere Jacques Herzog, cada projecto é uma projecção das percepções pessoais sobre um objecto.⁰²

*‘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.’*⁰³

A intuição é um produto do eu, consequente do seu passado, das suas acções, da sua memória. ‘É algo que nos faz diferentes, que torna cada um de nós único’. É um gesto inconscientemente consciente e o eu, ainda que não o diga directamente,⁰⁴ sente-o. Não o consegue traduzir por palavras e, eventualmente, não o conseguirá relacionar com nada que tenha visto, no entanto, tal como diz Jorge Luís Borges, procura algo que já conhece, que já sabe que existe.

Na génese do conceito Deleuze fala do lançamento de dados.⁰⁵ Em analogia, o arquitecto fala do problema. Lugar, programa, orçamento, cliente, prazo,

01 zumthor, peter; ‘atmosferas’, p.21
02 herzog, jacques; ‘el croquis 60+84’, p.20
03 siza vieira, álvaro; ‘el croquis 68/69+95’, p.10 (tradução livre)
04 ferreira, ana maria; ‘revista trama 1’, p.4: ‘o conceito não se diz se não é palavra.’
05 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.36: ‘os conceitos (...) nascem do lançamento de dados.’

condicionantes. Este é o ponto de partida, pois a intuição pôs-se como uma reacção. É uma resposta automática e irreflectida, mas é uma resposta a algo, vem do interior rumo a algo exterior. A criação do conceito diz respeito a um plano que é o conjunto do problema, do eu e do exercício; é assente nestes três pontos que se construirão as premissas da sua justificação. Numa cadência lógica, ainda que apenas num plano teórico, a intuição aparecerá no instante anterior à imaginação. Será o início e a manifestação mais pura do eu.

*‘Libertar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Estabelecer o novo acontecimento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos...’*⁰⁶

06 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.38



#15 ‘atelier bardill’, valerio olgiati; 2007

Apesar de se tratar de uma resposta, a intuição, tal como grande parte do exercício de criação do conceito, tende a soltar-se do problema e a aparecer livre no plano. Mais tarde, confrontará todos os intervenientes, enquadrando-os como um todo, mas, até esse ponto, existirão vários problemas e vários exercícios paralelos, dando origem a planos no plano, dado que o projecto não vive de uma solução aglutinadora mas sim de vários níveis de soluções, que partem da subdivisão de um princípio delineador.⁰⁷ Cada escala, pormenor, problema, pedirá novos conceitos, mas todos nascerão de uma linha orientadora definida pelo eu no momento inicial.

‘A intuição (num sentido suficientemente amplo e que engloba tanto aquela que reflecte uma determinada formação cultural como a que normalmente se identifica como ‘sensibilidade’) está realmente presente ao longo de todo o processo, pelo menos de um modo latente e quantas vezes diluído em tentativas de justificação lógica ou estética.’⁰⁸

A intuição limita-se a acontecer, constantemente, à medida que se levantam novos problemas sobre o plano, a diferentes escalas. Pode não ser imediata, surgir com o passar do tempo, construir-se, mas continuar irreflectida. Nasce no inconsciente do eu, vagueia em busca de definição e, quando se sente, aparece já como um produto final. É impulsionadora da imaginação, instrumento permanente do arquitecto. Tenta responder a todas as questões e é construída no exercício, até se formar como conceito.

‘The imagination is a kind of electronic machine that takes account of all possible combinations and chooses the ones that are appropriate to a particular purpose, or are simply the most interesting, pleasing, or amusing.’⁰⁹

No desenvolvimento surge a imaginação que tem já uma componente de reflexão e interpretação sobre a intuição. Pretende justificar e entrelaçar os diferentes planos; é objectiva, ainda que se deixe divagar. Escolhe e reflecte, levando o discurso a um patamar seguinte. Sendo a memória o seu combustível, a intuição será o seu arranque. Não quer por isto dizer que a imaginação se perca num primeiro sentimento, ideia solta; certamente o ponto de partida é apenas isso e nada tem a ver com o ponto de chegada. O caminho do exercício define-se com as suas condicionantes.

‘Há diferentes formas de olhar para uma coisa, e de a começar. Muitas vezes começamos com diferentes conceitos. Não é no início que dizemos ‘isto tem de ser simples’ ou ‘isto tem de ser muito complexo’. Isso não é um objectivo em si. Há diferentes formas, de acordo com a maneira como cada projecto se desenvolve, de escolhermos ir por este ou por aquele caminho.’¹⁰

07 moreira, cristiano; ‘reflexões sobre o método’, p.37: ‘a problemática da criação é importante para toda a invenção humana (...) todas elas nascem a partir de uma ideia e é à volta dela que se desenvolvem.’
08 moreira, cristiano; ‘reflexões sobre o método’, p.54
09 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.91
10 herzog, jacques; <http://www.publico.pt/>, 2011



#16 'tilted arc', richard serra; 1981

O arquitecto trabalha sobre plataformas que não são as da arte; tem de gerar soluções objectivas. No entanto, numa fase inicial, e é isso que a intuição é, deve apreender das outras artes o valor da liberdade de movimentos,¹¹ abstractização, sistematização. No exercício, dada a inexistência de compartimentos temporais estanques, os planos sobrepõem-se, cruzam-se e, por vezes, anulam-se ou invertem-se. Apesar da intuição ser o ponto de partida, não é o objectivo. Esse será o conceito final, maturado, trabalhado, definido na transversalidade dos planos e resposta concreta a uma pergunta definida. A intuição é um impulso que gera o movimento, é solta¹² e pretende libertar o eu no arranque de si mesmo; não é finita, vinculativa. Procura uma palavra ou imagem que a defina; quer ser ideia.

11 herzog, jacques; ‘el croquis 109+110’, p.28: ‘my attention has always been caught more by the world of certain contemporary artists than by the world of contemporary architects. artist have a blank wall when they get up in the morning. they have no programme of requirements from a client. they have to fill this void somehow. they need more of their own imagination to fill this void, to develop their language. they are freer but most of the architects couldn’t live with this freedom.’
12 wittgenstein, ludwig: ‘if people never did silly things nothing intelligent would ever get done.’

ideia (entre o abstracto e o figurativo)

‘We may distinguish between two types of imaginative process: the one that starts with the word and arrives at the visual image, and the one that starts with the visual image and arrives at its verbal expression.’⁰¹

Uma emoção sente-se, vive-se, mas não se diz. Da necessidade do eu comunicar consigo mesmo surge o lado abstracto ou figurativo da intuição, que deixa de o ser para ganhar um termo, imagem ou palavra. É algo que se passa a compreender, que se é capaz de transmitir a si mesmo, sobre o qual consegue estabelecer prioridades e partir daí para a construção objectiva do conceito.

‘We might say that throughout the centuries two opposite tendencies have competed in literature: one tries to make language into a weightless element that hovers above things like a cloud or better, perhaps, the finest dust or, better still, a field of magnetic impulses. The other tries to give language the weight, density, and concreteness of things, bodies, and sensations.’⁰²

Calvino fala, no campo da escrita, de duas vertentes concorrentes. Atribui características a cada uma, define-lhes capacidades. A abstractização garante leveza, indefinição, variação de interpretações; a figuração define um corpo, uma matéria, algo a esculpir. Existem lado a lado, de modos diferentes, com o intuito comum de narrar uma história. Na arquitectura uma é palavra, a outra é imagem e, no entanto, ambas são indefinidas na aproximação. Procuram sentido: a palavra pedirá uma imagem, a imagem pedirá uma descrição. Apoiam-se mutuamente e seria utópico um exercício que vivesse apenas de uma delas. No entanto algum terá de surgir primeiro. Sendo abstracto aquilo que resulta de uma abstracção, opondo-se, por definição, a ideias concretas, podendo daí resultar a compreensão de um binómio.

‘Voltando da sua última missão, Marco Polo foi dar com o Kan à sua espera sentado em diante de um tabuleiro de xadrez. Com um gesto convidou-o a sentar-se à sua frente e a descrever-lhe só com o auxílio das peças de xadrez as cidades que tinha visitado. O veneziano não desanimou. As peças do xadrez do grão Kan eram de marfim polido.’⁰³

Ao partir de uma premissa abstracta o exercício será contaminado por uma maior indefinição. É menos real e mais imaterial; propõe-se procurar uma conclusão material para uma identidade, a qual que se guiará por princípios que se sentem justificados a priori. Podem ser encontrados muitos caminhos para um mesmo fim, mas o importante é que as premissas se mantenham.

01 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.83
02 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.15
03 calvino, italo; ‘as cidades invisíveis’, p.124

‘Consider the two origins of a ‘nest’ and a ‘cave’. As a functionalist arche-type, a nest is prepared according to the inhabitants’ sense of confortability while a cave exists regardless of convenience or otherwise to its inhabitants; it remains indifferent. Upon entering a cave, humanity adeptly assimilated to the landscape.’⁰⁴

O arquitecto japonês Sou Fujimoto classifica os espaços em duas categorias: ninhos ou cavernas. Se um é desenhado à medida de uma função, o outro é desenhado para que uma função seja definida à sua medida.⁰⁵ Daqui se depreende uma noção abstracta de espaço. Não se sabe qual a matéria em que será concebido, que programa será acomodado ou que atmosfera se pretende. Não se fala de escala nem de desenho. O importante é a existência

04 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.24
05 nishizawa, ryue; ‘el croquis 151’, p.11: ‘to generate spaces from functions (nest) or functions from spaces (cave).’



#17 ‘final wooden house’, sou fujimoto; 2008

de um princípio, uma condição clara onde se pretende chegar. Obviamente uma condição não resolve o exercício de projecto, mas permite definir um fio condutor, que se revelará fundamental no desenvolvimento do mesmo.

Na Final Wooden House, Fujimoto materializa esta premissa dispondo peças de dimensões idênticas de madeira seguindo princípios de composição espacial que não definem divisões, limites ou partes, mas sim nichos, alcovas, degraus. Brinca com o espaço numa total liberdade e, desta forma, torna o utilizador numa parte fundamental da compreensão do objecto: é o actor que dará sentido ao princípio, adaptando-se e assimilando a caverna à sua medida.

Igualmente abstracta é a premissa do arquitecto Junya Ishigami no Kait Workshop em Kanagawa, no Japão. Partindo de uma forma simples, um quadrado, e removendo-lhe todos os limites, paredes, divisões, planos, assenta sobre uma estrutura de pilares a definição do espaço. Fala, tal como Fujimoto, de distâncias como matéria da construção espacial.⁰⁶ Da maior ou menor saturação de elementos verticais, cria variações de privacidade, percursos, espaços de estar. Permite que uma sala seja composta por uma infinidade de outras salas. Oferece permeabilidade visual entre programas, dilui os limites e torna as relações, entre seres e acções, na matéria do lugar. Sobre este palco deixa que as pessoas se tornem os elementos activos.

‘Space is relationships. Architecture is to generate various senses of distances. The origin of architecture must have been constituted purely of ‘distances’. (...) Distance predicated the degrees of interactions amongst persons and objects.’⁰⁷

Na House N, Fujimoto parte da vontade de diluir as distâncias entre o interior e o exterior. Define vários níveis de privacidade e cria gradações ilimitadas entre os elementos, casa e cidade, permitindo que ambos se dissolvam e estratifiquem.⁰⁸ Deixam de existir janelas, portas ou paredes, existindo apenas uma escala de privacidade. A materialidade, composição e escala são também importantes, mas trabalham no sentido de intensificar a experiência do conceito. Não são um somatório de informações mas sim uma expansão da ideia inicial.

Um princípio abstracto garante uma ideia que sustente uma narrativa que pode tomar muitas formas. A imagem final será um achado, ainda que calculado, podendo quase ser ignorada dada a importância que é dada ao ‘espaço’ e ao modo como este é vivido. No entanto, como o nome indica, um princípio abstracto não transportará uma facilidade de reconhecimento imagético; para isso terão de ser trabalhados os aspectos figurativos.

06 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.36: ‘to erect a wall is to bisect a space into 0 and 1. however, a space must have intrinsically had rich gradations between 0 and 1.’
07 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.32
08 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.74: ‘unlimited gradations emerge while boundaries among elements begin to dissolve and stratify.’



#18 'kait workshop', junya ishigami; 2008



#19 'moryama house', ryue nishizawa; 2005

*‘Finalmente a viagem conduz à cidade de Tamara. Entra-se nela por ruas peçadas de letreiros que sobressaem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas sim figuras que significam outras coisas: a tenaz indica a casa do arranca-dentes, a garrafa a taverna, a alabarda o corpo da guarda, a balança romana a ervanária. Estátuas e escudos representam leões, golfinhos, torres, estrelas: sinal de que qualquer coisa - sabe-se lá o quê - tem por símbolo um leão ou golfinho ou torre ou estrela.’*⁰⁹

Se a premissa abstracta parte da palavra à procura da imagem, a premissa figurativa segue o caminho inverso. Parte de uma imagem, figura, corpo, e procura uma definição, explicação. O exercício vive para a justificação, enraizamento e desenvolvimento da ideia, e fecha-se mais sobre algo inicial, ainda que indefinido. Torna-se mais fácil dizer sim ou não a problemas que se levantem no plano, pois as respostas tratam de dimensões concretas. A premissa figurativa garante uma maior aceitação de argumentos, da mesma forma que uma premissa abstracta compreenderá corpos muito distintos.

Quando um conceito nasce de uma vontade figurada a mesma não se mantém inalterada ao longo do exercício. Aliás, pretende o exercício ser a sua acomodação a condições e solução a problemas. É desenvolvida e o princípio pela qual foi criada é que se mantém, independentemente das variações na forma, a escala ou a matéria.

09 calvino, italo; ‘as cidades invisíveis’, p.17



#20 ‘tokyo apartment’, sou fujimoto; 2010

Um princípio figurativo não é necessariamente uma figura ou uma imagem. Pode ser uma interpretação de algo real, imaginário ou metafísico. Pode ser até um objecto ou pintura. O importante é que a justificação que o eu procurará criar encontre na palavra, e no campo da disciplina, coerência.

Sou Fujimoto é natural de Hokkaido, uma cidade do interior do Japão. Tendo conhecido Tóquio já adulto, criou uma imagem da cidade, na sua memória, diferente da imagem dos habitantes locais. No desenvolvimento do projecto do Tokyo Apartment, um projecto de seis habitações num pequeno lote na malha densa da cidade, Fujimoto partiu dessa imagem figurativa, ainda que abstracta e pessoal, da capital. Empilhou lares, criou densidade, obrigou a que os percursos fossem sinuosos e apertados. Criou uma construção leve e definiu volumes, seguindo o arquetipo da casa. Interpretou todos os elementos que compunham a envolvente e colocou no sítio a sua compreensão do lugar. ‘Most like Tokyo, and yet, a Tokyo that could have never existed.’¹⁰ Partiu de uma leitura pessoal, mas uma leitura do lugar real em que interferiu. Partindo da imagem da cidade, procurou sustentação na palavra e desenhou mais um pouco de Tóquio.

Em paralelo, o arquitecto Ryue Nishizawa, alguns anos antes, projectou a Moryama House. As condições eram idênticas: seis apartamentos num pequeno lote da malha densa de Tóquio e um sítio que já era lugar. No desenvolvimento do trabalho abraça a identidade do lugar como a imagem do projecto: apreende todos os elementos que compunham a envolvente, interpreta-os e aplica-os de um modo contemporâneo e pessoal. Utiliza a mesma construção leve, a mesma escala das volumetrias, o mesmo intricar de passagens entre os canteiros e vasos. Define os mesmos caminhos do dia a dia e a mesma relação com o espaço público. Cria algo novo que podia ter estado ali desde sempre. Interpreta a cidade e devolve-a a si mesma¹¹.

Estes dois exemplos lidam com um problema comum, lugar e programa, premissas figurativas idênticas e a mesma vontade. São distintos e ainda assim iguais. Revelam muito dos seus autores e respiram a identidade da cidade sem nunca perderem a sua identidade própria enquanto unidades de arquitectura.

*‘Even when the opening gambit is played by the visual imagination, putting its own intrinsic logic to work, it finds itself sooner or later caught in a web where reasoning and verbal expression also impose their logic.’*¹²

Produto do eu, a intuição define-se em imagens, palavras, vontades. Abstractas ou figurativas, funcionam como primeiro momento de compreensão da vontade. São a primeira definição de um sentimento, esboços de ideias que se começam a construir. Definem o início do exercício apesar de não serem definitivas. Começam a atribuir uma estrutura ao conceito na sua constante busca por significado.

10 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.111
11 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.18: ‘it’s beautiful. i’m going to to reveal it to you...’ this is an aesthetics of revelation, a way of taking a piece of the world and saying, ‘i’m appropriating this, and i’m giving it back to your appreciation in a different way.’
12 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.90

intenção (verbo)

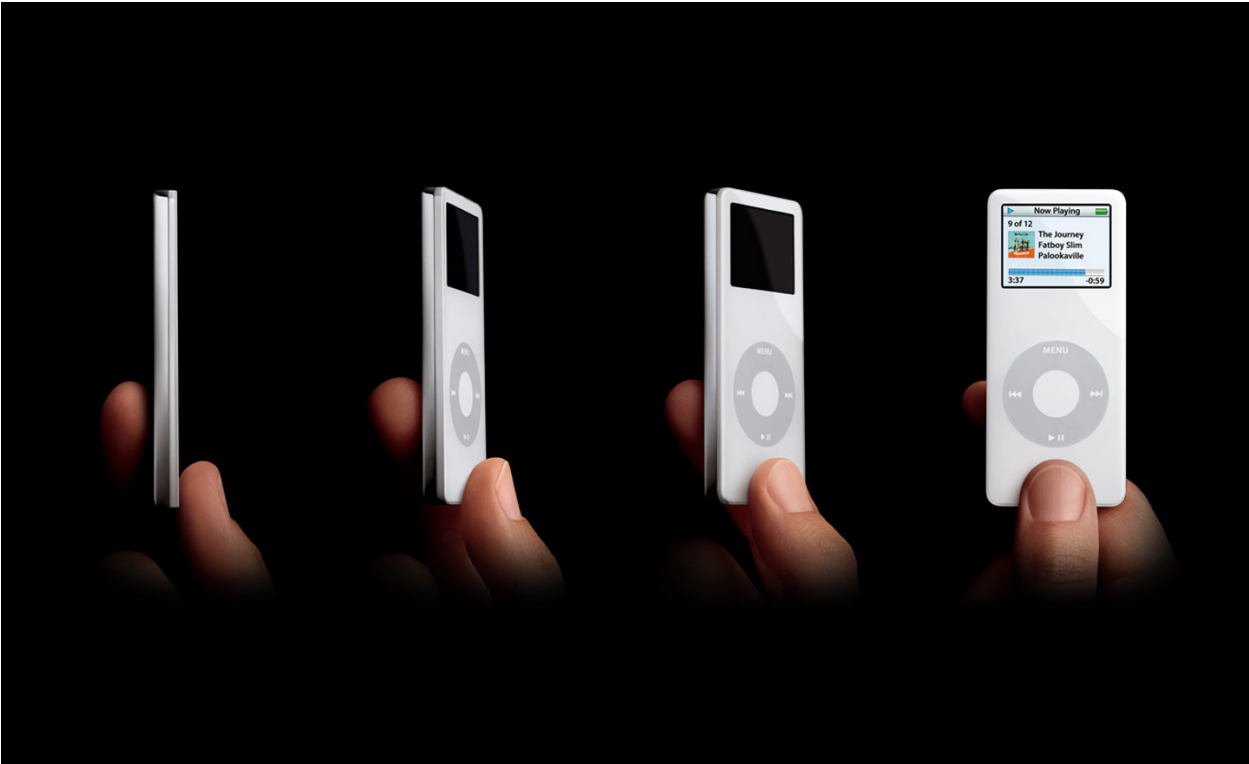
Em determinado momento, cada eu será forçado a falar, escrever, comunicar a sua intuição com terceiros, independentemente desta ser abstracta, figurativa, palavra ou imagem. Aí cristaliza-se uma intenção que será a forma pura, inicial, bruta do conceito. Uma intenção que parte de um ‘eu’ e da sua reflexão consigo mesmo. Neste ponto ainda não se justifica nada, não há necessidade de respostas concretas ao programa ou ao lugar. Apenas se pretende uma ordem, desejo, vontade que guiará o projecto.⁰¹ O conceito começa num momento inicial, de liberdade, momento vivo e aberto.

‘O processo de trabalho assenta na noção do conceito como um princípio, uma estratégia de intervenção que na formulação de uma proposta articula as várias ideias como resposta directa aos temas em causa, enraizados num contexto específico. Este conceito é entendido como um fio condutor que enquadra e estrutura as soluções necessárias para resolver todas as questões inerentes à complexidade da formulação de uma proposta. (...) Um conceito que é entendido como um instrumento operativo no processo projectual.’⁰²

Um conceito não é uma imagem definida a priori. Não é um objecto pousado no lugar, nem será sequer um gesto imediato. Um conceito não aparece num momento, constrói-se,⁰³ e aparece verdadeiramente definido no final do projecto, nunca no seu início. Pode ganhar diversas formas, corpos, representações. O conceito pretende justificar opções⁰⁴ e justificar-se a si mesmo, por isso é produtor e produto do projecto.

Um exemplo curioso será o conceito de música portátil. No anos 80 surgiu o walkman que representou uma verdadeira revolução; seguiu-se o diskman, depois vieram os leitores de mp3 e actualmente o Ipod. O conceito é o mesmo à mais de 30 anos, a portabilidade da música, no entanto a sua adaptação à passagem do tempo e a necessidade de responder a diferentes questões levou a respostas diferentes, adaptadas ao longo dos anos. Daqui não se depreende que os conceitos, depois de definidos, estejam constantemente a ser revistos; devem, no entanto, responder ao problema que lhes é colocado no presente estando sujeitos a reajustes, ainda que a intenção se mantenha inalterada.

01 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.6: ‘we need to find a compromise between what we control and what we provoke.’
02 casal ribeiro, hêlder; ‘revista trama 1’, p.33
03 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.17: ‘o conceito não é dado, é criado, tem de ser criado; não está formado, ele põe-se a si próprio.’
04 moreira, cristiano; ‘reflexões sobre o método’, p.55: ‘um dos objectivos do método é a redução ao mínimo dos momentos aleatórios e a consciencialização das opções’



#21 ipod

O exercício de projecto é complexo e, apesar de se formar de várias componentes, problema, referências, matéria, o que existe é um constante devir, uma permanente transformação⁰⁵. Dificilmente se podem considerar etapas estanques, pois, desde o momento em que o problema se põe, o eu não mais pára o seu processo. O exercício é contínuo até ao final: é aberto, vivo, dinâmico. É uma sucessão de planos que se criam sobre um plano inicial e todos giram, provocando diferentes relações entre si. O eu busca a coerência entre as partes, garantindo unidade e identidade pois é ele o regente dos movimentos.

‘So should I use the word ‘concept’ or not? I used it very early on, realizing that the word is philosophically. Then we may want to introduce the terms ‘percept’ and ‘affect’, in reference to Deleuze, but that’s not the real problem. The problem lies in our ability to articulate a project around a preliminary concept or idea, using a very specific strategy that can synergize - or sometimes even juxtapose - perceptions that will interact with one another and define a place we are unfamiliar with.’⁰⁶

05 moreira, cristiano; ‘reflexões sobre o método’, p.38: ‘existem dois problemas sequentes - o da formação da ideia e o da sua concretização -, mas de tal modo eles se interpenetram e se influenciam que apenas enquanto objecto de análise se poderá falar de cada um deles separadamente.’
06 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.5

Sabendo que cada eu é único, cada conceito também o será. É uma produção pessoal e retira à arquitectura o autismo, banalidade ou repetição inconsciente.⁰⁷ Cria um jogo de percepções e atribui ao objecto algo novo, um conjunto de inquietações que partiram do eu, enquanto intuição, se tatuaram no corpo do projecto e serão um jogo de sentidos e significados para cada outro. Jean Nouvel defende que a intenção deve sofrer de hiper-especificidade. Tanto o conceito deve estar absolutamente ligado a um projecto, e não adaptado de outros, como deve ser um produto do eu, baseado no problema que lhe é apresentado.⁰⁸ O projecto apenas ganhará força, partindo do lugar e da sua transformação.

‘When you say that your object or your architecture is one thing, the consequence of this is also that you´re not a composer. You’re a divider. A composer is one that puts things together in a modular way, that means that the end - the organism that is created, or let’s say, the settlement that is created by an architect as a composer doesn’t have a clear form from outside, or it doesn’t have defined form. The internal need of composing leads to forms that are not one thing. And when you do one thing, you have one idea, than you divide it up. (...) The more you think about something, the more you are this divider, the more you start with an absolute form.’⁰⁹

Segundo o arquitecto suíço Valerio Olgiati, cada projecto começa por uma ideia que se fractura para evitar que o conceito se torne num somatório de peças soltas. A consciência da unidade parte do conceito, da sua definição inicial e da pureza com que é apresentado. Todas as questões que se levantam no plano são, por isso, resolvidas como partes do plano inicial e em consonância com este. Na sua arquitectura o lado absoluto é estabelecido pela perenidade das formas e pelo peso dos materiais; trabalha a atmosfera e o lado concreto da arquitectura, torna a disciplina quase artesanal.

‘My buildings are borne out of one idea. That idea presents rules that decide, for example, what the correct pattern or the correct floor for the building ought to be. All those ideas refer to the architectural idea, the architectural intent of the project.’¹⁰

A definição da intenção permitirá ao eu encontrar um caminho para o projecto. Mais do que resolver questões formais, possibilita a introdução de uma componente de coerência no projecto, negando certas opções e abrindo outras. A cristalização da intenção é o primeiro passo para que o conceito se torne num elemento regedor do processo. Ainda assim, tal como todas as peças sobre o plano, as intenções estão constantemente sobre revisão. Apenas no momento em que o eu confronta o mundo com o corpo real, a

07 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.75: ‘this activity of premeditation is the thing architecture needs the most at this time. it will prevent its banality, mindless repetition, autism.’
08 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.13: ‘i always try to look for specifics, understood as the input of the complementary object, of the object that makes it reverberate, the missing object. that search begins every time, it does not disembark automatically in the reuse of a pre-existing object, and it leads to ‘hyper-specific’ objects.’
09 olgiati, valerio; <http://www.youtube.com>
10 olgiati, valerio; ‘conversation with students’, p.27

escala 1/1, a intenção é dada como finita¹¹. Até esse instante, tal como o conceito, esta é uma metamorfose de metabolismo mais ou menos acelerado.

‘There is no architecture without a concept, an overarching idea, or parti; that gives coherence and identity to a building. Concept, not form, is what distinguishes architecture from mere building’¹²

A intenção é a construção fundamental do conceito, é o que o define e justifica. É a parte da arquitectura que não se vê mas sustenta toda uma narrativa¹³, muito além dos elementos físicos que definirão o corpo. O trabalho do eu sobre o plano assentará sempre na reestruturação das suas vontades, partindo daí para a construção do projecto. O conceito, que neste momento do processo se começa a definir, torna-se assim no mecanismo de transposição de identidade do eu para o corpo que este cria. O exercício, com todos os segundos planos de problemas e novas respostas, será a plataforma de justificação das vontades. Apenas com a definição fundamentada de uma intenção é possível o desenvolvimento do projecto e apenas aí será possível optar por uma opção em detrimento de outras; o discurso circulará em torno das intenções.

11 olgiati, valerio; ‘conversation with students’, p.52: ‘when the building is invented, we can describe it in words, we can describe its idea - its architectural intent.’
12 tschumi, bernard; ‘concept, context, content’, p.11
13 souto de moura, eduardo; <http://videos.publico.pt/> 2011: ‘a arquitectura tem uma parte que não se vê, e que é o que a sustenta, porque a arquitectura não é uma porta e uma janela.’



#22 ‘paspels school’, valerio olgiati; 1999

exercício e serendipidades

A construção do conceito acontece, como já foi referido anteriormente, ao longo de um ‘exercício’. É um processo gradual, nasce de uma intuição do eu, mas começa por ser apenas um termo, imagem ou palavra. Nesse momento não responde ao problema nem resolve as discussões que se levantam sobre o plano isoladamente; é apenas um ponto de partida. O exercício tende a ser uma caminhada lado a lado para o conceito e para o projecto. Apesar de um despoletar o outro, as condicionantes do projecto acabam por definir o conceito. O exercício refuta, aceita, questiona e refá-lo constantemente. É um contínuo ziguezague entre o que o conceito é e o que o conceito pretende ser.

*‘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.’*⁰¹

No processo de construção do conceito a primeira condição é a existência de fios condutores que contribuam para a sua definição. Elos de ligação entre aquele que é o sentimento e o problema concreto a que pretende responder; Deleuze chama-lhes ‘personagens conceptuais’.⁰² São relações muitas vezes pessoais, imateriais, metafísicas que podem apenas existir para o eu, mas que ligam o conceito ao problema e ao mundo. São condições nebulosas que se limitam a existir sobre o plano. A imaginação, influenciada pelo passado, ofereceu a primeira imagem ou palavra; deu o primeira peça do puzzle. O eu começa nesse momento a relacionar essa peça com as restantes: a memória, o corpo, o problema.

*‘O filósofo é amigo do conceito, é conceito em potência. O que quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou fabricar conceitos, dado que os conceitos não são necessariamente formas, descobertas ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos. (...) Os conceitos não esperam por nós já feitos, como corpos celestes (...) Têm de ser inventados, fabricados, ou melhor, criados e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam.’*⁰³

01 zumthor, peter; ‘peter zumthor works’ (tradução livre)
02 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.10: ‘os conceitos têm a necessidade de personagens conceptuais que contribuam para a sua definição.’
03 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.12

Projectar significa inventar⁰⁴ e é essa a tarefa da imaginação. Inventa uma imagem, uma palavra, um sentimento. No entanto Deleuze sugere que posteriormente o conceito tem de ser criado. Não é uma forma ou uma descoberta; não se limita a aparecer ou a existir. Não está pousado no plano à espera de ser agarrado, consumido, utilizado.⁰⁵ Não existe, até ter de existir, pois este pôs-se na resposta a um problema. É composto por ingredientes, personagens conceptuais, fios. É um organismo que recebe informação e a processa: tem um metabolismo próprio e daí resulta algo único. O filósofo, o arquitecto, o eu, tem de criar o conceito, tem de gerir o metabolismo. É ele a peça fundamental, pois a sua construção pessoal influenciará as suas decisões, as inclinações do plano. É ele que assina o conceito e este será a sua imagem: o eu torna-se conceito que, na escala 1/1, se tornará no eu. Cria-se assim um jogo de reflexos e projecções.

*‘Os pós-kantianos andavam à volta de uma enciclopédia universal do conceito, que remetia a criação deste para uma pura subjectividade, em vez de se dedicarem a uma tarefa mais modesta, uma pedagogia do conceito, que tivesse de analisar as condições de criação como factores de momentos que permaneciam singulares.’*⁰⁶

Saindo do eu num estado bruto, é nos fios que o conceito se vai sustentar para se definir. Como afirma Deleuze, não é possível criar um catálogo de conceitos: podem existir listas de ideias, imagens ou palavras, mas cada conceito é único, porque é uma resposta a um problema específico⁰⁷, uma criação de um eu singular num momento marcado do tempo e que sofrerá apropriações concretas. A tentativa de repetição de conceitos remete para um simbolismo desenraizado e inconsequente. O conceito é uma resposta construída à medida de todas as condicionantes e estas não se repetem duas vezes de igual modo. O resultado da standardização seria um caminho autista e sem identidade, careceria da compreensão que os fios garantem. Cada projecto receberá do seu lugar, problema ou momento pedaços de informação que o tornarão único. Ao trabalhar com estas peças, cada eu cria algo que não existe, mesmo que baseado em produtos da sua memória.

04 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.20: ‘projectar significa inventar.’
05 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.13: ‘estamos pelo menos a ver aquilo que a filosofia não é: não é contemplação, nem reflexão, embora possa ter julgado ser uma ou outra, devido à capacidade de qualquer disciplina tem de engendrar as suas próprias ilusões e de se esconder atrás de um nevoeiro que especialmente emite.’
06 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.18
07 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.65: (citando robert musil) ‘problems do not admit of a general solution, but that particular solutions, taken all together, can lead to a general solution.’

*‘Is there anything easier than reusing existing data, given the fact that a computer can modify that data so quickly? You change a parameter here, another there, and after a few hours, it’s done. The system is ready for a new building. Consequently, buildings are not really thought out; they are based on immediate profitability and hasty decision-making. This also improves the complete sacrifice of the dimension that many feel belongs to another time.... There is no further need for public spaces, no further need to compose; all we have to do is accumulate. I need to buy a building. This is the way I can have it for the lowest cost and has quickly as possible. The parameters are simple, there’s no need for any equations.’*⁰⁸

Um projecto não se define num só conceito. Cada conceito é definido por outros conceitos que, por sua vez, se definirão por outros e cada um remeterá para as suas componentes. Um projecto não será definido num gesto apenas, mas numa fina rede de relações entre conceitos e na compreensão mútua entre eles. Cada parte do todo que se pretende homogéneo será uma decisão tomada na escala em que se insere e em todas as outras. Cada peça do puzzle, ao ser mexida, agita com as restantes. O projecto é compreendido como um aglomerado de relações de alta densidade, ‘like an organism where all the parts in an orderly sense are dependent on each other, and kind of grow out of each other in a next part of the whole thing.’⁰⁹

*‘Não há nenhum conceito simples. Todo o conceito tem componentes e é definido por elas. (...) não há nenhum conceito com uma só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual começa uma filosofia, tem várias componentes. (...) Todo o conceito, dado que tem um número finito de componentes, vai entroncar noutros conceitos, compostos de maneira diferente, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, respondem a problemas conexos, participam de uma co-criação. Um conceito não exige apenas um problema a partir do qual refaça ou substitua conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas onde se alie a outros conceitos coexistentes. (...) Em primeiro lugar, cada conceito remete para outros conceitos. Cada conceito tem componentes que podem por sua vez ser tomadas como conceitos. Os conceitos vão pois até ao infinito e, sendo criados, não são nunca criados a partir do nada. Em segundo lugar, o próprio do conceito é tornar as componentes inseparáveis dentro dele: distintas, heterogéneas e, todavia, não separáveis.’*¹⁰

08 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.51
09 olgiati, valerio; <http://www.youtube.com>
10 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.21

O eu procura a homogeneidade, garantindo unidade e não um somatório de fragmentos. O projecto é composto por partes, equipas, disciplinas, mas o resultado real, a escala 1/1, é uma unidade singular. Apenas garantindo a singularidade é possível enquadrar o significado da mesma num contexto, pois da singularidade advém desta construção de identidade¹¹. O conceito funciona como a linha orientadora do projecto, como bússola do eu¹². Estrutura ideias, princípios e decisões. Os conceitos são o arquipélago ou a ossatura, mais uma coluna vertebral do que um crânio.¹³ O conceito é o molde imaterial das ideias ‘e, se o trabalho for feliz, muitas vezes toma uma forma que me surpreende e do qual penso: nunca, nunca me teria ocorrido, no início, que isto ficaria assim.’¹⁴

Na construção do conceito, e no processo do projecto, existem linhas orientadoras, princípios, trilhos; no entanto existe também o acaso. O exercício do eu acaba muitas vezes por se encontrar numa neblina de serendipidades em que encontra algo diferente daquilo que procurava. Esta circunstância será aliás regra, dado que se desconhecerá no inicio o que se procurará encontrar no fim. O processo legitima a ideia de que a intuição e o conceito puro, bruto, sejam apenas um ponto de partida e dificilmente um ponto de chegada. Não se trata de dizer que existe um certo ou um errado no caminho e que, um final que não era o imaginado, esteja incorrecto. A escala 1/1 é o resultado da totalidade do exercício e é produto de uma grande reflexão, logo, ainda que resultado de algo que o processo não previa em determinado momento, é justificado.

*‘Whenever humanity seems condemned to heaviness, I think I should fly like Perseus into a different space. I don’t mean escaping into dreams or into the irrational. I mean that I have to change my approach, look at the world from a different perspective, with a different logic and with fresh methods of cognition and verification.’*¹⁵

As mudanças de rumo acontecem muitas vezes diluídas em problemas que se levantam no plano. O eu afasta-se e aproxima-se do projecto, raciocina em torno dos problemas paralelos e vive no entretanto. As viragens ocorrem de mudanças de pontos de vista ou simples deambulações por outras escalas; são movimentos irreflectidos e não invalidam o que os antecede: o tempo é uma linha contínua e passa várias vezes pela casa de partida. O ciclo repete-se, intuição, vontade, exercício, conceito. Existe um permanente devir, constante acréscimo de informação, constante mutação do conceito. O eu gere todo o organismo e é ele próprio parte e definidor do plano.

11 souto de moura, eduardo; <http://videos.publico.pt/> 2011: ‘a melhor definição que encontrei de arquitectura dizia que a arquitectura é como o iceberg. tem de ser fria, gélida... mas o que é certo que o iceberg para se aguentar tem de ter o dobro do tamanho que não se vê.’
12 olgiati, valerio; ‘conversation with students’, p.53: ‘my buildings are more like mathematical calculations than compositions. much is determined by the idea. the idea tells you how it has to be. there is the presence of an internal logic to my buildings.’
13 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.37: ‘os conceitos são o arquipélago ou a ossatura, mais uma coluna vertebral do que um crânio.’
14 zumthor, peter; ‘atmosferas’, p.71
15 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.7

*‘Nineteenth-century architecture is what it is, and three-quarters of the time isn’t marked by any kind of aesthetic intentionality. The same applies to industrial zones at the end of the twentieth century, which are, for all intents and purposes, radical architecture forms, without concessions, abrupt, in which we can definitely locate a certain charm.’*¹⁶

Será fundamental ao eu aceitar que muitas descobertas ficam pendentes do encontro com a escala real. Como tal, podem ser definidos vários níveis de serendipidade: desde decisões em pequenas escalas, que se pensam irreflectidas e resultam em respostas positivas, até à arquitectura anónima que resulta em peças de grande identidade colectiva. Jean Nouvel refere as zonas industriais como um exemplo: durante o século XX o desenho de zonas fabris era produto de soluções pragmáticas e funcionais, o desenho quase irrelevante, os autores anónimos, as soluções repetidas e a identidade ofuscada. Hoje é impossível não reconhecer a força destas zonas e a sua beleza enquanto conjunto. Não houve uma intenção de que assim fosse, apenas vontade programáticas ou económicas, mas o resultado é fortíssimo. De uma absoluta serendipidade resulta um conceito de espaço arquetípico, afirmativo, reconhecível.

16 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.13



#23 ‘children’s center for psychiatric rehabilitation’, sou fujimoto; 2006

*‘In the five stave musical notation system, the melodic notes are placed on the grid-like staves and the melody lines denote the ‘homogeneous time’. This method resembles the modern architecture in which the ordination of elements is predicated on the ‘homogeneous space’ of the cartesian coordinate system. Consequently, empty staves devoid of inscriptions must be the architecture of Mies van der Rohe. Mies asserted that architecture (=music) was the staves themselves, no in the acoustic tonality inscribed in those five staves. He was able to clearly envision the foundation of architecture. Take away the five staves and draw only the notes with which sounds afloat. Would this be a chaos? Not so. Here, relationships emerge amongst the notes. Myriads of tones are mutually intertwined in the vast web of interrelationships.’*¹⁷

Jacques Herzog afirma que actualmente existe indefinição na disciplina, porque nunca existiram tantos caminhos para ser escolhidos; Sou Fujimoto fala do passado como um tempo em que se definiram ‘regras’. Numa comparação com a música, trata a arquitectura desse tempo como desenho de uma pauta sem notas. Na sua arquitectura, e na contemporaneidade em geral, afirma que o que está em causa já não é a aceitação da pauta mas o modo como se relacionam as notas entre si. As relações entre as partes marcam o presente e não mais existe um modelo, mas sim vários modelos, e todos seguem caminhos distintos, influenciando-se mutuamente.

Tornando-o num princípio base dos seus projectos, Sou Fujimoto trabalha as relações e a serendipidade como algo propositado. Podendo parecer contraditório, ou até utópico, é um objectivo claro quando cria espaços-caverna, espaços nos quais espera que o utente, o outro, se revele actor e participe na sua descoberta. No centro de reabilitação de crianças em Hokkaido, o arquitecto tenta materializar esta serendipidade. Trabalha a colocação dos volumes com o intuito de desenhar espaços claros para programas que o exijam e deixa que o negativo dos volumes cúbicos, as circulações e espaços de estar, se tornem num lugar a ser descoberto. É rígido ao ponto de criar condições idênticas para todos os programas mas solta de um modo quase artístico, quase acidental¹⁸, a colocação de cada unidade tornando o espaço que os separa na verdadeira experiência espacial. Cria um jogo de percepção e procura parecer aleatório ainda que não o seja. ‘Strenuously designed with precision. Endless serendipities subsist.’¹⁹

17 fujimoto, sou; ‘el croquis 151’, p.200
18 fujimoto, sou; ‘el croquis 151’, p.13: ‘seeming accidental is a pleasant quality.’
19 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.53

método

Existe um problema, e só assim se pode formar um conceito, pois este pôs-se na resposta à sua necessidade. Um programa e um lugar são dados; o eu é obrigado a pensar na solução. Define-se um plano e o método consistirá de todos os processos racionais, ainda que por vezes intuídos, utilizados para chegar a uma possível verdade ou consciência.

Da compreensão do problema surge um momento de intuição, sentimento. Irreflectido, é produto do eu; é emoção em potência, não verbalizável. Simplesmente acontece. Vem de dentro do eu rumo a algo exterior - é resultado da reacção do eu ao problema. Provavelmente é produto de uma construção do eu e sempre viveu nele; provavelmente é apenas algo que o perturba recentemente, provavelmente não. O eu conhece a sua origem, ou não, mas este enquadra-se sempre em algo que já foi visto, assimilado, consciente ou inconscientemente. Dura um segundo ou cresce ao longo do tempo. É uma neblina à procura de definição. É pessoal, apesar de poder ser contaminável.

O sentimento, a reacção, depois de um segundo ou depois do tempo, ganha uma noção abstracta ou figurativa. Começa a ser compreendido pelo eu; torna-se imagem ou palavra. Começa num e procura o outro, pois ambos se complementam. Quando assimilado, cristalizado, pela primeira vez é verbalizável. O sentimento deixa de o ser: torna-se vontade. Começa aqui a construção racional do conceito.⁰¹

Da compreensão da imagem ou palavra e estruturação do pensamento surge uma intenção, vontade, caminho. O eu decide qual o percurso a seguir. A tradução por palavras daquilo que foi antes não verbalizável; a tradução para uma língua comum é o ponto de viragem. ‘Isto é o que me interessa’, diz. Esta vontade é o ponto de partida do processo do projecto enquanto entidade questionável, moldável. É trabalhada, pensada, desenvolvida. O conceito transmitirá a identidade ao corpo.⁰² Aparece produto de uma criação pessoal do eu, mas não é conceito final: é intenção. Com o seu desenvolvimento, moldagem, trabalho caminha-se rumo ao conceito maduro, desenvolvido. A vontade é o conceito no seu estado inicial. É uma ideia em bruto.

Da definição do conceito, mutante no desenvolvimento do projecto, pois desconhecem-se todas as condicionantes e desenvolvimento do mesmo, surge a busca de soluções na memória, a definição do corpo e a constante

retoma do problema. Começa uma mutação de ideias, intervenientes e planos. O metabolismo é o exercício; é uma permanente transformação em busca de definição. O conceito não tem forma ou matéria no seu início; encontra ambos no percurso e assimila-os quando todos se fundem. Cada projecto terá os seus próprios conceitos, pois estes são adaptados, e não soluções comuns. Assim, o projecto viverá por si, sem necessidade de legendas ou referências aos autores.⁰³

O exercício começa na verbalização da vontade, para o mundo ou para o próprio eu, e vive até ao ponto de fusão, momento de fecho. Apenas aí poderá existir um conceito final, adulto, pois este é produtor mas também produto do processo. Deste exercício conhecem-se regras, noções, pontos de partida enunciados, essencialmente, pela filosofia. Deleuze anuncia princípios que servem como estrutura, regras rígidas, que deixam a cada eu a sua própria liberdade de interpretação, onde a única repetição é a de uma possível atitude perante o plano.⁰⁴ Nos fios o conceito apoia-se para se definir.⁰⁵

O conceito, como produto final questionável, existe apenas na confrontação com o real, na escala 1/1, lugar de confirmação, negação, presença, vivência, etc. A arquitectura é real, existe, e só aí pode ser absorvida pelos sentidos, quer pelo eu, quer pelos outros. Uma imagem, um projecto, um desenho, são só isso.

‘The first thing that comes to my mind is an image that for some reason strikes me as charged with meaning, even if I cannot formulate this meaning in discursive or conceptual terms. As soon as the image as become sufficiently clear in my mind, i set about developing it into a story; or better yet, it is the images themselves that develop their implicit potentialities, the story they carry within them. Around each image others come into being, forming a field of analogies. Symmetries, confrontations. Into the organization of this material, which is no longer purely visual, but also conceptual, there now enters my deliberate intent to give order and sense to the development of the story, or rather, what i do is try to establish which meanings might be compatible with the overall design i wish to give the story and which meanings are not compatible, always leaving a certain margin of alternatives. (...) From now on it will be the writing that guides the story towards the most felicitous verbal expression, and the visual imagination has no choice but to tag along.’⁰⁶

01 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.10: ‘if you think that a concept is the meeting point of certain ideas which by themselves are going to define an uncertain framework by collision, confrontation and combination, you are proposing a way of tackling things that is totally practicable and applicable to architecture.’
02 baudrillard, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.8: ‘if an architectural object is only the translation of some functionality, if it’s only the result of an economic situation, it can’t have meaning.’

03 herzog, jacques; ‘el croquis 110+111’, p.12: ‘this conceptual approach is actually a device developed for each project by means of which we remain invisible authors.’
04 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.13: ‘the only thing that is repeated is an attitude.’
05 olgiati, valerio; ‘the significance of the idea’, p.51: (o conceito/ideia é uma) ‘indivisible totality (...) that in the end is ‘only’ abstract.’
06 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.88

referências

‘Quando penso na arquitectura, ocorrem-me imagens. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho como arquitecto. Contêm o conhecimento profissional da arquitectura que pude ganhar no decorrer do tempo. Outras imagens têm a ver com a minha infância. Lembro-me desse tempo em que vivia a arquitectura sem pensar sobre isso. Ainda consigo sentir na minha mão a maçaneta da porta, esta peça de metal moldada como as costas de uma colher. Tocava nela quando entrava no jardim da minha tia. Esta maçaneta ainda hoje me parece um sinal especial de entrada num mundo de ambientes e cheiros diversos. Recordo o barulho do seixo sobre os meus pés, o brilho suave da madeira de carvalho encerado nas escadas, oiço a porta de entrada pesada cair no trinco, corro ao longo do corredor sombrio e entro na cozinha, o único lugar realmente iluminado nesta casa. (...) As memórias deste tipo contêm as vivências arquitectónicas mais profundas que conheço. Constituem a base de ambientes e imagens arquitectónicas que tento explorar no meu trabalho como arquitecto.’⁰¹

A memória é a biblioteca pessoal que o eu, enquanto entidade pessoal ou colectiva, possui. É o seu património de imagens, sentimentos, dialectos e a sua recordação de tudo o que viu, tocou, sentiu. É o conjunto de todas as suas experiências exprimido pelo seu ser. Não é um somatório de imagens do real mas uma leitura pessoal, filtrada, arquivada e ordenada pelo próprio, personagem central na construção da sua identidade. No desenvolvimento do exercício, o eu recorre à sua biblioteca de memórias para encontrar respostas, conscientemente ou não, em perguntas que, no passado, já viu respondidas.

‘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.’⁰²

Cada conceito é uma construção complexa. No decorrer do exercício mencionam-se referências, alusões a, interpretações de. Procuram-se soluções a problemas do presente em imagens que pertencem ao passado.⁰³

01 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.9
02 siza vieira, álvaro; ‘uma questão de medida’, p.27/254
03 brandão costa, nuno; ‘arquitectura 21 n.º2’, p.71: ‘é impossível fazer um edifício sem referências’

A memória torna-se, então, o organismo que filtra e selecciona, ainda que por vezes irracionalmente⁰⁴, os pontos onde o eu se apoia no desenvolvimento do projecto. A ‘referência’ aparece, deste modo, como constante na arquitectura, transversal aos vários métodos de trabalho que cada eu encontra. É definida como um modelo a seguir, ponto de apoio, fundamento ou um bom exemplo. Não é um plágio de partes ou totalidades, ‘não é uma cópia, aparece entre a névoa da criação de uma ideia’.⁰⁵ É um estímulo, por vezes abstracto, que deriva da leitura do eu de uma determinada proveniência. Entendem-se estas alusões como algo que foi apropriado e que é transformado num composto novo quando aplicado, recebendo do processo uma nova identidade, a do eu.

04 solá-morales, ignasi de; ‘lugar, permanencia o producció́n, in diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea’, p.122 (tradução livre): ‘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.’
05 siza vieira, álvaro; ‘uma questão de medida’, p.67



#24 ‘stockholm public library’, gunnar asplund; 1928

Pressupõe-se que, no exercício criativo, não é possível partir do vazio, contrariando o que sugere Valerio Olgiati,⁰⁶ que reclama a necessidade de, em dado momento, esvaziar as suas memórias para se poder construir a si mesmo. No filme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, de Michel Gondry, este conceito é explorado figurativamente. O personagem principal tenta esquecer a namorada, apagando-a da memória com o auxílio de uma máquina. Quando se reencontram, depois de se ‘apagarem’, recomeçam a vida que sempre tiveram como se de algo novo se tratasse, pois as condicionantes que os levaram a juntar em tempos, continuavam a existir. A memória é, assim, uma construção gradual e qualquer episódio pontual não pode ser esquecido, pois está em relação com a rede de imagens e palavras que o eu possui como seus.

Entende-se por referência um produto que a memória digeriu e transformou, transferindo na sua aplicação uma mais-valia para o exercício. É a menção a um paradigma e/ou modelo, aprendido e assimilado, experimentado ou não no campo disciplinar, mas capaz de reorganizar e justificar as precessões da vontade, fortalecendo o conceito. A sua base experimental, ou meramente existencial, serve de exemplo sobre o plano.

06 olgiati, valerio; ‘one idea’, [http://www.youtube.com: ‘i had to first give up my own past. i had to destroy my past more or less. \(...\) first of all i cleaned up and i emptied my backpack. and then i had to start again.’](http://www.youtube.com: 'i had to first give up my own past. i had to destroy my past more or less. (...) first of all i cleaned up and i emptied my backpack. and then i had to start again.')



#25 ‘eternal sunshine of the spotless mind’, michel gondry; 2004

*‘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.’*⁰⁷

O crescimento do eu leva ao desenvolvimento da memória. Os primeiros produtos, as primeiras referências, chegam através de um lado empírico, quase aleatório. Com o tempo fundamentam-se, por vias académicas, pela observação e compreensão, pela procura de conhecimento. O eu tem o papel de conceber conceitos, de apostar, de definir o seu percurso, construir um método seu; e é neste sistema que intuitivamente é persuadido pela memória a sustentar a sua narrativa. Nada é criado do nada e a imaginação produz, consciente ou inconscientemente, interpretações pessoais, cruzamentos de proveniências, produtos derivados. As mãos do eu moldam estas peças e transformam-nas em algo novo; apenas aí existirá um legítimo processo de criação.

*‘Imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro de nós e pô-la em confronto com as exigências e as condições; mas também elevar as exigências e as condições ao nível da sua real complexidade, e por fim restituí-las na simplicidade oblíqua do projecto.’*⁰⁸

07 siza vieira, álvaro; ‘imaginar a evidência’, p.37
08 gregotti, vittorio; ‘imaginar a evidência’, prefácio



#26 ‘splitting’, gordon matta-clark; 1974

memória

*‘Who are we, who is each one of us, if not a combinatoria of experiences, information, books we have read, things imagined? Each life is an encyclopedia, a library, an inventory of objects, a series of styles, and everything can be constantly shuffled and reordered in every way conceivable.’*⁰¹

A memória é uma construção assente nas interpretações das descobertas dos sentidos. Não é inventada, sustenta-se no real, a qual é apreendido pelo eu e acontece como entendimento pessoal do que já conhece. Ao imaginar, o eu reproduz memórias, não se baseando no que existe, mas no que ele entende que existe⁰². Como refere José Luís Peixoto, ‘a memória do frio não é o frio. A memória é um dos pilares da humanidade e da existência, mas a memória do frio não é o frio.’⁰³ Desta condição, conforma-se a memória como ferramenta de tradução dos sentidos. Durante o exercício fornece referências – imagens ou palavras – que servem de combustível à imaginação. Este processo de comunicação pessoal, entendido enquanto instrumento, tem um fundamento poético. A arquitectura é instrumentalizada de acordo com a sensibilidade pessoal e, sobretudo, são-lhe atribuídos significados variáveis, segundo a sua própria experiência. Dois outros valorizam, na mesma obra, coisas distintas, pois procuram, sentem, encontram o que o seu eu já procura. Dois leitores do mesmo poema não irão ler, na mesma sequência de palavras, as mesmas imagens poéticas. Tal como afirma Jorge Luís Borges, não se dá ao outro nada de novo a ler, cada pessoa encontra no que lê aquilo que já conhece ou aquilo que inconscientemente procura.

*‘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.’*⁰⁴

Desde o confronto com o problema, programa e lugar, o eu vê-se mergulhado em si mesmo, cruzando dados, condições, imagens, palavras. A imaginação utiliza as recordações para procurar os personagens com que vai construir

01 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.124
02 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.94: ‘various elements concur in forming the visual part of the literary imagination: direct observation of the real world, phantasmic and oneiric transfiguration, the figurative world as it is transmitted by culture and at its various levels, and a process of abstraction, condensation, and interiorization of sense experience, a matter of prime importance to both the visualization and the verbalization of thought.’
03 peixoto, josé luís; ‘visão’, p.12
04 martin hernández, manuel; ‘la invención de la arquitectura’, p.13/14 (tradução livre)

uma nova estória, um novo conceito, um novo corpo. Apenas vagueando por entre as estantes da sua biblioteca encontra respostas, misturando de tudo um pouco,⁰⁵ numa malha densa e estratificada. No final, talvez nem se compreendam de onde chegaram as peças que compõem os conceitos. As relações que se estabelecem entre os limites indefinidos de cada imagem, palavra ou intenção, fornecerão o que de novo o corpo representará.

*‘Quando trabalho num projecto, deixo-me guiar por imagens e ambientes da minha memória, que consigo relacionar com a arquitectura que procuro. As imagens que me ocorrem provêm, na sua maioria, da minha vivência subjectiva e são, por isso, raramente legendadas com comentários arquitectónicos já memorizados. Enquanto estou a projectar procuro descobrir, o que significam as imagens, para aprender como se produzem certas formas e ambientes imaginados.’*⁰⁶

Como instrumento, a memória produz referências, que chegam ao eu através da imaginação. É através dela, do que o eu conhece e da sua relação com o passado, que lhe chegam estas imagens ou palavras, 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.

*‘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.’*⁰⁷

Ao serem fundidas na memória, as referências restabelecem, assim, a ligação da arquitectura à experiência individual. Na sua monografia, Valerio Olgiati apresenta a sua obra lado a lado com inúmeras imagens, de variadas origens, por as considerar ‘parte do todo que ele é’. Pinturas de Turner, templos perdidos no Camboja, encaixes de madeira de templos japoneses e uma foto da sua mesa de jantar, por exemplo, são utilizadas para explicar como constrói a sua concepção de espaço, tempo e matéria. Essas são as suas memórias.

05 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.27: ‘we have to avoid the risk of mimicking the images that we receive; to make, once again, architecture an act of thought.’
06 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.23
07 nouvel, jean; ‘jean nouvel: la obra reciente - 1987-1990’, p.126

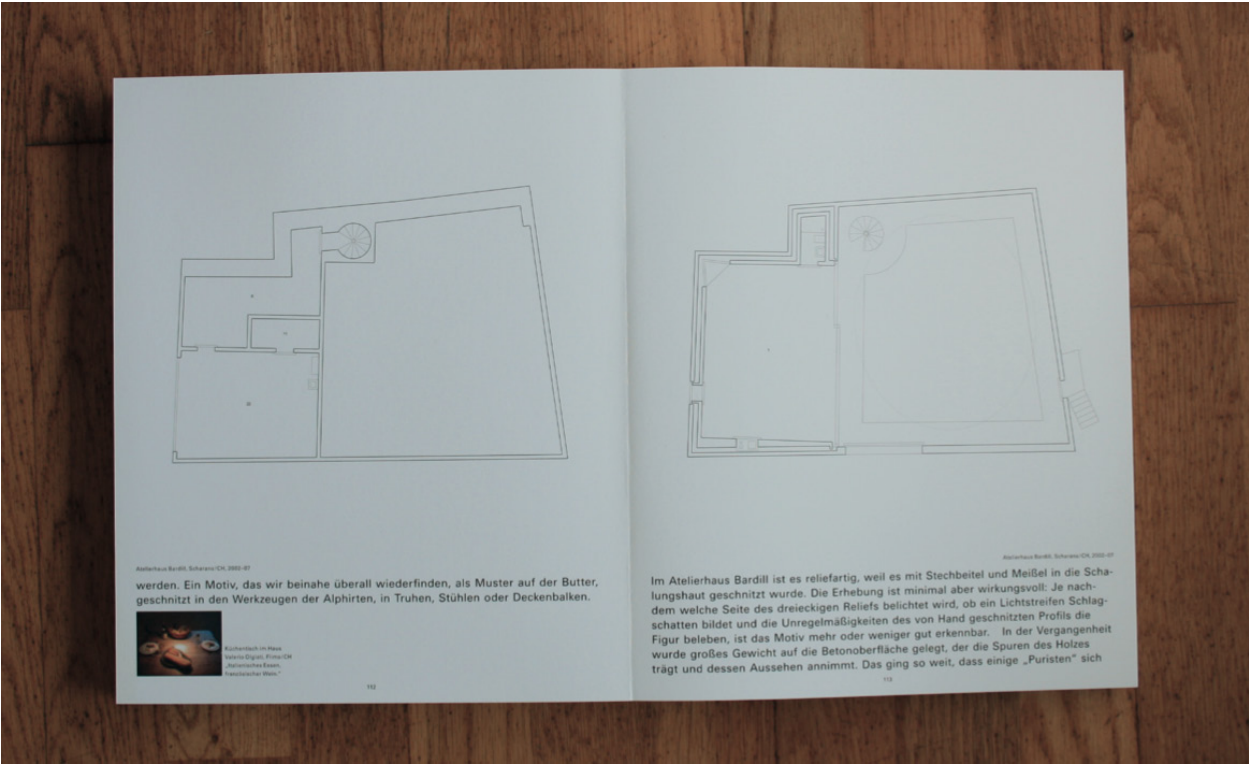
A memória, enquanto referência, ganha um sentido simbólico, sensível, cultural. Ao ser referência do eu, será também referente para o outro, por meio de identificação, convivência e pertença⁰⁸. É através da memória que o sítio ganha significado, histórico e cultural, e se converte em lugar. A memória colectiva, edificada, alterada e compreendida, é simultaneamente produto e matéria prima da invenção. No desenvolvimento do exercício as referências não são legendadas⁰⁹, oscilando, no entanto, entre um lado físico, por empatia do corpo e da matéria, ou conceptual, por analogia a uma ideia abstracta. As referências confundem-se, por vezes, com traduções de intuições, como se de uma nova dimensão de consciências, abstractas ou figurativas, se tratassem.

Richard Long, em 1967, fotografou o seu percurso num campo perto de Bristol. A marca da sua passagem no terreno, com a relva pisada e seca, desenhou uma linha que se parecia com uma cicatriz. Ao fotografar este ‘acontecimento’, Long começava a revelar a sua preocupação com os aspectos relativos da impermanência e da memória. Esta concepção imagética, uma fotografia, remete para um pensamento mais profundo e maturado.

Peter Zumthor 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 expansão, que ficaram na sua memória e são referências para os seus projectos. Para Zumthor, a memória tem um papel imprescindível, pois relaciona ambientes e experiências do passado à criação de estímulos no presente. Quer por empatia material e corpórea, quer por associação mental e cultural, a memória é para ele a referência que atribui ao espaço uma qualidade comunicativa, que transmite e invoca sensibilidade.

08 farmer, ben; ‘companion to contemporary architectural thought’, p.117: ‘every society has it’s own culture, it’s own way of life comprising the ideas, values beliefs and knowledge it has about itself, that are passed on from one generation to another. culture, in all its various forms, is a major determinant of built form.’

09 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.23: ‘as imagens que me ocorrem provêm, na sua maioria, da minha vivência subjectiva e são, por isso, raramente legendadas com comentários arquitectónicos já memorizados.’



#27 monografia de valerio olgiati



#28 ‘a line made by walking’, richard long; 1967

na arquitectura

‘Transportamos connosco imagens de arquitecturas que nos marcaram. Estas podem suscitar questões na nossa mente. Mas com esta base ainda não nasce nenhum projecto novo, nenhuma arquitectura nova. Cada projecto exige imagens novas. As nossas imagens ‘antigas’ apenas nos podem ajudar a encontrar as novas.’⁰¹

A arquitectura, como referência, coloca o eu longe de uma obsessão pela novidade e permite encontrar a diferença a partir do conhecido. Não se espera que, no exercício, se invente algo inteiramente novo, pois tal seria utópico. Espera-se uma descoberta inteirada do existente, capaz do interpretar e reconfigurar de modo intelectualmente sustentado, consoante a uma intuição, vontade, conceito. A desconsideração ou desconhecimento do passado da disciplina tornaria o exercício complexo, levando-o a investigar e reencontrar hipóteses técnicas ou formais, hoje já assimiladas.

O devir que se instala sobre o plano leva a discussões na definição dos conceitos, e da necessidade de responder às perguntas que emergem, aparece, pela memória, a referência a modelos já assimilados. Um dos passos é reconhece-los, o outro será reinterpreta-los. Mas não serão poucos os casos em que, sem saber, o eu se aproxima de soluções, mais ou menos anónimas, já existentes noutra época ou lugar, dada a permanência das necessidades e dúvidas do homem ao longo do tempo. Esta ideia reforça a importância do conhecimento do existente, com uma racional consciência de evolução e continuidade. Não significa a defesa do plágio, mas sim a consideração pelo trabalho de outros que possa ser conhecido e assimilado, num processo cíclico e evolutivo de matrizes disciplinares.

‘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.’⁰²

Se é compreensível 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 ou figurativos, que constituem os estilos. O conhecimento de épocas e culturas com sistemas relativamente homogéneos, em resposta às necessidades locais de dado lugar ou 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 tempo⁰³.

01 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.54
02 siza vieira, álvaro; ‘imaginar a evidência’, p.37
03 siza vieira, álvaro; ‘el croquis 68/69+95’, p.240: ‘things are in flux. even when a project can be connected to some historical model, the link is never direct. there is this sort of metamorphosis.’



#29 ‘atelier zumthor’, peter zumthor; 1986

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.⁰⁴ O estilo arquitectónico remete para um conjunto de elementos de características comuns, num sistema construtivo, formal ou de desenho homogéneo em determinada época, local ou autor. A referenciação nestas arquitecturas, sugere, no entanto, cuidados adicionais, pois o seu descontrolo tornará fácil o contextualismo exacerbado ou a pura descontextualização.

Dois trabalhos que se apresentam como bons exemplos de compreensão, dada a naturalidade com que se inseriram nos respectivos lugares, são os ateliers de Peter Zumthor e Valerio Olgiati. Situando-se, em ambos os casos, em zonas semirrurais no cantão de Chur, na Suíça, os dois arquitectos foram forçados a lidar com pré-existências fortes, carregadas de identidade e onde o silêncio era mais valorizado que o ruído. Ao partirem para os projectos, ambos os arquitectos sentiram, na referenciação da identidade do lugar, uma saudável resposta, beneficiando quer o projecto quer o sítio. Desde a escolha dos materiais, ao proporcionamento das volumetrias e até ao silêncio das propostas, nos dois casos sente-se uma arquitectura contemporânea, mas ao mesmo tempo ligada, ancorada ao lugar.⁰⁵

04 arís, carlos martí; ‘la cimbra y el arco’, p.131 (tradução livre)
05 breitschmid, markus; ‘conversation with students’, p.9: (referindo as obras de olgiati) ‘every element is integrated into a whole by a reflexive body of resonance.’



#30 'atelier olgiati', valerio olgiati; 2008

A referência modernista, com vertentes locais, está também consideravelmente presente no percurso de vários arquitectos, como Álvaro Siza e Herzog & de Meuron. A fundação Iberê de Camargo, o teatro de dança de São Paulo, e o edifício 1111 Lincoln Road, projectos recentes, vivem num mundo contemporâneo baseando-se em ideais modernistas. Mesmo partindo do pressuposto de se tratar de um movimento ultrapassado⁰⁶, existe uma consciência de mais valias na sua utilização actual. A dupla japonesa Sanaa, no seu projecto de habitação social para Paris, remete para uma reinterpretação de alguns princípios modernistas, mantendo uma linguagem muito própria, leve, abstracta. Da fusão de dois estilos distintos, nasce algo diferente, novo e por isso reconhecível.

A referenciação em projectos ou qualidades da arquitectura de outros lugares⁰⁷ e outros tempos, implicará a consciência que essa retoma passará pela devida interpretação e transformação dos mesmos sobre o plano. A referência directa e explícita, salvo raras excepções, não será a melhor opção. O arquitecto Siza Vieira revela igualmente, no seu discurso, a compreensão de influências de outras culturas. Refere, por exemplo, referências árabes e

06 herzog, jacques; conferência na fau-usp, 2009: '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.'

07 souto de moura, eduardo; 'jornal de arquitectos n.º225', p.60: 'as viagens são muito importantes porque me permitem ver obras de arquitectura e criar um dicionário pessoal.'

mediterrânicas na Quinta da Malagueira, assim como da influência nórdica ou da arquitectura vernacular 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'⁰⁸. São referências que apreendem formas e morfologias espaciais já testadas noutros lugares, e que o eu de Siza retoma noutras obras, pelo seu interesse, consciente ou inconsciente, nessas culturas.

Do discurso de Jean Nouvel, retira-se um certo fascínio face à história da arquitectura e aos estilos do passado na procura incessante de temas com vista à produção de algo novo, por vezes oriundo de culturas distintas. Um exemplo concreto será o Instituto do Mundo Árabe, por remeter para motivos árabes, nomeadamente na fachada, com janelas-diafragma, que seriam uma referência de alta tecnologia às telas utilizadas na arquitectura árabe tradicional, e no interior, com o edifício cortado por uma falha que desemboca num pátio que existe no coração do mesmo, expressando assim a interioridade característica da arquitectura do mundo árabe.

O tempo, social e histórico, e os lugares que se destacaram através de características particulares, aparecem como modelos daquilo que já foi feito, ou, simplesmente, pedaços de arquitectura que vivem no espírito do eu, fazendo-os mais tarde reviver, 'sujeitando-os, pois, na sua essencialidade, a contaminações, mudanças, comentários, citações, repetições, acostamentos, colagens, projectando-os, por fim, na analogia.'⁰⁹

*'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.'*¹⁰

As referências a autores resultam, essencialmente, de relações continuadas da influência de determinados arquitectos na obra de outros. Dos mestres que marcaram a história da disciplina, ao interesse particular na obra de um qualquer anónimo, são inúmeras as referências conceptuais e formais assimiláveis e nenhum eu será indiferente às mesmas¹¹. O presente, com as actuais facilidades na distribuição de informação e mobilidade, é um lugar de troca constante, facilitando o (re)conhecimento.

*'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.'*¹²

08 curtis, william; 'álvaro siza: obras e projectos', p.22

09 charters monteiro, josé; 'jornal de arquitectos n.º174/175', p.28

10 arís, carlos martí; 'la cimbra y el arco', p.51 (tradução livre)

11 loos, adolf; 'la invención de la arquitectura', p.64: 'são vários os autores que consideram que 'a melhor forma' já existe' (tradução livre)

12 siza vieira, álvaro; 'álvaro siza', taschen, p.27

Siza Vieira destaca-se 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, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies van der Rohe, Adolf Loos e Niemeyer, por exemplo. A sua cultura arquitectónica reflecte-se na sua obra; a história da arquitectura reaparece através da memória nos seus desenhos e projectos, e as suas imagens e formas remetem para outras, anteriores.

A Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto é um exemplo deste exercício de integração de múltiplas referências. Uma virá de Le Corbusier, do atelier Ozenfant, e é expressa no desenho da primeira torre, influenciando as restantes. Outra, mais geral, do uso de volumes simples e brancos na composição do edifício, rasgados com aberturas horizontais distintas em função do espaço interior, derivando da influência de Walter Gropius e da Bauhaus dos anos 20. A referência a Adolf Loos, na varanda da primeira torre, por analogia com a casa Tzara, será mais directa. No conjunto, parece existir ainda uma interpretação da paisagem do Campus de Otaniemi de Aalto e toda a obra, que respira a identidade do eu de Siza, reflecte referências dos mais variados autores. A memória do arquitecto funciona como a malha¹³ que o próprio refere, num melting pot, que torna difícil perceber onde começa e onde acaba o lado pessoal do

13 siza vieira, álvaro; ‘imaginar a evidência’, p.37: ‘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.’



#31 ‘faculdade de arquitectura da universidade do porto’, álvaro siza; 1992

autor. O modo como cruza cada uma destas imagens ou princípios sobre o plano, reflecte-se num edifício absolutamente seu, ainda que sustentado em princípios que absorveu de outros.

Do estudo de arquitectos sul-americanos, 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’¹⁴, para além da referência ao Guggenheim de Nova Iorque, de Wright ou, a nível de pormenor, das janelas que Le Corbusier utiliza na Índia. Esta obra é excepcional pela forma como se sustenta na 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, por isso, à história da arquitectura. Estes e outros exemplos atribuem, a Siza, a qualidade de incorporar diferentes modos de fazer no seu trabalho, concedem-lhe a ideia de heterónimos e a personificação da frase de Fernando Pessoa: ‘cada um é muita gente’.

‘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.’¹⁵

Se Souto de Moura assume a tentativa de captação da energia de várias obras, no discurso de Peter Zumthor, Sou Fujimoto ou Junya Ishigami, 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.

A referência disciplinar funciona como garantia para o eu, durante o exercício, compreender o resultado de soluções já experimentadas na realidade, fortalecendo o conceito. Trabalhando sobre o papel, a maquete, o sonhado, é, por vezes, difícil evitar que a imaginação, produto da memória, o leve a testar soluções que conhece, ainda que inconscientemente. Os processos de reconhecimento, reinterpretação, comparação, analogia e apropriação são fundamentais no desenvolvimento dos conceitos, 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 mostra necessariamente figurativa ou estritamente formal; dá-se também ao nível do conceito, tema, estrutura, princípio ou modo de fazer/pensar de outras épocas, culturas ou autores. As referências, mais ou menos diluídas, revelam-se assim lições de soluções já experimentadas e exemplos de continuidade, permanência e evolução entre necessidades e temas no interior da disciplina.

14 carvalho, ricardo; ‘jornal de arquitectos n.º220/221’, p.98
15 souto de moura, eduardo; ‘architectures of herzog & de meuron’ (tradução livre)

no quotidiano

‘The future of architecture is not architectural. (...) It is not important to know which traces to follow, which maestro to worship, which architecture to impose or which architects to bannish. Architecture must go beyond its frontiers (...) Architecture must have significance. It must speak, relate, question, if necessary in detriment (and it often is) to technological purity, to constructed tradition, to conformity with references to cultural models (whether this be classical or modern in origin).’⁰¹

A arquitectura, tratando-se de uma disciplina que é o resultado de diversos eus, é um produto que deriva da construção individual dos mesmos. Como tal, encontra-se rodeada de referências simbólicas e conceptuais de outras áreas, e o apoio em modelos exteriores, a par das qualidades mais perenes da disciplina, tem-se intensificado progressivamente. Obtêm-se conteúdos de outros âmbitos, em discursos conceptuais que pretendem trazer mais-valias ao exercício e, conseqüentemente, ao seu lado real, o projecto. Esta permuta com outros campos é assim base de um trabalho experimental, interdisciplinar e de enriquecimento mútuo. A memória leva a formas e processos de outras naturezas, a um posicionamento entre disciplinas como meio de articular plataformas de discurso paralelas, ao questionamento dos limites da arquitectura e da sua capacidade de incorporar diferentes temas.

‘My profession is to to speak about everything that defines the cities today. The architect is a kleptomaniac. He steals everything. Everywhere. In the streets, in the technics, in the objects and in art. (...) I make use of these sensations, but not in a parodied way, rather with my emotive potential, using things I’ve taken from elsewhere, from the real. There’s no imagination without memory. The imagination is conditioned by the amount of information received and we can’t imagine something that we haven’t previously perceived in one way or another.’⁰²

A referência no quotidiano dá-se na transversalidade com outros domínios e disciplinas, na colisão com temas que a priori não pertencem à arquitectura ou circunstância do projecto, mas participam, ainda que de um modo mais abstracto ou figurativo, no seu processo. A arquitectura revela uma condição agregadora: saber profissional e disciplinar específico, sai do seu âmbito para se nutrir e deixar contagiar por outras práticas. O eu dota o

01 nouvel, jean; ‘jean nouvel: la obra reciente - 1987-1990’, p.120
02 nouvel, jean; ‘jean nouvel: la obra reciente - 1987-1990’, p.126

projecto e a obra de significado,⁰³ e a sensibilidade para com outros campos, que representam ou pensam sobre conceitos que formam a realidade – a natureza, o quotidiano, a ciência ou a arte –, faz sem dúvida parte dessa construção e da referenciação ao contexto cultural.

Do exterior extraem-se coordenadas para novos conceitos, num novo ecletismo manifesto na troca de ideias, imagens e dados não disciplinares, que valem particularmente por aquilo que carregam da contemporaneidade.

Um dos pontos de apoio mais comuns para arquitectos será a natureza, que faz parte da memória colectiva em diversas escalas. De modos mais ou menos irreflectidos, o discurso de cada eu tende a aproximar-se de termos biológicos para referir acções do dia-a-dia. Os percursos são substituídos por fluxos e artérias, a fachada é a pele, o revestimento será a casca do corpo do edifício.

A natureza é fonte de imagens, matérias e estímulos; o homem estabelece a relação artificial-natural. É consciente no significado, inconsciente na fonte e por vezes o exemplos ganham um lado figurativo forte, quase identitário. Na dupla Herzog & de Meuron sobressaem o ninho de pássaro de Pequim, as paredes em terra do Schaulager, a cristalização da água em Hamburgo. Jean Nouvel fala em ‘olhos’ no museu do mundo árabe e numa ‘arquitectura natureza’ na proposta para o Guggenheim de Tóquio.

‘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.’⁰⁴

Em S. Francisco, no museu de Young, e em Madrid, na Caixa Forum, a dupla suíça trabalha, em momentos, a matéria dos edifícios como ponte de transição com o natural. Cobre patinado e aço corten são utilizados em placas perfuradas, deformadas e amolgadas, pontualmente gravadas com pontos que evocam a luz do sol através da folhagem de árvores; suscitam-se leituras orgânicas de algo que não o é. Esta sofisticada, ainda que primária, abstracção evoca a luz filtrada num bosque. À analogia com a natureza da pele é associada a integração de vegetação nos pátios, em S. Francisco, e na empena da praça, em Madrid.

03 nouvel, jean; ‘jean nouvel: la obra reciente - 1987-1990’, p.120: ‘architecture must go beyond its frontiers (...) architecture must have significance’
04 nouvel, jean; ‘jean nouvel’, p.50/48

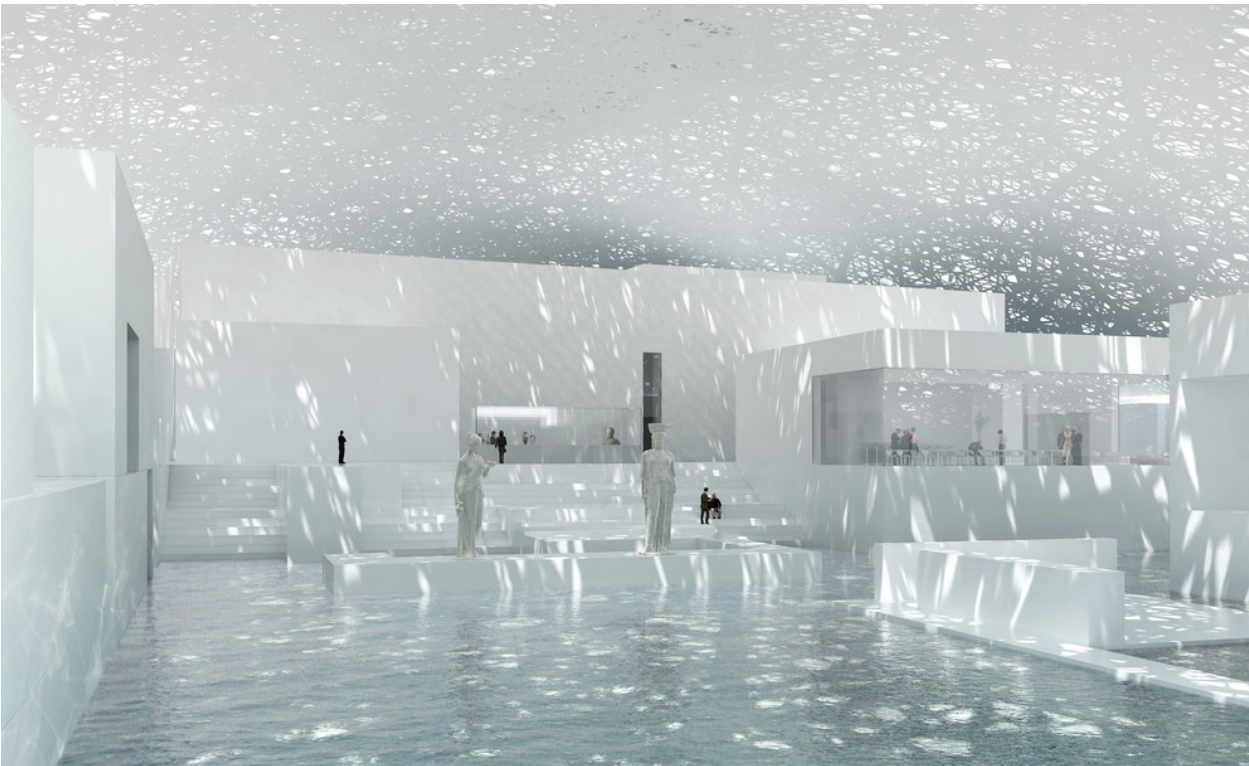
‘Vegetation as a role to play. When it is placed in direct contact with architecture, there is something in the way of confrontation; something ephemeral, a total fragility with a certain desire for duration. I feel attracted by the notion of fragility (...) I like when the vegetation reaffirms this idea and turns into a revelation of the condition of the building. The essence of the games with nature becomes from this ambiguity. (...) Plant material turns into architectural material.’⁰⁵

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. No Guggenheim temporário de Tóquio, é interpretado o ‘paradigma artifício-natureza, (...) A emoção das estações, a natureza como contraponto positivo à urbanização de Tóquio.’⁰⁶ 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.

Partindo de uma postura comum, mas num campo experimental abstracto, O arquitecto japonês Sou Fujimoto baseia a sua arquitectura no princípio que os edifícios se classificam em ninhos ou cavernas. Analisando os dois estereótipos, define o ninho como algo que é pensado, peça por peça, para servir uma determinada função, de acordo com um esquema pré-estabelecido. As cavernas, por oposição, são espaços já existentes, em que cada outro se adaptará à topografia quase naturalmente. Se um modelo impõe um modo de ser vivido, o outro apela à invenção pessoal de cada um. Para Fujimoto o compreensão de ambos e a sua exploração são fundamentais para o sucesso dos espaços contemporâneos.

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. A natureza, como fonte dos mais belos fenómenos e imagens é uma das referências mais constantes das ordens clássicas aos nossos dias, tem uma relação especial com a arquitectura, do seu sentido mais pictórico ao mais conceptual e sensorial.

05 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.15
06 nouvel, jean; ‘jean nouvel’, p.48



#32 'louvre museum - abu dhabi', jean nouvel; 2007



#33 'tokyo's guggenheim temporary museum', jean nouvel; 2002



#34 'bruder klaus chapel', peter zumthor; 2007

‘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.’⁰⁷

Arte e arquitectura são áreas que se encontram e sobrepõem parcialmente. As semelhanças de método, figurativas, estruturais ou formais possibilitam contaminações entre as ambas, com influências recíprocas da pintura, escultura, literatura, música ou cinema. Das (outras) artes, o eu 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 sensações dessa área. Composição, ritmo, escala, proporção e harmonia compõem um léxico comum às disciplinas, num jogo de referências mútuas.

A arquitectura procura na arte não só valores estéticos e espácio-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. No entanto a arquitectura vive com as limitações e exigências que derivam do problema

07 montaner, josep maria; ‘después del movimiento moderno’, p.151 (tradução livre)

– técnicas, construtivas, de segurança, topográficas, de conforto – que outras áreas não possuem, o que a obriga a um discurso mais objectivo e real. Daí que a incursão noutras artes possa servir para procurar modelos de estudo libertos dessas limitações, explorando espaço, tempo e homem nos seus fenómenos do real ao virtual.

‘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.’⁰⁸

A arte pobre revelou a Peter 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 foi o 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 seu discurso e a sua sensibilidade à arte vai aproximá-lo do processo de criação artístico. Como comenta Souto de Moura, ‘é um artista no sentido em que sacrifica tudo à arte’,⁰⁹ postura que se sente na capela em Bruder Klaus pelo trabalho quase artesanal, a proximidade conceptual com a land art e a ideia de que a beleza e os sentimentos, no seu valor humano, social, contemplativo e artístico, são o tema do projecto. 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.

‘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.’¹⁰

O apreço pela ruína vai aproximar Souto de Moura 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.

08 montaner, josep maria; ‘después del movimiento moderno’, p.152 (tradução livre)
09 souto de moura, eduardo; <http://arquitectos.pt/index.htm?no=2020491806>
10 souto de moura, eduardo; ‘jornal dos arquitectos n.º225’, p.65

‘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.’¹¹

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 (matéria), pela retoma do ornamento e da figuração bidimensional como parte integrante da arquitectura. Certo é que este trabalho não se limita à bidimensionalidade ou à cópia de imagens; surge de intensas colaborações e discursos continuados com artistas, do reconhecimento da proximidade das duas disciplinas e da forma como podem trabalhar em conjunto do ponto de vista conceptual.

‘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.’¹²

Reforça-se o papel profundo destas contribuições na relação com o processo, com o devir constante que é o exercício e, em última análise, com a arquitectura. Não sendo referências decorativas ou objectuais, adaptam-se às dimensões e condições físicas da arquitectura, participam na definição conceptual/ espacial. Os meios artísticos dão vida a propósitos arquitectónicos previamente estabelecidos, através de novas linguagens e formas, referências para atingir qualidades específicas. Os processos de analogia, apropriação e comparação são indispensáveis.

Não será fácil imaginar estas referências sem o apoio da disciplina ou do lugar, mas 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.

‘I’m no magician, but i try to create a space that isn’t legible, a space that works as the mental extension of sight. This seductive space, this virtual space of illusion, is based on very precise strategies, strategies that are often diversionary. I frequently use what i find around me, including your (Jean Baudrillard) own work and that of a few others. I also make use of cinema.’¹³

11 herzog, jacques; ‘herzog & de meuron’, p.10 (tradução livre)
12 herzog, jacques; ‘architecture by herzog & de meuron, wall painting by rémy zaugg’ (tradução livre)
13 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.6

O quotidiano é composto por tudo o que nos rodeia: objectos, acções, estados de espírito e imagens. Funcionam como referências quase inconscientes a princípios associados que nada teriam que ver com a disciplina. Estas sugestões icónicas, nos processos quotidianos, permitem a ligação entre arquitecturas e formas reconhecidas pelo imaginário pessoal e colectivo, à semelhança dos arquétipos, dependendo a qualidade da referenciação do grau de significado e profundidade com que é estabelecida. Como refere Jean Nouvel, um arquitecto contemporâneo é alguém que vive preparado para capturar a realidade,¹⁴ revelando-a.

‘I am interested in everything in the contemporary substratum - arms, medical research, shoes... Every image has an impression on our brain in the photographic sense of the term. We have access to this material, so why not use it? Our imagination is conditioned by our information: without it there is no imagination. (...) We need to include that material, that information, and choose what we find interesting from it.’¹⁵

Embora seja hoje comum encontrar projectos que caíram na tentação de usar analogias fáceis e imediatistas com imagens ou objectos comuns, as mesmas não se tornam suficientes para validar opções ou atribuir 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 com a circunstância projectual.

Embora não seja fácil distinguir a forma mais ou menos reflectida ou oportuna de incorporar comportamentos ou partes do quotidiano, estas só farão sentido pelos princípios lógicos que os relacionem com o tema, o conteúdo, a estrutura ou a situação da obra. Por isso o seu reconhecimento no discurso do eu é tão importante na percepção da postura consciente do uso destes ícones.

‘The seductiveness of form is very important. It engages all the senses, it makes perception more intense. That is how an iconic building takes on the monumental ‘permanence’ described by Aldo Rossi. (...) An iconic quality is indispensable to architecture of urban scale.’¹⁶

A Torre do Burgo, de Souto de Moura, 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.

14 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.14: ‘a contemporary architect is somebody who lives awake to capture reality, to project it, to reveal it.’
15 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.21
16 herzog, jacques; ‘el croquis 129+130’, p.30/37

A matriz objectual pertencente ao presente é claramente reproduzida e ilustrada pelo próprio autor junto aos desenhos da obra. A Signal Box, de configuração hermética, é facilmente referenciável a um 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 edificada¹⁷. A analogia com uma bobina ou transformador eléctrico de cobre é ainda justificada pelo uso do edifício que se torna numa faraday cage, um invólucro em fio de cobre que desvia uma carga eléctrica, no caso de uma descarga atingir o edifício.

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 riqueza 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. Com o seu brilho intenso e facetado, a joia de cristal é a semente da sede da Prada, um requintado cofre de vidro para os luxos que borbulham abaixo de uma rede de aço com arestas de Gelo.

17 herzog, jacques; 'el croquis 109+110', p.28: 'to make a signal box become a piece and not just a technical object - ultimately this is the challenge of every work of architecture. it has become a thing with its own presence.'



#35 'signal box', herzog & de meuron; 1994

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 à matéria que compõe o corpo. No edifício de apartamentos de Schützenmattstrasse, em Basileia, 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.

A referenciação no quotidiano denota uma vontade de comunicar e pertencer ao presente. O uso de ícones como referência aproxima as obras de vários eus pelo significado que os mesmos acarretam. De diferentes modos e escalas a realidade do quotidiano revelou-se 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 intuito. 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 identidade só por si.



#36 'elba's pilharmonic hall', herzog & de meuron; 2011

imaginação

Do estudo da referência na disciplina pode concluir-se que a memória é uma ferramenta. Recebe impulsos, imagens, percepções, através dos sentidos e interpreta-os, memorizando-os como uma biblioteca pessoal. Constrói a identidade do eu e serve de combustível à imaginação, parte fundamental do exercício. É parte integrante, é uma construção permanente e não tem regras. Limita-se a crescer e traduz, numa linguagem própria, o passado para o presente.

Cada projecto é feito de escolhas parciais, intuitivas ou conscientes. Referenciar é responder a questões do presente com respostas do passado e as referências 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 um somatório de alusões, nem são as menções 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 contextos⁰¹ – de tempo, local ou disciplinares – mais ou menos dignos de fornecerem referências aos projectos, é 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 revela assim diferentes formas de pensar arquitectura, de se situar no debate arquitectónico contemporâneo. No entanto, mesmo nos processos de referenciação mais directos, repetir nunca é repetir.⁰²

Conhecer é 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. A reinvenção fará mais sentido, desde 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 pelo eu. A referenciação é 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 é um trabalho ligado à memória, que se refere a algo fora de si, um momento do passado ou presente, da disciplina ou não.

01 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.13: ‘it is quite evident that architecture is no longer an autonomous discipline.’
02 siza vieira, álvaro; ‘imaginar a evidência’

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, uma tradução pessoal, 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 interpretação⁰³.

Assim se cria o museu imaginário de cada um, uma colecção de referencias 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.

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.

Referenciar é conhecer e captar⁰⁴, 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 lugar⁰⁵. 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. A memória é um eco pessoal de coisas e fazeres, de ‘algo mais’ que se sente mas não se diz, algo que fica marcado em cada eu e cada outro.

03 fujimoto, sou; ‘el croquis 151’, p.202: ‘to generate architecture is analogous to create unforgettable sceneries.’
04 nouvel, jean; ‘jean nouvel: la obra reciente - 1987-1990’, p.126: ‘my profession is to speak about everything that defines the cities today. the architect is a kleptomaniac. he steals everything. everywhere. in the streets, in the technics, in the objects and in art. (...) i make use of these sensations, but not in a parodied way, rather with my emotive potential, using things i’ve taken from elsewhere, from the real. there’s no imagination without memory. the imagination is conditioned by the amount of information received and we can’t imagine something that we haven’t previously perceived in one way or another.’
05 herzog, jacques; ‘el croquis 109+110’, p.25: ‘we have always had an ongoing ‘discours sur la tradition’ in our work. however our concept of tradition is an intellectual construction and not a kind of flow of things. leftovers of tradition can be found in all of us and therefore they can be reactivated and play a very integrative role in an architectural project. in other cases this reactivation doesn’t work or would be nothing but mere romanticism.’

o corpo

As intenções, princípios e conceitos moldam-se constantemente e, como refere Deleuze, os processos de corte e recorte sobre o plano adaptam as peças entre si como um puzzle, ainda que os seus limites não se encaixem perfeitamente. No entanto, cada um destes planos não poderá aspirar a uma arquitectura se esta não for efectiva, real, verdadeira. Como ponto de fuga do processo o eu necessitará de tornar a sua produção em algo palpável, visível, sensível. ainda que a disciplina seja uma arte, e abranja tudo o que de poético lhe é reconhecido, a arquitectura precisa de plataformas reais para existir, precisa de um corpo para habitar. Como afirma Peter Zumthor, a verdade da arquitectura é o corpo concreto sob o qual formas, volumes e espaços existem.⁰¹ O corpo será o interface que transportará para o mundo real todas as névoas que se instalaram sobre o plano tornando-se assim no derradeiro instrumento de comunicação.

Cada decisão que o eu toma, cada alteração, intenção, solução, nada mais será que um novo impulso sobre o corpo que projecta. Este é, de início ao fim, o objecto trabalhado. Cada conceito, vibração ou energia molda-o, definindo-o, tornando-o naquilo que ele será no seu limite: a escala 1/1 e uma projecção de identidade do eu.

No livro ‘Echo of Space/ Space of Echo’, o atelier japonês Bow Wow aborda a relação directa entre os espaços e os comportamentos que estes influenciam. Deste estudo concluem que cada sítio ecoa em quem o vive e as reverberações dos utilizadores condicionam os ecos determinando uma troca mútua entre lugares e pessoas. Esta condição de troca entre o outro e o corpo, ainda que baseada num estudo abstracto, revela-se fundamental para a compreensão daquela que é a importância da experiência. Apenas num ciclo de condições e adaptação às mesmas é possível ao outro viver a arquitectura e ser contaminado por ela. Entre a aceitação e a rejeição, automáticas ou reflectidas, surgirão assim os sentidos como ferramentas de apreensão do corpo e da sua imaterialidade latente. Os conceitos são projecções incorpóreas do eu sobre os produtos do seu trabalho.⁰² Ideias, vontades, tensões, serão transmitidas através de processos mais ou menos intuídos para o plano e aí transformados em atmosferas, matérias, formas. O resultado final, a escala 1/1, será o resultado da confluência das várias partes que formam este todo complexo e orgânico. Aí cada ser toma o papel de actor e apenas numa total abertura do outro perante o objecto poderá decorrer o momento de sintonia com a imaterialidade do corpo, através da percepção por via dos sentidos. Cada nova experiência criará um novo arquivo na gigantesca biblioteca que é a memória, tornando-se assim a experiência no veículo fundamental de absorção do real (material e imaterial).

01 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.31
02 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.25: ‘o conceito é um incorpóreo, ainda que se encarne ou se efective nos corpos.’



#37 'truffle house', ensemble studio; 2010

O sentido ascético ficará assim ligado à necessidade pragmática e construtiva. Como afirma Jacques Herzog, qualquer manifestação artística perde o seu valor, torna-se até ridícula, se não puder ser transportada para a realidade.⁰³ O corpo funciona como um intermediário entre o eu e a exterioridade.

Para a compreensão do corpo propõe-se o estudo de três temas que o compõem: matéria, forma e percepção. Se os primeiros dois se complementam como componentes do mesmo, quer sobre o plano quer na realidade, o terceiro abordará a importância do outro como usufruidor distraído. A importância do reconhecimento cognitivo por via do contacto directo com os objectos é aceite como fundamental para o reconhecimento das projecções dos vários eus. Procura-se um distanciamento do pragmatismo material e plástico e concentra-se o estudo nas temáticas ligadas ao processo conceptual e signifiante. Ainda que se aceite a ligação franca entre matéria e material e forma e função, sugerem-se desambiguações parcelares para o estudo mais assertivo dos temas base processuais. Baseando o estudo em exemplos reais, opta-se neste capítulo por obras contemporâneas dada a flutuação que ambos os temas sofreram ao longo da história e a vital importância do presente na conformação do ensaio.

03 herzog, jacques; ‘el croquis 60+84’, p.13: ‘any artistic architectural idea is worthless, even ridiculous, if it cannot be expressed within the regular building process.’

matéria

Como ponto de partida para a compreensão do tema sugere-se uma primeira definição, vaga e abrangente: por matéria entende-se uma leitura subjectiva do corpo, por via dos materiais. Estes serão o visível da escala 1/1, o primeiro contacto, dispostos segundo uma forma, absorvidos pelos sentidos, mecanismos de percepção. A subjectividade da absorção passará pela aceitação e negação da imaterialidade dos conceitos que formalizaram o corpo, num processo inconsciente. Não será a matéria uma noção clara e universal para todos os eus, mas sim uma construção pessoal, relacionada com a memória e a formação individualizada de cada um. O substracto da arquitectura está por todo o lado⁰¹ e não se confina a paredes, vãos e aos acabamentos que os explicam, mas sim a um imaginário de sensações inerentes a cada textura, som, peso, temperatura.

Jean Nouvel fala da arquitectura como uma arte aplicada a um mundo objectivo, mas ainda assim com uma primária necessidade de sentido ascético. A sua necessidade de significar é alusiva a um alcance imaterial, um desafio de intuições, uma realidade incorpórea. Esse desafio será absorvido no encontro com expressão física dos corpos como um impulso rumo ao inconsciente de cada receptor e consequente despertar de sensações. Cada interpretação destes sinais, de cada eu em cada novo lugar, não se revê se não numa reflexão sobre a matéria. Como refere Herzog, ‘it is the materiality of architecture that paradoxically conveys thoughts and ideas. In other words, its immateriality.’⁰² apenas a expressão das texturas, cores, transparências, luzes e sombras revela a consciência de cada produto, de cada corpo. Todo conceito ou projecção de um eu serão assim lidos objectivamente na matéria dos corpos que cristalizam.

A arquitectura é uma disciplina ligada à construção o que poderia levar a uma mistura entre as noções de matéria e materiais: sugere-se uma desambiguação. Ainda que inúmeras vezes sejam um só, e a composição tectónica de um edifício assente nas alvenarias e argamassas, por exemplo, tal não significará que esses intervenientes sejam a matéria conceptual capaz de comunicar. A identidade, por via do conceito, na sua condição de significante atribui-lhe uma dimensão metafísica, removendo-a do âmbito meramente construtivo e levando-a para planos filosóficos e conceptuais.

01 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.14: ‘the basic substratum of architectural thinking is everywhere, although they are more evident in the domains of production of matter and light.’
02 herzog, jacques; ‘el croquis 109+110’, p.8: ‘it is the materiality of architecture that paradoxically conveys thoughts and ideas. in other words, its immateriality.’

Numa alusão à compreensão destes termos, Jacques Herzog fala na necessidade crescente da procura de novas expressões dos materiais para o desenvolvimento da definição de matéria: além dos tijolos, pedras e metais, serão necessárias também palavras, imagens, cores e cheiros para o processo de definição dos conceitos que formam os corpos de arquitectura⁰³. a busca por novos materiais levará, num campo de experimentação maturado, à descoberta de novas matérias. Sobre o plano onde cada eu trabalhará, existirão neblinas em busca de definição mas a sua tradução em materiais concretos será sempre um produto racionalizado, posterior e em segundo plano de importância. A relação recíproca entre os dois termos reflectir-se-á numa valorização mútua: a capacidade dos corpos comunicarem, e decorrentes projecções, sairão reforçados numa inclusiva rede de informações e respectivas leituras.

*‘Whatever material we use to make a building, we are mainly looking for a specific encounter between the building and the material. The material is there to define the building but the building, to an equal degree, is there to show the stuff it is done with, to make the material ‘visible’. Seen this way, there is no difference between the stone walls of our house in Tavole and the text facades of the Blois Cultural Center. In both cases we push the material we use to an extreme to show it dismantled from any other function than ‘being’.*⁰⁴

No início dos anos 90, no projecto para o centro cultural de Blois, a sul de Paris, a dupla suíça Herzog & de Meuron apresenta uma proposta que assenta na cristalização de textos, através de painéis electrónicos, como matéria definidora do corpo construído, solução que voltariam a explorar na biblioteca de Jussieu. No projecto de extensão da biblioteca de Eberswalde, os desenvolvimentos tecnológicos permitiram, alguns anos depois, a aplicação de imagens nas placagens de betão que viriam a forrar todo o edifício, transformando determinados episódios históricos numa composição abstracta. Em Tavole, no norte de Itália, a pedra da região foi utilizada para criar maciças paredes dialogantes com a paisagem. Nos quatro casos, distintos em vários aspectos, a capacidade de comunicação das respectivas matérias – texto, imagens,

03 herzog, jacques; ‘el croquis 60+84’, p.25: ‘in order to make walls, floors and whole buildings we need construction material. so we take whatever is available - bricks and concrete, stone and wood, metals and glass, words and images, colors and smells.’
04 herzog, jacques; ‘el croquis 60+84’, p.17

lugar –, em parceria com abordagens específicas de cada projecto, leva a uma expressão dinâmica das intenções do eu conjunto da dupla suíça. Cria-se uma clara distinção entre o que seriam os materiais – painéis electrónicos, betão e pedra – e as respectivas matérias – palavras, acontecimentos, contexto. Cada projecto vê-se assim enraizado em si mesmo, não se limitando a ser construído, mas sim materializado, quer por noções abstractizantes ou por materiais naturais, reveladores de condições do lugar.⁰⁵ Cada perspectiva do corpo torna-se uma superfície expressiva, reflexo de identidade.

Cada eu, no decorrer do processo, levará para o plano pedaços de informação que, após movimentos de triagem e mutação, se revelarão parte do conceito, parte do projecto. Esses pedaços de novidade, interpretações pessoais cujo significado será por vezes desconhecido, poderão ganhar dimensões integralmente abstractas e estruturantes de primazias, ou, por oposição, determinada expressão real. Cada eu deve funcionar com peças concretas, no processo de maturação destas intenções, e o devir deve ser um ponto de experimentação por aproximação e não simples instinto injustificado⁰⁶. O perímetro definido pelas afirmações das peças no plano ganha o carácter de uma intuição, mais ou menos autónoma, que, tal como todo o conceito, se trabalha no plano em busca de sentido. Como exemplo, ainda que o principio do projecto de Blois tenha sido a materialização de mensagens, a matéria foi a palavra e a plataforma de encontro com o real um dispositivo digital. Todos os pontos de desenvolvimento da matéria, desde da sua fase intuitiva até ao pormenor construtivo serão um constante devir, um conceito dentro do conceito, uma parte da totalidade fragmentaria. A matéria será, portanto, aquilo de que os corpos são feitos, ainda que essa afirmação possua uma interpretação muito pessoal ligada ao percurso de cada eu.

‘We look for materials that are breathtakingly beautiful as the cherry blossoms in japan or as condensed and compact as the rock formations of the alps or as enigmatic and unfathomable as the surfaces of the oceans. We look for materials that are intelligent, as virtuoso, as complex as natural phenomena, materials that not only tickle the retina of the astonished art critic, but that are really efficient and appeal to all of our senses - not just the eyes, but also the nose, the ears, the sense of taste and the sense of touch.’⁰⁷

05 pallasmaa, juhani; ‘questions of perception’, p.29: ‘natural materials - stone, brick, and wood - allow our vision to penetrate their surfaces and enable us to become convinced of the veracity of matter. natural materials express their age and history, as well as the tale of their birth and human use.’
06 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.54: (referindo-se ao processo no curso de arquitectura) ‘em todos os exercícios trabalha-se com materiais reais. os trabalhos de projecto apontam sempre directamente para matérias concretas, objectos, instalações de materiais reais (barro, pedra, cobre, aço, felcro, tecido, madeira, gesso, tijolo...). não há maquetas de cartão. em princípio não deveriam ser produzidas quaisquer ‘maquetas’ no sentido comum, mas objectos concretos, trabalhos plásticos em determinada medida.’
07 herzog, jacques; ‘el croquis 109+110’, p.14



#38 'blois cultural center', herzog & de meuron; 1992

A capacidade da matéria atribuir importância ao projecto passa por princípios que provém da intenção – vontade de ruptura, total aceitação da envolvente, negação de identidade ou gesto icónico – ou relações mais ou menos directas com os significados intrínsecos a cada produto da memória, cor, textura ou som. A escolha de um material por si só será uma mera contrapartida pragmática e não um gesto pessoal, dado que cada material em si só será um universo a explorar mas, sem significado, não mais que isso. Exposições, acabamentos ou diligências serão influência directa na matéria que receberá assim um valor acrescentado, mutante e capaz de abranger outros lugares⁰⁸. Como refere Valerio Olgiati, a partir de certo ponto o projecto decide o que deve ou não acontecer, que tipo de tecido ou pavimento deve ser considerado, que cor, textura ou ambiente deve ser criado e o conjunto de decisões, o próprio conceito num período metabólico, ganha uma vida própria. Em Tóquio, na proposta para o museu Guggenheim, Jean Nouvel levou a que uma colina de cerejeiras dominasse o edifício, definindo-o nas suas transformações; a matéria ganha uma vida própria e perene através de elementos frágeis e mutantes.

08 zumthor, peter; ‘atmosferas’, p.25: ‘os materiais são infinitos - imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. e depois pensem nesta pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. e a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. apenas um material e já tem mil possibilidades. amo este trabalho e, de certa maneira, por mais tempo que o faça mais misterioso se torna.’



#39 'therme vals', peter zumthor; 1996



#40 'bruder klaus chapel', peter zumthor; 2007

*'Imaginem um pavimento de madeira de pinheiro maravilhoso como um estojo de violino, colocado sobre as madeiras na sua sala. Ou uma outra imagem: estão a colá-lo à placa de betão! Sentem a diferença no som? Sim.'*⁰⁹

A escolha, ou descoberta, da matéria relacionar-se-á com princípios muitas vezes subjectivos e com realidades, por vezes, quase desligadas de qualquer relação com a resposta física dos corpos. As obras de Peter Zumthor serão exemplos reais da relação de preocupações quase artesanais com as envolvências espaciais. Ainda que relacione os corpos que cria com o contexto onde os insere, utiliza a matéria para revelar dimensões subjectivas – som, luz, temperatura – e transportar ainda mais longe cada outro que os visite. Como experiência pessoal, as termas de Vals ficam na memória pelo contacto entre a pedra e a água, pela sua luz trabalhada e o som que preenche cada um dos nichos. O vazio ganha tanta importância como o cheio, pois ele também é carregado de matéria – ecos, passos, gotas – como uma caverna, reforçando assim a ideia de uma presença que é parte da montanha. Na capela de Bruder Klaus, o peso do material, betão, e a sua textura queimada remetem para uma diferente, e ainda assim natural, concepção de sagrado. Mesmo que se conheça o projecto de uma ou outra imagem, o movimento de entrada na 'gruta' remete para um imaginário absolutamente único e desconhecido. O espaço cavernoso, a vista do céu e a poça da chuva marcam uma experiência única, tornando-se um só. A concepção de atmosferas, por complemento ao desenho de espaços, eleva o significado da experiência a um patamar distinto.

*'O facto que os materiais retiram mais ou menos do nosso calor corporal é conhecido. (...) Ocorre-me a palavra temperar. É semelhante a temperar pianos, ou seja, encontrar o ambiente certo. No sentido literal e figurativo.'*¹⁰

Esta temperatura de que fala Zumthor, é uma temperatura quase natural, proveniente do modo como lida com a disciplina. O método como trabalha a luz é um reflexo de como trabalha os ambientes, os sons, o peso do corpo¹¹. Por contraste com esta simplicidade, James Turrell e Olafur Eliasson realizaram, de modos distintos, experiências de ampliação e aceleração da relação entre cada eu e a matéria. Produzindo exposições que remetem para espaços de silêncio – concreto e visual – nas instalações 'Soft Cell', 1992, e 'Room of One Color', 1997, atiram para lugares díspares cada outro que as visita. No primeiro caso, Turrell coloca uma caixa absolutamente isolada no centro da sala e pede a cada pessoa que se sente nela por dois minutos. Com o passar do tempo, o peso do silêncio é tal que os batimentos cardíacos são já ruidosos e, no momento de saída, o museu torna-se num espaço de ruído exacerbatante, contrastando com a realidade do sítio. Eliasson, no arranque de algumas das suas exposições, coloca uma sala de passagem obrigatória onde todo o ambiente é mergulhado num amarelo intenso, vivo, concreto, quase palpável. A passagem por esta

09 zumthor, peter; 'atmosferas', p.29
 10 zumthor, peter; 'atmosferas', p.35
 11 zumthor, peter; 'atmosferas', p.61: 'esta ideia acompanha a obra desde o início. (...) pensar o edifício primeiro como uma massa de sombras e a seguir, como num processo de escavação, colocar luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se.'

sala excita as retinas levando a uma descompensação do real e colocando, no momento de saída, a visão dos utilizadores num elevado nível de violeta. A absorção das peças seguintes é influenciada determinantemente pela aceleração da experiência inicial. Estes dois autores trabalham a matéria moldando o modo com esta é percebida na experiência.

O trabalho do arquitecto dinamarquês, ainda no campo das artes plásticas, é um exemplo de relação concreta com o lado imaterial da matéria, numa referência à expressão de Herzog. Nas exposições 'Feelings are Facts', em Pequim e Berlim, com o auxílio de máquinas de fumo e lâmpadas halogenadas de grande potência, cria uma atmosfera real onde o vazio da sala é preenchido pela cor, como o negativo de Vals é inundado pelo som. Cada pessoa poderá perde-se e encontra-se no meio de uma nuvem onde não se conhecem os limites. Algo tão simples como a luz entre o fumo (material) revela uma diferente dimensão da cor (matéria). O estudo do trabalho de outros artistas, bem como um alargado campo de experimentação, leva a que Eliasson não se limite a reproduzir um sistema mas a eleger cores que qualifiquem ainda mais o significado da experiência. A escolha da cor, tal como a textura ou qualquer outro elemento que defina a atmosfera, revela-se fundamental para a definição do encontro entre cada eu e os corpos que o rodeiam.¹²

12 herzog, jacques; 'el croquis 129+130', p.24: 'when an architect selects a colour, he does so according to his own taste. there is nothing worse than such recourse to individual taste. if the choice of a given color is not conceptually grounded, what will be missing is forcefulness, precision: all the things that make architecture interesting.'



#41 'feelings are facts', olafur eliasson; 2010

Ainda que seja um produto de grande racionalização, o desenvolvimento da matéria enquanto componente do projecto é um lugar de pequenas serendipidades. Nem tudo é experimentável sobre o plano e algumas relações apenas se apresentarão à escala 1/1. Do mesmo modo, a concretização real de um corpo poderá anular percepções cujo campo teórico assumia como fortes mais valias. Segundo Jean Nouvel, por exemplo, poucas coisas terão maior dimensão poética do que as luzes das cidades vistas do céu, num voo durante a noite.¹³ Sendo produtos de um pragmatismo total, sem qualquer fundamento estético, significativo ou moral, resultam num dos mais belos e reconhecíveis imaginários culturais. Compõem-se como matéria significativa enquanto totalidade pragmática e fragmentada.

A matéria poderá também ser vista como algo a anular, dependendo da intenção do projecto no seu desenvolvimento conceptual ou da abordagem ao lugar. Se arquitecturas como as de Peter Zumthor ou Valerio Olgiati regularmente lhe atribuem peso e identidade tectónica, Sou Fujimoto ou Junya Ishigami, por exemplo, concentram-se muito mais nas condições abstractas de organização espacial, relegando a substância para segundo plano. Valorizando a definição do vazio, sem descurar a componente construtiva que na sua formação é também gerida pelos arquitectos sem o auxílio de outras disciplinas, condicionam as suas opções por

13 nouvel, jean; 'el croquis 65+66', p.34: (referindo-se às luzes das cidades) 'this has a true poetic dimension.'



#42 'yellow house', valerio olgiati; 1999

valores de espaço e não de matéria, criando uma espécie de envolvimento de materialidade-imaterial. Projectos como o Tokyo Apartment, o Kait Workshop ou a House N levam a uma abstractização material, legando toda a importância para a concepção de espaço, a forma ou a ideia. Ainda assim, em projectos como a Final Wooden House ou a loja Yohji Yamamoto em Nova Iorque, a poética da situação¹⁴ é projetada claramente nos corpos construídos por via da matéria que os compõem. Não se tratará então apenas de uma questão de formação, que terá obviamente diferentes implicações, mas também uma deliberada omissão pontual, reforçando vertentes conceptuais abstractas em detrimento de opções contextuais ou figurativas.

Ironicamente, um interessante exemplo de não-matéria, no sentido em que esta é anulada para corporalizar uma intenção, será a Yellow House de Olgiati. Localizada no centro de Flims, uma vila no cantão de Chur, trata-se de um projecto do seu pai que, em 1999, foi convidado a restaurar; da leitura da sua bibliografia fica a clara noção da importância e do respeito que tinha pelo processo de trabalho do seu pai. Na sua intervenção anula toda as expressões do edifício mergulhando-o num branco profundo. A matéria deixa de o ser e passa a viver na sua negação, o branco que cobre todas as superfícies. O conceito, a ideia, declara-se na sua recusa.

Na escala 1/1, no corpo, não se poderá falar da matéria enquanto composto consciente isolado. No plano onde cada eu trabalhará, esta é revisitada constantemente como peça de um puzzle e ainda que seja idealizada teoricamente necessitará sempre de suportes adicionais para a definição do corpo: os materiais como necessidade directa e a forma como molde resultado de várias energias, não obrigatoriamente condizentes. A condição essencial da matéria, ironicamente, será a sua imaterialidade real. No Blur Building para a expo 2002, na Suíça, a dupla Diller & Scofidio propôs a construção de um edifício no centro do lago de Genebra. A vontade de o materializar como parte de uma identidade local, e não como uma peça dissonante na paisagem, levou a que fosse utilizado vapor de água para criar uma constante neblina que o envolvesse, tornando esse o seu limite. A desfragmentação do corpo e a utilização de uma matéria que dissipasse os materiais colocou em causa a condição de forma, forma essa que se tornou numa nuvem em constante mutação, realçando apenas a matéria que a identificava, a neblina.

A matéria será o primeiro plano de percepção. Os sentidos captam dela, em conjugação com a forma, o significado e identidade dos conceitos que formam os corpos. Em Murten, na Suíça, num contexto idêntico ao da intervenção do Blur Building, Jean Nouvel colocou uma caixa de aço corten, cega e sem ligação a terra, no centro de um lago. Contrastando com a abordagem da dupla Diller & Scofidio, definiu um volume concreto, duro e monolítico com uma matéria estabilizada e contrastante. No entanto, da absorção daquela peça, fica o seu reflexo na água, a pureza das arestas, em contraste com a ondulação, e o silêncio, em tudo idêntico ao primeiro exemplo.

14 expressão de Jean Nouvel



#43 'blur building', Diller & Scofidio; 2002



#44 'the monolith', Jean Nouvel; 2002

forma

A contemporaneidade, como resultado de um processo cíclico e maturado de evolução de matrizes, não estabelece um modelo único a seguir. Existirão infinitos modelos, díspares e ilimitados, sendo cada um deles um casulo de transformações. Cada um destes novos e emergentes paradigmas leva a uma diferente abordagem da forma, levantando distintas questões - como se constrói, quando se define, justifica ou é justificada? No exercício alicerça-se uma compreensão pessoal da sua presença. A sua composição no plano é variável e dependente do momento de compreensão da vontade como ideia.

Imaginando o tempo como uma linha recta, até ao início do século XX existiriam diversos fios paralelos entre si, cada um deles representando um eu. Durante grande parte da história, a forma foi tratada assim, como um paralelismo do seu tempo, de ligeira convergência e parca evolução. Durante o século XX, impulsionadas por vários movimentos e inovações tecnológicas, apareceram infinitas linhas, paralelas em grupos mas dissonantes relativamente à original linha do tempo. Cada movimento possuía uma vibração própria que desalinhava os seus fios mas os mantinha agrupados entre si, e longe de outros grupos, de outras influências. A contemporaneidade, onde se insere o presente, trouxe uma diferente abordagem: cada eu, cada fio, entrelaça-se agora em volta da linha de tempo, contaminando-se e contaminando cada outro fio ondulado e timbrado. As vibrações influenciam cada eu e cada outro e não é possível ficar indiferente a um ritmo crescente; a memória recebe dos sentidos quantidades infinitas de informação e, mais rapidamente do que nunca, interpreta-a catalogando novos produtos na sua biblioteca pessoal. Há uma constante permuta, não existem movimentos, e mesmo as escolas começam a perder identidade. A troca de informação, e a velocidade com que esta se processa, levam a que tudo influencie tudo neste processo acelerado de amadurecimento dos conceitos formais. Cada eu tira desta vibração o que sente que o beneficia ou o que consegue identificar como próximo de si. Nada é injustificado e uma experiência europeia actual, automaticamente, influencia alguém na América do Sul, por exemplo. A globalização remete a forma para um campo de experimentação entre ciclos e renovações conceptuais. Sendo verdade para a forma, estas influências da geração digital abrangem também todo o pensamento arquitectónico que cada vez mais é um novelo de grandes dimensões.

No processo de projecto a forma não aparece como um elemento definido a priori, mesmo num plano de intenção figurativa. Como tudo sobre o plano, é produto de várias tensões, confluência de conceitos e permanentes reajustes.



#45 'schaulagger', herzog & de meuron; 2003

Cada forma é o produto de várias energias positivas.⁰¹ Está lá e deixa de estar, caindo por terra vezes sem conta, sendo reerguida, justificando-se e sendo justificada. O seu perímetro, tal como a sua matéria, é um devir como todos os que se levantam⁰². Cada nova entrada de informação leva a reajustes que levam a novas informações e assim sucessivamente. No entanto, como refere Joseph Beuys, a arquitectura é uma escultura social, o que levará à existência de um lado programático e pragmático a respeitar.

Não será de hoje, nem de um passado recente, a discussão sobre a dicotomia forma/função. Ao longo da história, várias personalidades defenderam posturas distintas sobre o assunto, no entanto, um pouco como o ovo e a galinha, será sempre redutora uma das opções e facilmente refutável a outra. Desde o início da disciplina, e com mais ênfase num ou noutro extremo da dualidade, ambos coexistem, de modos diversos, nos múltiplos corpos que compõem o imaginário comum da arquitectura. Para a sua génese, em limite, poderia falar-se num momento em que um se revele primário para a verbalização da intenção, algures entre o abstracto

01 rebelo, camilo; faup, 2010
02 não será correcto definir a forma como algo posterior ou anterior à matéria. sendo ambas parte do corpo que se desenha num processo constante, não estanque, apenas num campo teórico será possível separar ambas, e estabelecer uma ordem de chegada. matéria, forma, e construção, como plataforma de contacto com o real, trabalhar-se-ão simultaneamente.

e o figurativo, mas mesmo que tal sucedesse, e existisse uma consciência clara do momento de criação do princípio, ambos coexistem e redefinem-se constantemente no devir que se instala no plano. Como ponto de partida para a compreensão da forma no processo do conceito será fundamental a sua compreensão como mais uma peça, independente mas inter-relacionada, cujo perímetro está em permanente recorte, ajustando-se a outras peças também elas mutantes, entre as quais o programa, de igual condição.

No plano levantam-se inúmeras questões imateriais, abstractas e até espirituais, mais ou menos relacionadas com o processo, porém, a sua leitura estará sempre ancorada no corpo e no modo como este é percebido. Se no capítulo anterior se discutiam texturas, pesos, atmosferas e sensações, será agora pertinente falar de espaços, positivos e negativos, extensão imaterial real da experiência. O trabalho do eu passa pela criação de elementos físicos – paredes, tectos, portas, instrumentos da disciplina - no entanto será o negativo destas peças que será apropriado: o espaço sobran-te, o vazio. Neste aparente contrassenso⁰³, cada eu conceberá todos os pontos que não poderão ser socialmente ocupados, os positivos, deixando que cada outro se encontre nos consequentes nichos alcovas.

O trabalho da forma poderá ser transformado num trabalho do vazio, servindo os conceitos para uma verdadeira, até única, experiência abstracta. No concurso para a escola de Zollverein, em Essen, a dupla japonesa Sanaa foi impelida a utilizar como forma um cubo de 36 metros de lado. Confrontados com essa condição volumétrica pré-estabelecida, o projecto concentrou-se na resolução do programa e na articulação dos espaços interiores com o exterior. Desenhando um alçado que pontua o interior de vistas sobre a cidade, abrindo o edifício para ela, cada piso foi concebido como um espaço só, de altura variada, deixando apenas os acessos verticais intrinsecos. O resultado são seis pisos de igual desenho em planta mas absolutamente distintos na sua distribuição espacial, essencialmente pela relação com o exterior, colocação do mobiliário e variação de pé-direito. A forma, que possui uma grande presença no sítio, acaba por ser relegada para segundo plano, quase ignorada. No Rolex Learning Center, da dupla Sanaa, e no Kait Workshop, de Junya Ishigami, a distribuição espacial é trabalhada como ponto central do projecto: ambos são pensados num piso único, sem paredes, em que apenas peças menores, e os utilizadores, definem as circulações e pontos de paragem. A necessidade e variedade de actividades confina cada um destes lugares e revela-se parte da sua forma. Reforçando um aparente alheamento das questões volumétricas, que apesar de tudo em Lausanne acabam por ser trabalhadas com alguma liberdade, em ambos os casos os perímetros dos edifícios são em vidro, que na inexistência de paredes os torna visualmente infinitos. Nestes três exemplos a condição conceptual do negativo resgata todo o protagonismo existencial à forma: apenas da vivência social dos espaços fica uma clara noção das potencialidades do mesmo.

03 henriksson, jan; 'international forum of psychoanalysis', p.25: 'a room does not exist, only the borders which form a room. the wall is the element and by planning it you create a room.'



#46 'zollverein school of management and design', sanaa; 2006



#47 'rolex learning center', sanaa; 2010

O conceito espacial é fundamental para o projecto mas, apesar disso, porque existirá sempre um lado urbano e uma componente escultórica mais ou menos pronunciada e consciente, a forma será produto da identidade do projecto e um elemento de presença destacada, dado que os seus limites não acabarão no ‘volume’. Como resultado o encontro de cada outro com a forma sujeitará a sua compreensão do corpo e do próprio conceito. Como refere Herzog, a sedução da forma é muito importante porque ela desperta todos os sentidos e torna a percepção mais intensa.⁰⁴ A forma por si só não terá valor, será uma mera escultura, mas quando entrelaçada nos vários fios que compõem o projecto, poderá ser fonte exponenciadora das intenções do eu. No desenvolvimento do corpo sobre o plano, como escultura social, a forma concretiza intenções abstractas ou figurativas, referências à memória, serendipidades... Tudo conflui e se encontra na forma que é um produto destas várias tensões. Assim a matéria encontrar-se-á na relação com a forma e vice-versa; posteriormente os sentidos absorverão o corpo. No momento de transferência do plano para o real, a arquitectura necessita da execução. Então forma-se o seu corpo. E este é sempre sensual.⁰⁵

Construir a forma será um processo moroso e transversal. Sendo constituída de diferentes escalas, responde a distintos níveis de problemas e relaciona-se com o terreno, o programa ou os princípios abstractos, por exemplo. Sobre o plano, segundo Valerio Olgiati, a ideia é fundamental para definir o princípio do projecto e consequentemente a sua forma. O eu poderá ser um divisor, que ele se considera, e partir de uma forma dura e abstracta, dividindo-a, ou um compositor, e acrescentar informação à medida que vai precisando dela. Se o primeiro caso revela uma estrutura conceptual capaz de agarrar todas as escalas, a segunda é uma resposta directa e frágil se repetida⁰⁶. Tal não quererá dizer que exista um processo correcto ou errado, mas sim uma capacidade de regeneração que o segundo caso não abrange: quando o divisor sente que não está a conseguir enquadrar os seus princípios, a sua ideia, remete-se a uma nova forma, do zero, e recomeça o princípio de divisão; o compositor será forçado a repetir o seu sistema incessantemente. Para Olgiati, a forma, tal como os conceitos, é uma totalidade fragmentária.

Em Scharans, no centro da Suíça, olgiati projectou, em 2007, o Atelier Bardill, um estúdio para um músico. Recatado numa pequena vila do interior, o lugar sugeria uma certa necessidade de silêncio. No projecto, propôs que o volume resgatasse a forma do anterior estábulo que ali existia interpretando-o como uma nova dimensão de matéria, em betão ocre, sinalizando-o com caracteres na cofragem. O resultado é uma peça forte e pesada, no meio de construções frágeis em madeira, mas ainda assim silenciosa. O pátio que abre no seu interior é um lugar de transição entre a aldeia, vista no alto, e o atelier, envolvendo quem ali está. O trabalho da forma é um trabalho de significado enraizado no lugar, ponto de partida, e não uma descoberta.

04 herzog, jacques; ‘el croquis 129+130’, p.30: ‘the seductiveness of form is very important. it engages all the senses, it makes perception more intense.’
05 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.54
06 olgiati, valerio; ‘the significance of the idea’, p.61: (referindo-se à arquitectura de ‘compositor’) ‘the building gets a little something here and a little something there, it gets bigger, and then something sticks out here and then there.’

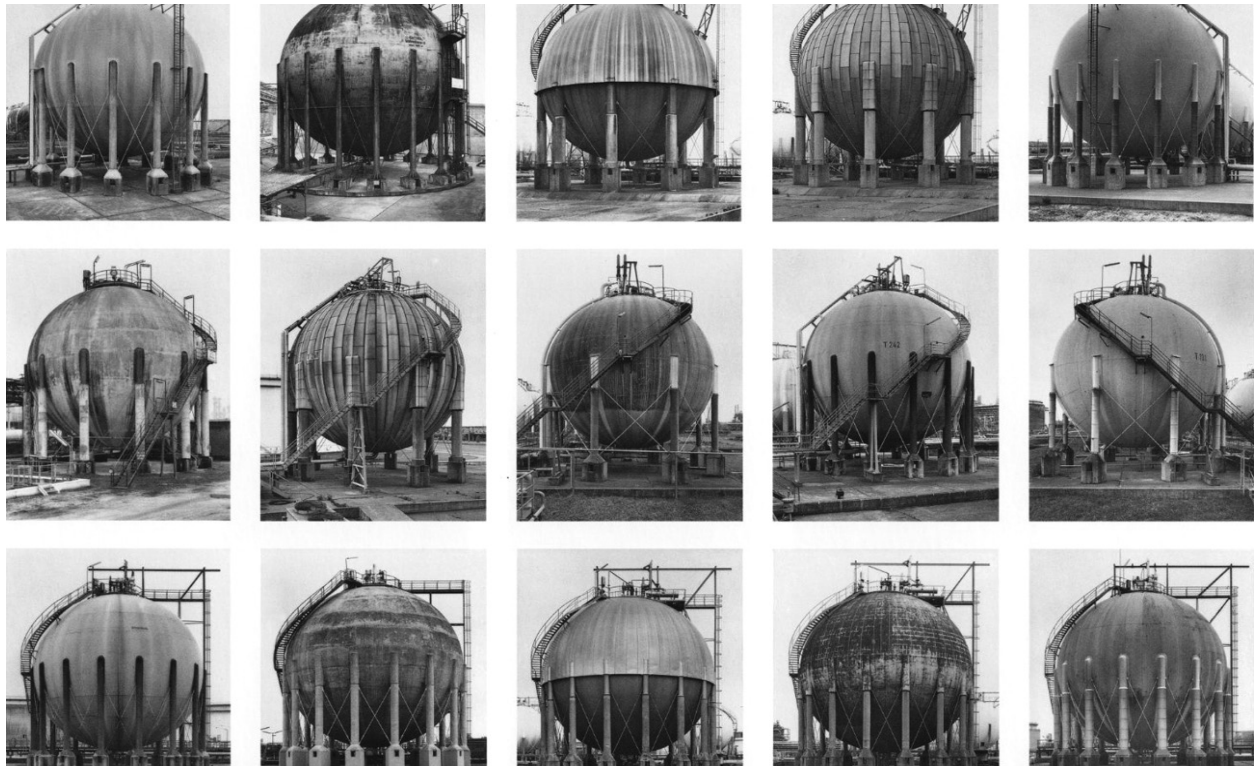


#48 'atelier bardill', valerio olgiati; 2007

Por oposição, arquitectos como Frank Gehry ou Álvaro Siza trabalham segundo o princípio ‘compositor’. Entre esquiços e maquetas, ferramentas que dominam, descobrem as formas que projectam num processo de procura e constante redefinição. Esculpem volumes e alçados apelando a sentimentos irreflectidos, não partindo de princípios ou intenções conceptualmente firmes. O resultado será sempre um somatório, mais ou menos consciente, produto de serendipidades. Neste caso a forma não poderá possuir um valor conceptual simbólico: será um achado, e ainda que mais ou menos dinâmica e apelativa, estará sempre próxima da essência de uma escultura.

O desenvolvimento do conceito, ao longo do processo e na procura da forma, é um caminho em busca de significado, mais ou menos concreto, que conterá os diversos estágios e componentes que o definem. Como foi referido anteriormente, na imaginação a capacidade de referenciação, em produtos que se apresentam como interpretações de realidades, leva a um jogo de sentidos por aproximação consciente ou inconsciente. Não raras vezes existirá uma atracção para formas digeridas de outros lugares, outras disciplinas ou outros tempos. No entanto, se é verdade que a contemporaneidade tenta caminhar para uma abstracção formal e uma constante novidade, um dos processos de referenciação formal mais comuns, quase involuntários, é a aceitação do tipo, o conjunto de características que distinguem uma classe⁰⁷.

07 definição em: <http://www.infopedia.pt/>



#49 'gas tanks', bernd & hilla becher; 1992



#50 'rudin house', herzog & de meuron; 1986

Os tipos, e arquétipos, destacam-se pelo reconhecimento colectivo que implicam, 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 individualidades 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, por exemplo, o esqueleto como estrutura comum a pessoas fisicamente distintas. Enquanto referências, contribuem para um pragmatismo imaterial, sendo estruturas de concepção espacial que perduraram ao longo do tempo como parte da memória colectiva e individual.

Cada tipo é um esquema estruturante de formas e o sistema de organização de determinada função, gerando modelos respeitantes a estes diferentes valores. Isto é, associado ou não a uma função, o tipo tem sempre inerente um significado expresso na sua estrutura, que surge da permanência desta em relação a um programa específico. Segundo aldo rossi, 'tipo é a própria ideia de arquitectura, aquilo que está mais próximo da sua essência.'⁰⁸

Bernd e Hilla-Becher, fotógrafos, desenvolveram o seu trabalho em torno da observação de tipos e arquétipos de arquitecturas. Depósitos de água, fábricas, silos, entre outros, foram fotografados e apresentados em conjunto para realçar, dentro das suas diferenças, os seus pontos comuns. Deste trabalho fica noção de pluralidade de hipóteses dentro de cada tipo, sem uma perda de identidade; conclui-se, então, que este fundamento reverte a favor de um consentimento colectivo de arquitectura. Existe reconhecimento.

A dupla suíça Herzog & de Meuron trabalha este tema partindo de diferentes pressupostos. Aceitando o arquétipo da casa como um paralelepípedo com telhado de duas águas, tal como no desenho de uma criança, brincam com o significado desta ideia. Desde a casa Rudin, em que a casa é tratada como tal, até à Vitrahaus e ao Schaulager, em que a casa é tratada como ícone, captam arquétipos e reconfiguram-nos, submetem-se aos questionamentos primordiais, recuperando a memória colectiva. Este processo passa pelo questionamento do arquétipo na formulação da própria casa. Mantém-se a familiaridade da forma, o legado de um imaginário iconográfico global e atemporal, referência simbólica e ela própria auto-referente. A casa Rudin, por exemplo, é definida pelos próprios arquitectos como 'volume pesado e arquétípico, 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, telhado, 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 ícone, a alteração da escala e a repetição do módulo são os temas principais da sua reinterpretação.⁰⁹

⁰⁸ rossi, aldo; 'a arquitectura da cidade'
⁰⁹ herzog, jacques; <http://www.eikongraphia.com>: 'the vitrahaus uses directly the archetype of the house, that one encounters everywhere in the world. by stacking, pressing, and extruding – all mechanical procedures that are applied in industrial operations - connects the simple house-form to a complex image where inside and outside overlap.'

Ao trabalhar a forma, como exercício de reinterpretação do tipo, dois trabalhos de arquitectos completamente distintos merecem uma referência: a casa em Mesão Frio de Eduardo Souto de Moura e a Tokyo House de Sou Fujimoto. No primeiro caso, o arquitecto português desdramatiza o peso da iconografia invertendo a casa e questionando desta forma as amarras que o arquétipo poderia transportar; como o próprio refere o projecto é uma brincadeira com a ideia de tipo. Em Tóquio, Sou Fujimoto abstractiza a ideia de que a cidade se trataria de um amontoar de casas, levando no projecto esse conceito a um patamar figurativo e reconhecível. Cada casa tem a forma tipo de casa mas a sua inserção urbana é adulterada segundo princípios abstractos. Em ambos os casos a mensagem dos arquitectos é clara e compreensível até por uma criança.

*‘As architects, we discovered the potential of decoration as tool for the destruction of ‘valid’ form. We have problems in seeing such and such a form that we will be giving our construction as valid per se. It is difficult to say: ‘that’s the form i want, no doubt about it.’ ornament has helped us overcome the obstacle of form.’*¹⁰

Em certos casos a forma pode ser um obstáculo, como refere Jacques Herzog. A auto-validação da forma é um problema porque não se enraíza em motivações concretas mas sim em intuições pessoais, como no princípio do ‘compositor’. Se um conceito, contexto, pré-existência, etc, leva a uma forma, esta trabalha-se e justifica-se sob o plano; se a forma se trata de um achado, ou mera construção inconsequente, perderá valor. Cada eu deverá procurar, através de ferramentas que considere indicadas, desaparecer como ‘criador’ deixando o significado falar por si.¹¹ A forma não deve ser uma assinatura ou receita mas sim um construção enraizada nas circunstâncias do projecto e nas tensões que se estabelecem sobre o plano. Nos processos contemporâneos, um dos modos utilizados para ultrapassar o problema formal é a abstractização. Em Nova Iorque, no New Museum, a dupla japonesa Sanaa trabalha a forma como uma cristalização do programa. Empilha as salas de exposição e varia os volumes proporcionalmente aos pés-direitos. Revestindo todo o corpo por uma malha metálica igualmente abstracta, permite que a forma seja apenas uma representação real do museu. Em Copenhaga, Jean Nouvel desenvolve o edifício com a forma a ser uma resposta quase compositiva às necessidades programáticas mas, dada a envolvente de larga escala e o seu volume fracturado, reveste-o numa caixa paralelepipedica de rede azul, anulando a complexidade latente ao objecto. Projecta luzes e imagens deixando que a rede seja o limite do edifício e não uma mera adição plástica.

A forma não poderá nunca ser ponto de partida ou achado casual. É um produto construído sobre o plano, influenciado e influente. Ainda que, em limite, a intenção inicial seja verbalizada como produção figurativa, esta não será nunca legítima na justificação formal, que não deve ser uma assinatura mas sim uma mais valia do projecto. Cada corpo é uma escultura, respondendo ao lado urbano que a envolve, mas terá a componente social/funcional e ascética para respeitar. O modo como é absorvida revelar-se-á fundamental para a sua aceitação.

¹⁰ herzog, jacques; ‘el croquis 129+130’, p.35
¹¹ herzog, jacques; ‘el croquis 129+130’, p.34: ‘the use of ornamentation allows us to avoid looking for as such; form, whether geometrical or organic, just comes about, via the ornament. it is a process behind which you can disappear as a ‘creator’.’



#51 'the new museum', sanaa; 2007



#52 'danish concert hall', jean nouvel; 2009

percepção

*‘This search of a limit, this search for nothingness, almost nothingness, takes place within the search of something positive; that is, we’re looking for the essence of something. This search for an essence reaches limits that are near the limits of perception and the evacuation of the visible. We no longer experience pleasure through the eye but through the mind.’*⁰¹

O corpo como produto real da arquitectura necessitará sempre do contacto com terceiros para sobreviver; isolado, como peça autista e não relacionada, será impossível ser algo mais que um exercício académico. A verdadeira e derradeira dimensão da arquitectura vive no contacto com os seres e não nos desenhos, maquetas ou planos conceptuais. A experiência 1/1, entre cada outro e cada corpo, funcionará assim como a tela sobre a qual as posteriores vivências se vão suspender, com quem vão dialogar. Apenas desta relação, mais ou menos intuída, se poderão retirar conclusões ou absorver conceitos e atmosferas num desenvolvimento em que, como refere o filósofo Maurice Merleau-Ponty, cada ser compreenderá o que o rodeia através da experiência e não através do intelecto.⁰²

Dada a necessidade de condições reais e de um quotidiano, sem as acelerações perspécticas derivadas do posicionamento do arquitecto, cada corpo não poderá viver, eternamente, de elementos que o representem. Tanto nas ferramentas da disciplina, como no plano conceptual que o eu estabelece, o objectivo passará sempre pela cristalização de formas e matérias em superfícies e atmosferas autênticas. A arquitectura é uma experiência de um para um, não um conjunto de reproduções. De outra forma não sobrevive, torna-se numa simulação.⁰³ A colocação do outro relativamente ao corpo, e vice-versa, interferirá determinantemente na ‘experiência distraída’ que é a arquitectura.

O grau máximo de comunhão será a presença perante a arquitectura, tocando-a com todos os sentidos, expondo-se e expondo-a descomplexadamente, manuseando os objectos e sentindo as suas rugosidades e superfícies. Tudo o resto - reflexão, activação, representação, descrição, distanciamento, imaginação - serão layers que assentam sobre

01 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.23
02 merleau-ponty, maurice: ‘we know not through our intellect but through our experience.’
03 herzog, jacques; ‘el croquis 109+110’, p.31: ‘architecture is a one-to-one experience, not an experience of reproductions - otherwise it does not survive, it becomes merely a simulacrum.’

este grau zero, ponto de partida. Tal como Peter Zumthor trabalhou como marceneiro, Tadao Ando trabalhou como carpinteiro, e pelas inúmeras viagens que realizou, Ando compreendeu que, mais do que conhecer obras de arquitectura academicamente, a verdadeira aprendizagem estabelece-se através do contacto directo com o corpo. ‘Para mim, é mais importante aprender através do corpo e da sensibilidade do que pelos livros’,⁰⁴ afirma. É enfrentando a arquitectura sensível e emocionalmente que se encontra a verdadeira medida da relação matéria/forma, e se descobrem novos horizontes. Tocar o corpo, corporal e emocionalmente, é absorvê-lo desvinculadamente, incorporá-lo no mapa pessoal de afinidades.

Cada corpo será uma construção, no sentido literal e figurativo, e existirá alicerçada tanto em pregos, paredes e portas como em ideias, intenções e conceitos. No entanto, no momento de contacto entre cada ser e os produtos da disciplina, será apenas a realidade física, mensurável e qualificável, que marcará presença; dificilmente existirá uma explicação ou legenda para as restantes dimensões implícitas. Durante os exercícios, cada eu terá a função de criar mecanismos e atmosferas que levem a um redimensionamento da importância da experiencia em detrimento das comuns condições construtivas. Como refere Jean Nouvel, ‘this diversions, which reroute our perception of phenomena from the material to the immaterial, are concepts that architecture should appropriate for itself. Using this kinds of concepts, we can create more than what we see. And this ‘more than what we see’ is manifest in and through physical context’.⁰⁵ Nunca renegando a importância do pragmatismo construtivo, o que levaria o processo para um campo utópico, Nouvel frisa a importância da existência de ‘algo mais’, um sentido ascético e significativo, um layer de informação sobre o projecto.

*‘A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. Há situações em que não podemos perder tempo a pensar se gostamos ou não de alguma coisa, se devemos ou não saltar e fugir. Existe algo em nós que comunica imediatamente connosco. Compreensão imediata, ligação emocional imediata, recusa imediata.’*⁰⁶

04 ando, tadao; ‘tadao ando - as obras, os textos, a crítica’, p.462
05 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.7
06 zumthor, peter; ‘atmosferas’, p.13

Cada nova experiência é uma construção. O momento em que se dá o contacto será o ponto de partida para um jogo de sensações, descobertas e, talvez, recusas. Como refere Zumthor, existe um lado altamente intuitivo em cada ser que poderá rapidamente aceitar ou rejeitar um lugar, corpo, forma ou atmosfera. Será um procedimento comum e frequente que palavras como ‘gosto’ ou ‘não gosto’, por exemplo, sejam soltas em momentos de conhecimento, no entanto, este imediatismo será alvo de reflexão, estudo, revisão. Ainda assim, numa fracção de segundo a primeira intuição será a resposta mais natural e genuína; o processo de construção pessoal de cada eu levará a diferentes interpretações de lugares comuns. Intenções e conceitos não poderão ser alvo de processos racionais de compreensão e não será suposta ou implícita a procura, nem por parte do eu nem por parte do outro, de uma relação de equilíbrio entre os corpos e a sua absorção.

*‘It is important that you, as the architect, understand clearly with your mental faculties, that as you design a project, this project is not fully understandable by the visitor’s intellect. The visitor’s mental faculties are unable to completely conceptualize what they experience. If you design a building that can be fully conceptualized by a visitor, your building is not worthy anything.’*⁰⁷

Existe sempre uma variação perspéctica entre um arquitecto e um qualquer outro de fora da disciplina; este desnível será ainda mais acentuado entre o eu produtor e o anónimo usufruidor do espaço. Para Valerio Olgiati um edifício é um sistema em que vários layers de elementos se relacionam entre si e onde a sua compreensão depende de factores relacionados tanto com o campo intelectual como com o emocional.⁰⁸ Neste sentido, para o arquitecto suíço é extremamente importante que um edifício seja uma permanente descoberta e não uma oferta de simples compreensão. Na sua acepção, um edifício que seja plenamente sentido ou compreendido perderá todo o seu valor ascético. No desenvolvimento do corpo enquanto elemento sobre o plano, o eu procurará munir este da capacidade de despertar sensações e relacionar-se com o outro de modos diversos, mas não legendar a experiência tornando-a num roteiro.

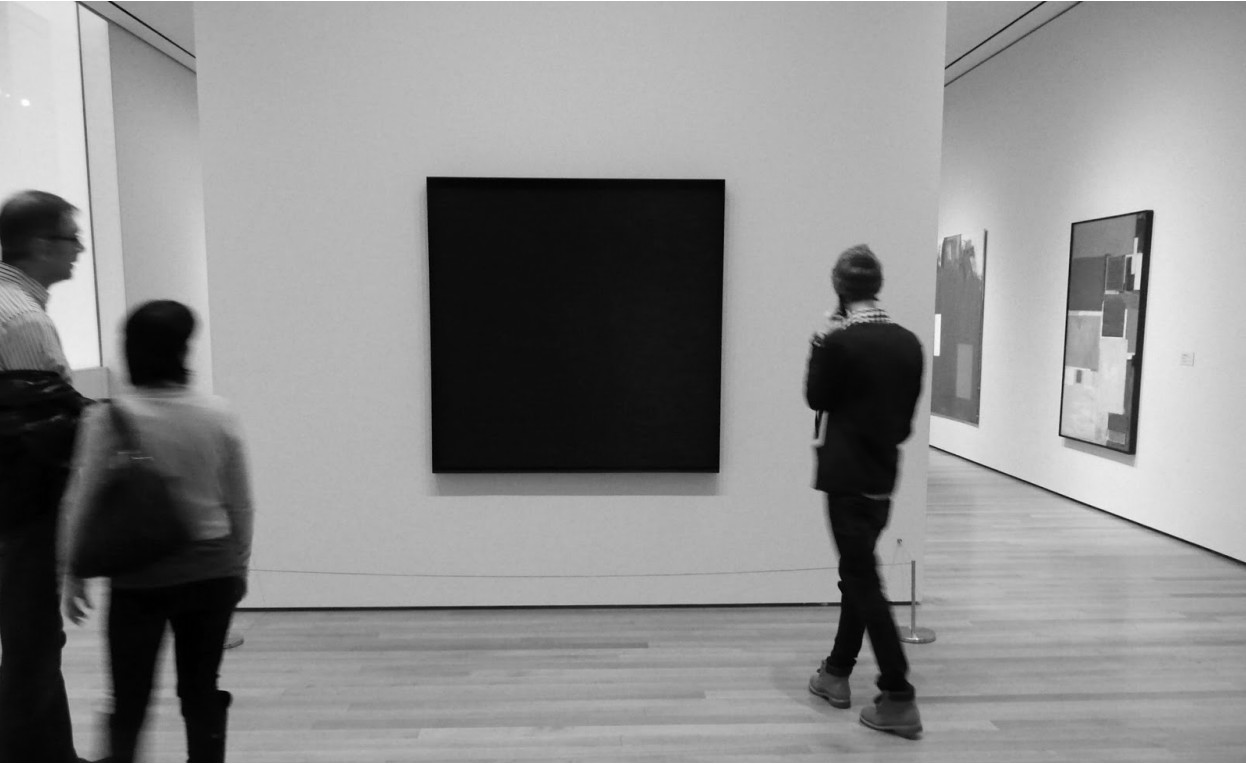
Para que a experiência seja genuinamente intuída, na construção dos conceitos a coerência será uma palavra chave. Entre os recortes e ajustes das várias peças que se formam, será importante que mesmo em momentos de contraste ou ruptura as soluções não sejam derivações independentes e inconsequentes. Sendo um conceito uma complexa rede de relações, cada parte influencia o todo e será importante assumir um procedimento de sinceridade, especialmente na definição do corpo.

07 olgiati, valerio; ‘conversation with students’, p.20
08 breitschmid, markus; ‘conversation with students’, p.9: ‘olgiati declares the building to be a system whose multilayered elements are brought into relationship with each other. the resulting field of tension is defined by objective and subjective parameters and puts demands on both, the intellectual and the emotional realms.’

*‘The question is to what degree architecture has the potential to mimic something, to what degree it is a simulation. On the one hand, there is the Disney strategy of the mere image held up by the structure with no relation to that image. On the other hand there is the approach of an Ad Reinhardt or a Donald Judd in which you get what you see - the thing itself, its actual form.’*⁰⁹

O corpo como interface entre o eu e o mundo torna-se assim o ponto de referência para a comunicação de intenções. A sua condição de real ou fictício atribuirá maior ou menor veracidade, e consequente resistência, à identidade do projecto, bem como aos princípios que o fundamentam. Como refere Herzog, artistas como Donald Judd ou Ad Reinhardt oferecem aquilo que pensam na sua totalidade, sem adereços ou ilusões e esta sinceridade garante-lhes uma maior força no desenvolvimento do seu trabalho. Por oposição, movimentos de artifício, como o exemplo Disney, serão pensados com o objectivo de iludir o outro, disfarçando fragilidades latentes e uma falsidade incondicional. Ao invés de layers interrelacionados, as partes são pensadas isoladamente tornando o resultado final num somatório de soluções independentes. Para que um conceito funcione caberá ao eu

09 herzog, jacques; ‘el croquis 109+110’, p.18



#53 ‘composition in black’, ad reinhart; 1963

trabalhar positivamente a relação entre os seus princípios e intuições e os corpos que produz. ‘We think that the surfaces of a building should always be linked to what happens inside of a building. How this link is going to occur is the architect’s business. (...) Our best projects are the ones in which the visibility of such links has been reduced to zero, in which the links have become so numerous that you don’t see them anymore.’¹⁰ Falsear a percepção, ao contrário de a exponenciar, será, em todos os casos, errado. A percepção deve ser um vaguear livre onde cada um encontre as reais projecções sobre o edifício e não uma máscara de outrem. Não é o objectivo da arquitectura a produção de uma mensagem suficientemente clara para que a absorção seja completa; existirá sempre uma margem pessoal e introspectiva, dada a solidão da experiência artística.

‘It is an important aspect of architecture that there is no full explanation for understanding what happens if one walks through a building. It does not speak to you directly in the sense that the building tells you exactly what occurs. I do not think that the art form of architecture is predestined to communicate in such a direct manner.’¹¹

10 herzog, jacques; ‘el croquis 60+84’, p.24
11 olgiati, valerio; ‘conversation with students’, p.20



#54 ‘house’, rachel whiteread; 1993

Cada experiência será recebida e processada, tornando-se em mais uma parte da longa biblioteca de memórias de cada eu. Cada nova peça é uma interpretação de algo, não uma reprodução fiel de um objecto, e sobrará sempre um espaço, talvez infinito, para que o lado pessoal molde essa nova adição, transformando-a em algo único. Este espaço, entre o real e o imaginário, leva a diferentes e distantes aceitações de realidades idênticas, realçando a ideia de Borges. Cada junção da forma e da matéria produzirá novas atmosferas, espaços, lugares, e será aí que se desenrolarão as experiências, fundamentais para a vivência dos seres. Apenas numa total abertura, tocando as superfícies e sentindo o peso e textura das mesmas, o outro fará parte do imaginário criado. Os conceitos não serão ‘lidos’ mas sim ‘sentidos’, mas não como algo estanque e homogêneo, ou sequer constante. Os lugares que cada pessoa encontrar serão pessoais, numa projecção de si mesmas sobre o corpo que visitam, encontrando pontos comuns e dispares de si e do eu.

‘Buildings are not pedagogical. Architects do not want to educate people with architecture (...). I do not visit buildings, and then, when I leave, say to myself: ‘Now I learned something about that or the other aspect of life.’ That is not the aim of architecture. However, what architecture wants to do is put the visitors into a fairytale. Buildings are fairytales. There is a great deal we can learn from fairytales, but it happens through indirect yet highly compressed constructs.’¹²

A experiencia será um limite do conceito, no sentido da sua vivência. Viver um corpo, como refere Olgiati, não é um processo pedagógico, porque este não se ensina. Existem campos paralelos, metafísicos talvez, cuja compreensão depreende uma maior abertura por parte do outro. Cada experiência, desde o momento em que é, literalmente, estruturada, até à ruína – limite da sua presença física –, é um acontecimento dinâmico e despertador.¹³ O seu sentido, a sua mensagem, a sua capacidade de dizer algo intuitivamente,¹⁴ fazem dela ‘algo mais’, como refere Nouvel.

‘Very few architectural constructions, when visiting them, awaken a visceral feeling on you, change your perceptions, impress you to the point that they bring you up short. That is in fact how loos defines architecture. You can have such feelings when you visit the convent of la tourette, or chartres cathedral. Ideally, we are seeking to produce a shock of that kind, to break down the lethargy with which architecture is usually perceived, which stems from the automatic habits of day-to-day living.’¹⁵

12 olgiati, valerio; ‘conversation with students’, p.24
13 pallasmaa, juhani; ‘international forum of psychoanalysis’, p.15: ‘the architecture of modern times has normalized human emotions, and consequently is unable to reflect their extremes, like ecstasy and melancholy. a work of art and architecture can touch our soul only if it touches something familiar in our collective memory. technical ingenuity, novelty, formal inventiveness, or mere aspiration for aesthetic pleasure cannot move us.’
14 soto de moura, eduardo; <http://videos.publico.pt/> 2011: ‘existe uma mais valia que não pode ser premeditada ou dirigida. é intuída.’
15 herzog, jacques; ‘el croquis 129+130’, p.35

problema

*‘One of the specificities of architecture is to be commissioned, to have to solve a problem. There is no auto-architecture: if you do what you want, no matter where or at what cost, you will not be doing architecture. Architecture cannot claim the artistic condition as its main value. The poetic dimension is only an added value to our work, since we are finally committed to an applied art.’*⁰¹

Por problema entende-se uma questão que se propõe a ser resolvida, em oposição a algo difícil de compreender. A colocação do problema marca o início do processo, num lançamento de dados mais ou menos esclarecido. O conceito, e consequentemente o projecto, são resposta ao conjunto de condições, programa e lugar, que se colocam nesse momento determinado. Existirão várias considerações⁰² – cliente, prazo, orçamento-, e todas elas condicionam o problema, definindo-o. Sobre o eu forçam inclinações do plano onde se produzem os conceitos e, em limite, colocam ou retiram elementos que se haviam tornado parte do organismo. Ao longo de uma linha recta, que representa o tempo real, surgem várias linhas paralelas e emaranhadas entre si, possíveis névoas que são os conceitos em formação e relação.

*‘The architect is in a unique situation. He’s not an artist in the traditional sense. He’s not someone who meditates in front of a blank page. He doesn’t work on a canvas.’*⁰³

Cada eu não se limita a viver a disciplina isoladamente. Vive sob uma condição de alteridade, é social, e responde a outros no seu percurso próprio de busca de identidade. Ainda que a construção seja sua, está limitado por condições impostas quer por pessoas, por leis, por lugares, pelo tempo ou pela tecnologia. No decorrer do processo, as possibilidades de cada eu ficam compreendidas no espaço entre as limitações impostas e a infinidade de respostas possíveis. É necessário encontrar um compromisso entre o que se controla e o que se provoca.⁰⁴

01 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.17
02 farmer, ben; ‘companion to contemporary architectural thought’, p.117: ‘architects design for other and need other’s people money to realize buildings. they also design within obvious legislative and technological contexts.’
03 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.5
04 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.6: ‘we need to find a compromise between what we control and what we provoke.’

O problema surgirá no início, no meio e no fim do percurso; é constante⁰⁵. Tal como os restantes pedaços de informação que se colocam sobre o plano, vai existindo indefinido, como uma neblina, e ainda que seja concreto e mensurável, é abstracto e alvo de absorção e interpretação. Tanto o lugar como o problema, e todas as dimensões de ambos, começam como estranhos e acabam entranhados no conceito, numa relação de troca, valorização e adaptação porque ‘cada conceito talha o acontecimento, retalha-o à sua maneira.’⁰⁶ Não existem momentos estanques de resolução de problemas, dada a rede fina de interligações que se constrói, e apenas na teoria se poderia falar de uma separação entre forma e função. Ainda que o processo comece de um problema, e logo de um conceito, no desenvolvimento do percurso levantam-se outros problemas e logo outros conceitos, num ciclo constante de perguntas e respostas. Mudanças de escalas, conversas informais, flutuações de elementos: tudo pode influenciar os problemas, e as respostas, e as suas dimensões concretas ou virtuais. A tradução do problema leva-lo-á para caracteres compreensíveis ao eu: programa (organigrama, prazo, orçamento), e lugar (contexto e sítio).

*‘The choice of a concept is something that should conflict with the context, with all the significations (positive, functional, etc.) A building can assume, or a theory, or anything else.’*⁰⁷

O conceito sendo uma resposta não o será apenas. É uma relação, e ainda que se estabeleçam trocas e diálogos entre ambos, o resultado do processo, o corpo, será também um motor de reacções. Cada problema terá um potencial próprio⁰⁸ e cabe ao eu explorar estas condições como componentes da sua construção.

05 brandão costa, nuno; ‘revista trama 1’, p.45: ‘é difícil calcular essas coisas no processo de construção de um projecto, porque todo ele é um bolo, que está a ser confeccionado com todos os ingredientes ao mesmo tempo, e as questões que se levantam têm de ser pensadas de uma forma transversal, não é possível dizer ‘agora vou resolver a função, depois invento uma forma para esta função, e depois penso sobre o sítio que tem esta forma, que tem esta função’.’
06 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.35: ‘cada conceito talha o acontecimento, retalha-o à sua maneira.’
07 baudrillard, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.10
08 herzog, jacques; ‘el croquis 129+130’, p.27: ‘like soil or wine, a project has a certain potential, which depends on the client, the budget, the landscape, the programme, and the possibilities of changing it.’

programa

‘Toda a gente acredita que os architectos gostam de liberdade e gostam de não ter obstáculos quando começam a imaginar o mundo. Mas o contrário é verdade. Os architectos são architectos porque precisam de um orçamento, de limitações, e de tudo isso. O planeta é uma rede de pessoas e condições, e é por isso que é difícil construir alguma coisa no vazio. Somos trazidos de volta à nossa própria individualidade, o que é geralmente muito doloroso.’⁰¹

A condição primária para a criação do conceito será a colocação do problema; este será ponto de partida, de chegada e um molde recorrente ao longo do processo. Ainda que surja como algo novo e exterior ao eu, é assimilado tornando-se parte integrante do processo e fundamento regedor, dada a sua necessidade de resposta. O conceito, ainda que possa nascer desenraizado do problema, estabelece com ele uma relação de troca, afinidade e influência mútua ao longo do tempo. Seria impossível para o eu estabelecer o processo sem um problema, programa e lugar, criando devaneios desarticulados e meramente teóricos. O projecto precisa de uma unidade real mensurável e esta partirá sempre do problema, no entanto no plano, ao longo de todo o processo, o eu será sempre o personagem regedor das prioridades⁰².

No início, na intuição, o pensamento é irreflectido. Surge eventualmente desarticulado e inconsequente e procura, a partir desse momento, uma construção sólida para o seu percurso. Nesse aspecto, o programa é o primeiro a estabelecer regras.⁰³ É estranho ao eu, porque este não o define, mas alavanca inicial de regulação. É mensurável e analisável de pontos de vista concretos, algo que a subjectividade da disciplina não permite facilmente noutros aspectos. O produto final, o corpo, será um organismo sensual⁰⁴ e dinâmico, com muitas alusões e origens, mas será uma resposta concreta ao programa. Mesmo que este possa ser negociado e até alterado, é uma linha orientadora cujo sentido é seguido, admitindo palavras como certo ou errado. Discute o seu próprio sentido ou ocasião ainda que seja real e palpável. Para o architecto existirá uma relação entre áreas, funções pré-requisitos a ser cumpridos e nesse momento o cliente, como produtor do problema, define o programa e define o organigrama⁰⁵, ferramentas concretas com os caracteres da disciplina capazes de permitir ao eu desenvolver o seu caminho.

01 herzog, jacques; <http://www.publico.pt/>, 2011
02 olgiati, valerio; ‘conversation with students’, p.27: ‘imagine a watchmaker who designed a precise watch. then, somebody approached him and demanded that one of the little wheels should be a little bigger or a little smaller. i mean, what kind of clock would that be? it is the same with buildings.’
03 siza vieira, álvaro, entrevista pessoal, 2011: ‘o programa é o primeiro a estabelecer regras.’
04 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.53: ‘a força de um bom projecto encontra-se em nós e na capacidade de percebermos o mundo racional e emotivamente. um bom projecto arquitectónico é sensual. um bom projecto arquitectónico é inteligente.’
05 dias, adalberto; faup, 2010: ‘o cliente define o programa, define o organigrama.’

A arquitectura é uma arte aplicada, como refere Nouvel; uma escultura social, segundo Beuys. Talvez seja uma ideia muito forte, e até pouco consensual, mas a poética que emana dos seus corpos é um produto artístico, ainda que funcional em vários aspectos. No desenvolvimento do projecto, a função não se deverá sobrepor nem minimizar ao significado, à identidade. Forma, matéria, poética, sentimento ou energia serão camadas tão importantes como a utilidade do corpo. O pragmatismo do problema não deverá ser para o eu um factor menor mas sim um apoio: ‘uma ajuda que nos irrita por nos ajudar: a função.’⁰⁶

‘Ela gosta de sapatos bonitos. Admira o seu feitio, o material e, sobretudo, a sua forma, as linhas; gosta de ver sapatos, não no pé, mas como objectos, cuja forma provém justamente das necessidades do seu uso e cuja beleza incrementa de tal maneira estas exigências práticas que, por sua vez, também denuncia o uso: ‘utiliza-me, calça-me’ dizem-lhe estes sapatos bonitos. A beleza de um objecto útil é para mim a forma mais alta de beleza, acrescenta.’⁰⁷

Ao contrário do que possa ser o pensamento comum, e como Peter Zumthor ilustra, não existirá uma condição de incompatibilidade entre poética e função. Não será necessário ao eu optar por uma em detrimento da outra, nem deve em circunstância alguma nenhuma ser esquecida. O resultado da função pode ser ele próprio de uma beleza ímpar, como o sapato de Zumthor. Um projecto não é um somatório de funções nem uma escultura ainda que seja um pouco de ambas. É a tarefa mais nobre da arquitectura, o facto de ela ser uma arte para ser utilizada.⁰⁸ cada edifício responde a um pedido concreto do cliente, com áreas, exigências e requisitos, e será o trabalho do eu, no meio das amarras que lhe são impostas, gerar algo seu, que ainda assim responda directamente ao que lhe é solicitado. O espaço que tem para manobrar os seus intuitos estará compreendido entre os limites que lhe são impostos e as infinitas possibilidades que consiga criar. Cada eu será um músico que, por vezes, terá já todas as notas pré-definidas, ficando apenas com a missão de as ordenar. Cada nova ordem que encontre, e cada motivação que descubra em as ordenar de diferentes modos, serão expansões da sua identidade sobre a pauta. O programa/ função, e o modo como este se estabelece, poderá ser um limite possível para a construção de um conceito que sustente a narrativa do eu.

06 siza vieira, álvaro, entrevista pessoal, 2011
07 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.59
08 zumthor, peter; ‘atmosferas’, p.69: ‘é a tarefa mais nobre da arquitectura, o facto de ela ser uma arte para ser utilizada.’



#55 'nakagin capsule tower', kisho kurokawa; 1972

Um exemplo interessante desta condição será a Nakagin Capsule Tower. Terminada em 1972, propunha uma estrutura fixa, central de acessos verticais, sobre a qual se agrupariam unidades de habitação individuais. Respondendo às necessidades concretas da sociedade, e apresentando-se como o expoente máximo do metabolismo japonês, permitia que a forma fosse um achado mutante e não um pré-requisito do arquitecto. Deste modo, o passar dos anos desenharia o edifício deixando um ‘quase acaso’ dominá-lo formalmente, relegando os aspectos plásticos para um plano inferior. A utopia da sua concepção levou a que o edifício nunca fosse devidamente utilizado, mantendo-se ainda hoje como no início.

Não existirá um momento de discussão em que forma ou função apareçam como elementos isolados. Estas duas realidades do projecto não se poderão separar dada a sua constante relação; a forma aloja a função e a função molda a forma. Mesmo o eu mais funcionalista será forçado a trabalhar com uma forma que alojará os programas pensados e as limitações funcionais impedirão o mais volátil autor de divagar em desenhos ou caprichos formais livremente. Ainda que inconsciente, existe uma ponte que une os dois lados da dicotomia. O desajuste neste equilíbrio levará ao autismo de uma das margens e consequente perda de valor por parte do corpo criado.

Sou Fujimoto trabalha os limites da relação quando projecta a Final Wooden House. Utilizando peças de madeira com tamanhos idênticos, cria um espaço único, uma casa, cujas divisões se interpenetram e envolvem constantemente. Cada utilizador do espaço verá uma diferente função em cada pequena alcova ou degrau, podendo camas, mesas ou estantes ser confundidas entre si. Passagens, escadas, tectos e paredes fundem-se com o mobiliário e a unidade, que começa na matéria, alastra-se ao inconsciente da função. Não existem barreiras, físicas ou psicológicas, e é criada uma nova dimensão de experiências espaciais.

‘A landscape of activities: you can see no functions in it, no specific functions, but if you start to behave than various functions will emerge (...) It’s a new relation between the space and the body (...) this is a cave space, because you decide how to use it’⁰⁹

Quando apresenta a Primitive Future House na bienal de Veneza, Fujimoto fala de uma nova ideia de casa, uma derivação da Wooden House. Uma composição normal sugeriria o primeiro piso, segundo piso, etc, com a presença de mobílias e paredes, no entanto, neste projecto, o arquitecto torna possível integrar estas condicionantes numa composição de degraus de 35cm. A relação com espaço parte do utilizador e baseia-se na escala e imaginação humana. Num gesto de altruísmo abstracto, oferece ao utilizador, anónimo e distraído, a possibilidade de definir a coreografia do seu dia-a-dia, permitindo-lhe descobrir como quer viver cada espaço e compreender os seus limites.

‘Gradation will become the keyword for the future of architecture. For instance, there are infinite colorific degrees between white and black, and innumerable values between 1 and 0. Conventional architecture systematizes our world in the name of ‘functionalism’, as if clearly differentiated into black and white. However, our comtemporary lives are sustained by myriads of unpredictable actions that lie between them. Unlike the internet, space is not capable of switching from 0 to 1 instantaneously. Conversely, the allure of space must lay in its ability to actualize in reality the possibilities of a gradation in between 0 and 1. Gradations lay dormant in diverse places. They can be found in between: interiority and exteriority; architecture and urbanism; furniture and architecture; private and public; theatres and museums; houses and streets; matter and space; morning and night; comprehensibility and incomprehensibility; and dynamism and immobility. In between multitude of concepts, we should be able to uncover unforeseen gradations and provide them new forms. The idea of gradation will herald the immense possibilities of architecture.’¹⁰

09 fujimoto, sou; <http://www.domusweb.it>
10 fujimoto, sou; ‘el croquis 151’, p.199

Na praça Jemaa el Fna, em Marrocos, como em Times Square, em Nova Iorque, é impossível definir limites ou programas, porque tudo acontece ali. Público e privado, interior e exterior, movimento e pausa, luz e sombra. Não existem linhas que separem as dicotomias e cada vez mais a arquitectura tende para uma realidade disciplinar semelhante. Sou Fujimoto fala desta circunstância como um jogo de gradações. A parede, literal e conceptualmente, deixa de ser o elemento de separação.

Na House N, o limite entre publico e privado é diluído em vários níveis. Num jogo de caixas dentro de caixas, o arquitecto coloca os programas privados num volume quase encerrado, que por sua vez está dentro de um segundo volume relativamente perfurado, que finalmente está dentro de um último volume, bastante aberto ao exterior. Os vãos nas paredes e tectos das caixas remetem para layers de privacidade, sendo a última plataforma a própria cidade, completamente exposta. Questionando o programa de casa como um espaço privado, acolhedor e discreto, Fujimoto expõe diferentes níveis de privacidade numa gradação literal entre o interior e o exterior tornando-se quase impossível definir onde começa e acaba o espaço doméstico. As diferentes caixas funcionam como passagens onde a transição só faz sentido porque gera continuidade.¹¹

Existiram épocas em que a disciplina vivia de tratados e a arquitectura seguia uma lógica de itinerário. A contemporaneidade mostra-se como uma realidade diferente. Os modelos de trabalho são cada vez mais variados, não existe um estereótipo de atelier e cada eu encontra soluções diversificadas. As necessidades da sociedade são cada vez mais díspares e palavras como apropriação e polivalência tornam-se lugares comuns, quase necessidades. Não há noções sobre como será o momento seguinte e por isso existe a sensação de que os arquitectos têm de deixar um espaço para o que está para vir.¹²

‘We have all played ball games like baseball and soccer since we were very young. After we began studying architecture, we realized that the playing grounds of the ball games were really their floor plans. Strictly speaking, as the rules of the game define a standard ground plan, they are effective only on that plan. However, as young children, we rarely played on such standardized playing grounds, and instead re-appropriated any suitable place for a makeshift ground for soccer or baseball. We created local rules according to specific features or defects of our makeshift grounds. What fun we had in doing so! We tried many different rules, discussed their pros and cons, and ended up inventing entirely new games.’¹³

11 siza vieira, álvaro, entrevista pessoal, 2011:
12 siza vieira, álvaro, entrevista pessoal, 2011: ‘a apropriação dos lugares é óptima. os arquitectos têm de deixar um espaço para o que está para vir.’
13 atelier bow wow; ‘echo of space/ space of echo’, p.54



#56 ‘house n’, sou fujimoto; 2008

O eu constrói corpos de arquitectura, materializa convicções, define tensões e possibilidades, no entanto está sujeito às vicissitudes do tempo. Ao trabalhar a matéria, cria espaços cuja apropriação, ainda que gradual, é uma certeza espontânea. Desta sinceridade espera-se uma colisão entre aquilo que é a expansão do eu, o seu produto, e os acasos pontuais do dia-a-dia, as experiencias distraídas. A beleza da arquitectura residirá na capacidade desta ser vivida com mais intensidade, variedade e vida do que algum dia o arquitecto sonhou. da consciência deste contexto de apropriação caberá ao eu criar novas formas para que novos conteúdos possam emergir.¹⁴

Em Hokkaido, Sou Fujimoto coloca vinte cubos soltos no terreno com programas fixos. Permite que todas as zonas de circulação e estar sejam uma constante deambulação entre os volumes brancos e separa com alguma rigidez duas realidades.¹⁵ Criando espaços sem nome e sem função, força serendipidades de quem por ali se passeia. Cada ida aquele lugar é uma nova experiência e cada novo uso, porque nenhum foi proposto, é uma descoberta. Fica guardado o espaço para a imaginação.

14 chklowski, victor; ‘companion to contemporary architectural thought’, p.117: ‘new forms create new contents.’
15 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.9: ‘the duality of residential conformability and a city like multiplicity.’

contexto

Das condições que definem o problema, o contexto será, por ventura, a mais subjectiva. Dada a sua proveniência cultural/social estabelece uma ligação quase incorpórea com o eu. Da existência do espaço físico, o sítio, e da aceitação da sua subjectividade contextual (e circunstancial) define-se um lugar e todo o lugar tem um contexto, seja ele anónimo ou carregado de significados. O contexto é tudo o que nos rodeia; é o texto onde escrevemos a nossa frase⁰¹. Ainda que se reveja o contexto em partes do real, este será sempre uma expansão imaterial tatuada nos elementos perenes do sítio. É uma energia que precisa de ser compreendia para poder ser aplicada, e cada lugar, como cada eu, terá uma energia diferente, única. O exercício de projecto, consciente ou inconscientemente, enraíza-se no lugar, absorve temas ou imaterialidades, mais ou menos concretos, e tenta significar partindo destes. No desenvolvimento do conceito não se procurará um contextualismo desmedido, mas sim uma ponderada adição de elementos, mais ou menos directos. A procura será eventualmente uma serendipidade pois a consciência de absorção que o eu terá do lugar poderá não ser voluntária. O processo é um permanente diagnóstico⁰² e o eu volta a ter o papel fundamental de interveniente e autocrítico das suas decisões. É ele que traduz as energias do lugar numa convergência de forças positivas.

‘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.’⁰³

O conceito adquire do contexto o reconhecimento de formas que o distinguem e relacionam com as condições físicas, sociais e culturais do lugar. Esta reinterpretação desenvolve-se sobre o plano, onde os elementos que carregam significados do lugar são colocados e dissecados. Através da imaginação, fomentada pela memória que já possui ideias e concepções do que sentiu na aproximação ao plano, o eu compreende as formas do próprio conceito e projecto. Este processo dá-se por relação e integração de configurações locais ou por analogia de componentes pré-existentes,

01 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.26: ‘the context is everything that is around you, the text where you put your statement.’
02 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.19: ‘the architetcural act becomes a permanent diagnosis.’
03 ibelings, hans; ‘supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización’, p.18/19 (tradução livre)



#57 ‘agbar tower’, jean nouvel; 2005

deixando lugar à imaginação por distanciamento a esses elementos, ‘não (...) Por ignorância, mas por absorção, por assimilação.’⁰⁴ O eu apoia-se no conhecimento do passado e no significado presente do existente para referenciar as suas opções, quer de modo directo e figurativo, quer introspectivo ou abstracto. São indícios que o lugar coloca à disposição, cujo uso enquanto referência concede integração ao projecto.

Em Haia, na Holanda, em 1988 o arquitecto Siza Vieira desenhou o complexo residencial de Schilderswijk West. Tratando-se de um arquitecto português, com uma formação bastante distinta da holandesa, o resultado do projecto revelou-se uma surpreendente cristalização concreta da importância do lugar: o corpo está ali, como se sempre lá tivesse estado, ancorado numa cultura que é sua – tipológica, formal e construtiva – e é um exemplo físico da aplicação do contexto no processo do projecto. O arquitecto absorveu do lugar o que este lhe quis dar e assumiu uma postura de compreensão consistente, e até directa, da realidade envolvente. O lugar expandiu-se sobre o plano do projecto e o resultado físico, a escala 1/1, é um retrato do seu próprio ambiente. O edifício tornou-se ‘mais holandês do que os holandeses’ porque a compreensão da energia do lugar exponenciou o produto do eu de Siza.

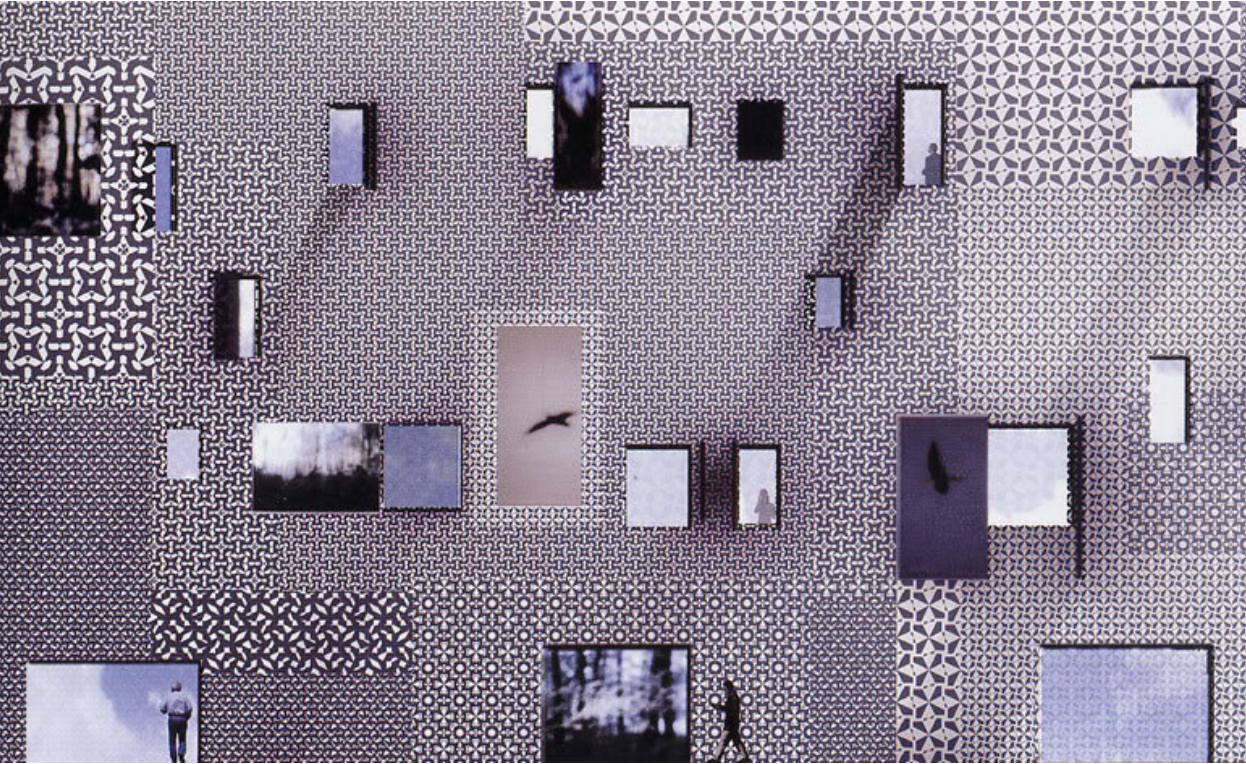
04 siza vieira, álvaro; ‘álvaro siza: obras e projectos’, p.37

Na Tokyo House de Sou Fujimoto e na Moryama House de Ryue Nishizawa, existe, de um modo distinto e ao mesmo tempo idêntico, uma aplicação pessoal do contexto. Absorve-se a identidade da zona, que neste caso os eus bem conheciam, e esta é oferecida como algo absolutamente novo. Os corpos que criam são um reflexo do seu contexto, uma interpretação pessoal que só poderia viver naquele espaço. A arquitectura está no sítio: mais do que uma alusão ao terreno do projecto, é uma referência a todo o contexto disciplinar, material e cultural que determina o projecto.

*‘As far as the symbolic dimension of the Agbar Tower is concerned, it hinges on a formal vocabulary that belongs to Barcelona; it is very Catalanian. Many people don’t understand it simply because they don’t know Montserrat and they do not know that Gaudí worked with this forms.’*⁰⁵

Quando o eu se envolve pelo próprio plano, num metabolismo e devir constantes, as dúvidas, por vezes, vêm a sua resposta em pedaços reais dos lugares onde o plano opera. A torre Agbar é um exemplo concreto do processo de trabalho de Jean Nouvel que se poderá definir como uma sequência tripartida: absorção, transformação e oferta. Capta do lugar um pouco de tudo o que este tem para lhe dar, e que o seu eu considera oportuno,

05 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.11



#58 ‘alcantara mar housing’, jean nouvel; 2003

afasta-se e compreende o que deseja ou não passar ao projecto. O resultado final, construído, é algo único, singular, que só poderia viver no local onde se implanta, e ainda assim, novo. É o lugar visto de uma perspectiva que nunca teria existido se não existisse a tradução do eu de Nouvel. Os elementos citados serão directos, mas a sua reprodução não; é interpretativa e misturada no plano por um eu, Nouvel, cuja construção fomenta novos caminhos.

A Moryama House é um exemplo de um arquitecto absolutamente distinto. Numa cidade absolutamente diferente, a escala das ruas e passagens, bem como a fragilidade dos volumes e o abstracionismo das formas ganha uma materialidade quase natural. A casa é contemporânea e ao mesmo tempo está agarrada às características físicas do sítio. Sem reproduzir qualquer elemento directo, todas as partes, físicas e sociais, que compõem o todo são pertença do lugar. Na Suíça, Valerio Olgiati e Peter Zumthor desenham os seus ateliers em tamanha sintonia com os lugares onde se inserem que estes parecem quase anteriores ao próprio contexto que os rodeia. Os materiais e os sistemas construtivos são aplicados com grande exactidão em formas contemporâneas criando um jogo de relações entre os corpos e as envolventes. Existe uma ponte entre uma cultura local e uma linguagem contemporânea com ambas as margens a beneficiarem da correspondência que estabelecem.

*‘The notion of context is weakened when it is merged with a mere visual integration with the environment or ‘neo-regionalism’. What I call the ‘poetry of the situation’ is something that cannot be enunciated automatically.’*⁰⁶

O eu tem a função, ou oportunidade, de compreender e posteriormente utilizar, transformando, as dimensões do contexto em algo único, mas não ciclicamente reproduzido. O enriquecimento do conceito não passará pela mera adição autista de temas da envolvente no projecto, mas sim pela compreensão dos mesmos na extensão do plano. O processamento e mutação dos pedaços de real que são levados para o plano é obrigatório, caso contrário o mimetismo e a caricatura tomariam o projecto como seus; é fundamental um mecanismo de reacção.⁰⁷

Em 2003, Jean Nouvel apresentou em concurso um projecto residencial para a zona de Alcântara, Lisboa. Tratando-se de um programa residencial com áreas definidas e uma implantação pré-estabelecida, foi através da materialidade das fachadas que o arquitecto explorou a noção de identidade do lugar. Reinventando⁰⁸ um material que poderia ser visto como um cliché em relação mimética com a história da cidade - o azulejo -, introduzindo algo absolutamente novo, o espelho, e desenhando vãos de proporções e dimensões variadas, criou uma composição que desmaterializaria completamente os volumes e ainda assim os ancorava na cidade. A linguagem da proposta revela a compreensão de um material tipo numa nova extensão do mesmo: foi apropriado, compreendido e devolvido como algo novo, desconhecido.

06 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.13
07 olgiati, valerio; ‘conversation with students’, p.36: ‘if you make a contextual building, then you react to the context.’
08 nouvel, jean; <http://www.jeannouvel.com>: ‘a composition of azulejos reinvented on the walls of the pedestrian streets.’

‘I think that through small movements we can achieve an ethics whereby the situation becomes slightly more positive every time we intervene. We can try to locate a kind of enjoyment of place by including things that weren’t considered previously, which are frequently accidental, and inventing strategies of improvement, the poetics of situations; we can evaluate completely random elements and declare that we’re dealing with a geography: ‘it’s beautiful. I’m going to to reveal it to you...’ this is an aesthetics of revelation, a way of taking a piece of the world and saying, ‘i’m appropriating this, and i’m giving it back to your appreciation in a different way.’”⁰⁹

No Guggenheim de Tóquio, Jean Nouvel baseia a sua proposta no culto do presente e na consciência das estações¹⁰, duas características que considera gentis na cultura japonesa. Desenha o museu numa zona anónima da cidade e cobre-o com uma colina de cerejeiras. Com a passagem das estações o edifício seria um mutante: sem folhas no inverno, em flor na primavera, verde no verão e laranja no outono; mais do que um volume seria um reflexo do tempo. A cerejeira, também ela típica da cultura nipónica, seria não apenas um adereço mas sim o próprio edifício; não seria utilizada como fachada ou disfarce, ou algo somado, mas sim um todo plural. A proposta transforma-se numa construção assente na cultura local.

Se o contexto histórico é uma referência por contextualização, a 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 Nouvel e Herzog & de Meuron. Tratando-se de autores mais afastados das referências formais e directas do passado, mas especialmente ligados à contemporaneidade, trabalham o conceito sobre reinterpretações socioculturais, definem novos contextos presentes e humanos do projecto como ferramentas, associam-se às circunstâncias urbanas como referência de escala e implantação.

Em Basileia, no sentido físico, a Signal Box 2 é exemplo de neutralidade volumétrica e material face ao ruído visual em que se insere. É uma obra que pertence ao cruzamento de vias e linhas férreas, entre a cidade e a máquina, sendo anónima e ao mesmo tempo carregada de identidade. É produto de influências discretas e subjectivas da situação envolvente, que se tornam tema e referência para os mais diversos desenhos e decisões de projecto. É resposta a uma condição de cidade e ao mesmo tempo uma forma de movimento cristalizado, receptivo ao programa que aloja.

09 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.18
10 nouvel, jean; <http://www.jeannouvel.com>: ‘the paradigm: ‘artifice - nature’ is one of the basis of the japanese culture and the essence of the japanese garden: the cult of the present’

‘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?’”¹¹

O contexto é parte da formação do conceito, e do projecto, quer por relação mais directa com os elementos que se captam do real, quer enquanto sentido programático ou conceptual ou ainda como novo significado visual e denunciador. Os significados que traz ao projecto, por via do processo, podem encontrar-se na sua forma, imagem, implantação ou materialidade, e parecem atribuir-lhe um valor local, ou, pelo menos, uma raiz para a fundamentação de inclinações do plano. O eu terá o papel de cleptómano, interprete e crítico, levando a que o projecto não se torne erradamente numa caricatura do lugar onde se insere mas sim numa oferta de novas perspectivas sobre o pré-existente.

11 herzog, jacques; ‘quaderns n.º181/182’, p.102



#59 ’signal box 2’, herzog & de meuron; 1997

‘Architecture and cities are not disparate things, but instead are differentiated manifestations of a singular phenomenon. A city is not an assemblage of architecture, but it is a large and complex architecture itself. Architecture is not a part of urbanity, but is a microcosm of a city. Here, a part is not a fraction of the whole nor is the whole the sum of its parts. The parts and the whole are in constant interactions, and at times a component vies with and engulfs the whole in its entirety. For instance, tokyo is a big house. When living in tokyo, one small step out of a house (=room) leads to a small alleyway, and behaves like a comfortable extension of the house for being surrounded by the fine scale things. Hence, the house and the city fuse into one as they gradually percolate into each other. To live in tokyo is to live in a house, and concurrently, to live in an enormous house that is the city itself. From small scales to large scales, everything becomes connected as they gradually metamorphose.’⁰¹

O lugar é uma entidade fisicamente limitada; o arquitecto trabalha num terreno cujo perímetro é definido a priori. No entanto, mesmo que o projecto se reduza a uma área pré-estabelecida, ele existirá englobado numa rede maior de trocas e relações. O eu concebe um produto para um espaço delineado mas o mesmo não se poderá dizer do plano no qual este será composto, pois os limites serão os que o eu definir. Entre escalas, alinhamentos e texturas, o sítio é ele próprio um motivo do projecto. É parte integrante do processo enquanto tema e plataforma literal de colocação do corpo. Propõe-se a noção de sítio, à falta de outro termo que distinga a realidade física e material da condições imateriais do contexto. O sítio será a ‘revelação poética da preexistência como algo que por existir, mesmo que residual ou modestamente, tem já uma carga material de reflexo a considerar’⁰²

Compreender o sítio enquanto parte do plano passa por conter a sua localização, a sua relação com a luz, a sombra e os ventos. Sentir o terreno, as suas dimensões, a sua exposição visual, registar os seus acessos, as terras contíguas, e a envolvente próxima ou longínqua, construída ou não, e observar os materiais que a compõem. O sítio engloba temas que dizem respeito à geografia, à topografia e à geometria do terreno, à paisagem física, à estrutura urbana, aos materiais locais e preexistências físicas. É um

01 fujimoto, sou; ‘el croquis 151’, p.201
02 figueira, jorge; ‘metaflux: duas gerações na arquitectura portuguesa recente’

elemento concreto pré-existente que constitui uma tela real: é colocado de antemão ao conhecimento do arquitecto, encontra-se no lugar e pode ser tomado como referência, ponto de partida ou simplesmente revogado pela arquitectura. De todas as condições que o problema impõe à criação do conceito, o sítio é a única com uma presença física verdadeira e mensurável em diferentes campos. Dos elementos sobre o plano poderão existir diferentes interpretações e até anulações, mas com o sítio este espaço introspectivo de reformas será sempre mais reduzido dada a sua condição pré-dimensionada. Enquanto condicionante do projecto poderão derivar diferentes abordagens; conceitos de negação ou apropriação são hipóteses dado que a indiferença perante este suporte não será nunca uma opção. No limite poderá existir uma arquitectura sem sítio, ainda que dessa premissa resultem ideias excessivamente simples, como a caravana enquanto produto disciplinar, ou demasiado utópicas e sem aplicação prática.



#60 caravana

*‘Paris vista do céu é uma cidade de constelações. Beirute vista do céu é uma cidade de cicatrizes. Guadalajara vista do céu é uma cidade de divisões - de um lado os mexicanos ricos (percebe-se pelo enorme número de piscinas), do outro os pobres.’*⁰³

Através de um exercício mental de abstracção, e distanciamento entre escalas, os elementos físicos que definem os sítios proporcionam-lhes uma dimensão quase imaterial. Num limbo entre o que será o contexto e o que é o sítio, a percepção, consciente ou não, de pequenos sinais, mais ou menos recorrentes, leva a que a verdade física interfira com a interpretação do eu do lugar; a memória digere todos os sinais simultaneamente, contexto e sítio, e o lugar ganha uma dimensão metafísica. No momento em que é conhecido e processado, e a imaginação entra na equação, o que poderá acontecer numa fracção de segundo, a interpretação do lugar ganha uma importância capital para o projecto.⁰⁴ Apenas numa abordagem teórica será possível dividir o lugar nas suas duas componentes.

O desenvolvimento do corpo poderá levar a diferentes abordagens ao sítio, em continuidade ou ruptura. As ‘referências directas (acidentes topográficos, construções existentes) que geralmente constituem coordenadas seguras para a elaboração de um plano’⁰⁵ poderão originar enfiamentos, direcções e alinhamentos. Poderão criar-se linhas de força, da envolvente próxima ou da geometria do terreno, que constituirão uma influência formal ou de implantação. A topografia e os seus desníveis permitem que o projecto se enraíze, ou não, no terreno e a materialidade local, dado físico embora também parte do contexto, define a sua inserção na envolvente. Estes pedaços de informação corpórea são incluídos por contextualização material ou por interpretação e inserção do existente no desenho do projecto, por indução e dedução de elementos do sítio. Ao trabalhar com escalas, em diferentes tempos do processo, o eu poderá considerar diferentes valores do sítio. Ainda que este seja pré-estabelecido, a sua rede de fios e pontos de contacto será sempre alargada relativamente a um campo inicial restrito.

O edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto é um caso paradigmático da relação entre o sítio e o projecto. Implantada num terreno acidentado, entre a via rápida e uma incrível vista para o rio, ladeado por um jardim no qual o arquitecto já tinha interferido, parte de um princípio funcional simples, um pátio à volta do qual todos os programas girariam, e desenvolve uma relação quase geométrica com o lugar. Agarrado numa rede de direcções e alinhamentos, o edifício emaranha-se nas pré-existências e em si mesmo: do pavilhão Carlos Ramos saem linhas que definem enfiamentos e, entre paralelismos e perpendicularidades, define-se a implantação. A topografia é reproduzida, descendo ao ritmo da colina, e, entre forma e função, o sítio

03 herzog, jacques; <http://www.publico.pt/>, 2011
04 henriksson, jan; ‘international forum of psychoanalysis’, p.25: ‘without doubt the creative angle in architecture is the architect’s interpretation of the place.’
05 siza vieira, álvaro; ‘imaginar a evidência’, p.87

orienta os volumes que se agarram através de fios imaginários aos pontos chave - muros, casa cor-de-rosa e Carlos Ramos. O rio é abraçado e a via rápida inexistente; o sítio é parte fundamental do plano e, ainda que a elegância do desenho o pudesse sugerir, em nenhum outro lugar se implantaria com tanta segurança. O contraste entre o verde do lugar e o branco do edificado é remetido para segundo plano tal é a inclusão do corpo.

Em Berlim, no edifício que ficou conhecido como Bonjour Tristesse, Siza resolve a ausência de referências no sítio arrastando de edifícios vizinhos, anónimos e quase antipáticos, linhas que garantem uma amarração da sua proposta. Cotas, ornamentos, proporções de vãos, altura de lambris, materiais. Com um gesto pessoal deixa que a curva ganhe destaque e reclame para si a atenção, e no entanto todo o edifício está agarrado a um lugar quase desconhecido como se dele fizesse parte, numa correspondência de valorização mútua. Nas piscinas de Leça, a transição entre a rua e as rochas é feita através de um saudável jogo de planos que leva a que todos os intervenientes – o mar, as rochas, o muro, a areia e o betão – se juntem com uma naturalidade quase perfeita. Deixa de existir um antes e um depois e toda a intervençãoo do arquitecto é uma expansão das potencialidades do lugar.

O sítio será também rico em matérias, texturas, ruínas. No Estádio Municipal de Braga, Souto de Moura sustenta a sua narrativa na grande pedreira que se encontra no local. localizou o projecto neste sítio, pela referência ao lugar



#61 'bonjour tristesse', álvaro siza; 1984

e à possibilidade de lá encaixar o programa. O sítio é o elemento distintivo do plano e define o carácter da intervenção. Corpo e sítio são desenhados em simultâneo, o que não significa que seja uma relação de harmonia; é uma referência que engloba outras, num processo rico de absorção. Na Casa das Artes faz do muro a proposta e da proposta o muro, criando uma difusão do limite entre o que era o sítio e o que é o corpo.

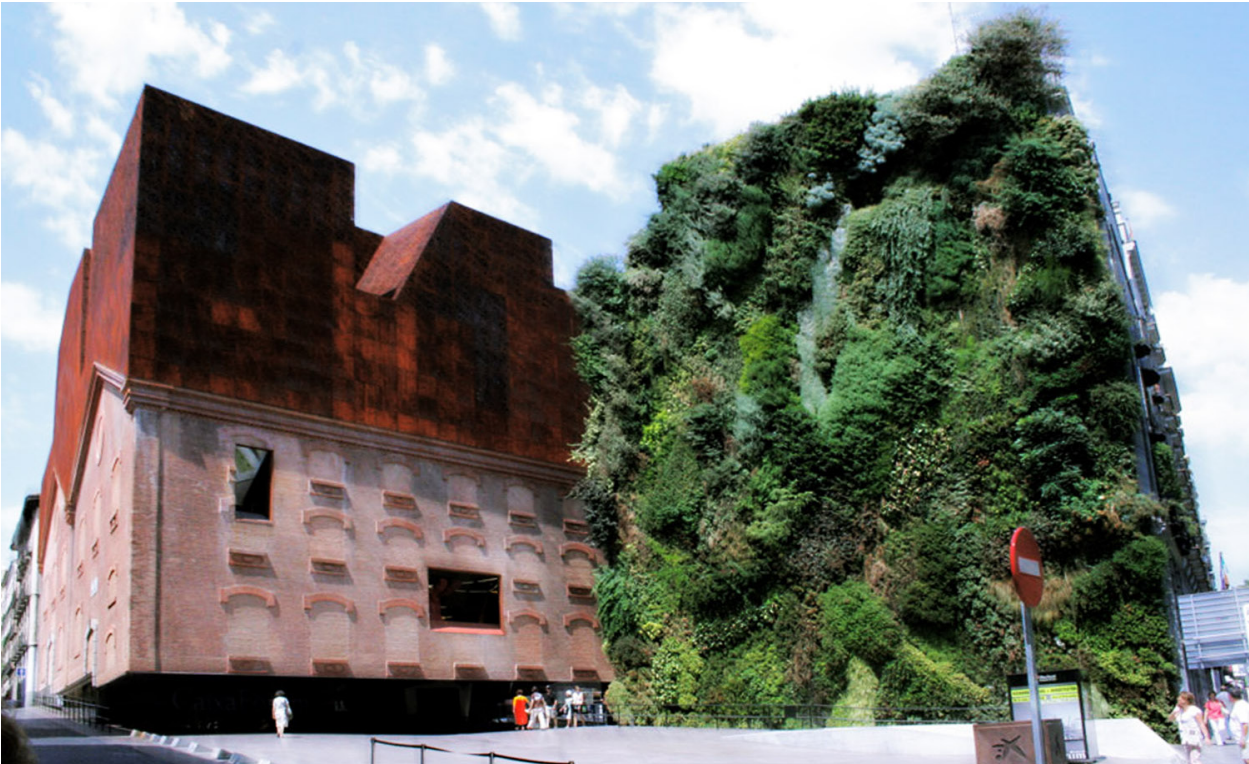
No caso das termas de Vals, os elementos do sítio, matéria e topografia, definem o volume e a sua impetuosidade. O edifício estabelece uma relação topográfica introduzindo-se no interior da montanha, e de lá retira a sua matéria, fazendo do sítio o próprio projecto dada a simbiose entre a intervenção e o lugar. Na capela de San Benedetg, de um modo quase artesanal, Peter Zumthor leva a realidade envolvente a participar no projecto: o corpo é estruturado na madeira local e a forma do edifício adapta-se à forte pendente do terreno, num lugar cuidadosamente escolhido pela sua topografia.⁰⁶ Os dados do sítio definem parte da obra, atribuindo significado às sucessivas opções projectuais.

Não se entende que a relação entre o projecto e o sítio seja de perfeita harmonia; existe respeito entre ambos e transformações de parte a parte, mas a ruptura com o lugar, em vários sentidos, é também uma possibilidade. A criação do conceito poderá, em limite, sugerir o corte com as condições pré-estabelecidas. Nos momentos iniciais, da definição da intuição e intenção, a compreensão do eu sobre a sua vontade institui o caminho a seguir. Quando o arquitecto Rem Koolhaas introduz a Casa da Música naquele local, com aquela abordagem e protagonismo, assume uma postura urbana de ruptura com o existente. Corrige o que sente não funcionar e do lugar deixa apenas o perímetro.

A ruína será o caso paradigmático da relação do projecto com o sítio. Por ruína não se entenderá apenas um corpo de arquitectura abandonado ou devoluto, mas, pelo contrário, uma peça cuja idade lhe garantiu perenidade e respeito, um estatuto que não seja indiferente ao arquitecto. No Kolumba Museum, em Colónia, Peter Zumthor trabalha a ruína da igreja pré-existente como uma parte da sua arquitectura. Fundem-se duas realidades, uma centenária e outra contemporânea, num subtil jogo de significados. A escolha dos materiais e a aceitação da ruína definem os traços da intervenção que funciona como um desenvolvimento da igreja, o culminar de um percurso.

Em Madrid, na Caixa Fórum, e em Hamburgo, na filarmónica, a dupla suíça Herzog & de Meuron assume uma postura diferente perante a pré-existência. A ruína subsiste e é valorizada no processo, mas trabalhada como uma parte insegura do projecto, sofrendo as vicissitudes do devir que se instala sobre o plano. É uma pedra que se esculpe e reforma e não existe medo de desvirtuar o seu significado, adaptando-o à contemporaneidade, por questões de desenho ou funcionais. Quando a base do armazém madrileno é rasgada

06 zumthor, peter; 'peter zumthor works', p.56: 'it stands on a spot carefully selected for its topography.'



#62 'caixa fórum', herzog & de meuron; 2007

para formar uma praça pública de entrada no edifício, deixando três quartos do edifício a levitar, o sentido da mesma modifica-se por completo; não existe simbiose mas uma nova dimensão de comprometimento entre a cidade e a velha fábrica. As matérias são trabalhadas em contraste com Zumthor: introduzem-se novas noções de identidade, como na relação de textura e cor entre o aço corten e o tijolo, mas define-se uma linha que separa um momento de intervenção e transformação, não de percurso. Em Hamburgo, a postura é idêntica: há um antes e um depois, uma pré-existência e uma adição. Na apresentação do projecto este é mostrado como um cubo de gelo sobre um tijolo, numa clara alusão ao contraste entre as duas realidades.

As referências no lugar, no contexto ou no sítio, carregam simultaneamente significado, familiaridade e pertença, combatendo a aleatoriedade ou autismo conceptual. Não significa isto que o eu se torne contextualista, antes alguém atento ao que o rodeia, permitindo que a circunstância do projecto seja uma referência, ou influência, entre tantas outras. A sua postura perante o lugar será um reflexo da postura do conceito e projecto, em continuidade ou ruptura com o presente.

metabolismo

A construção de um conceito, tal como de um projecto, é gradual. Nasce como reacção a um problema, ganha uma consciência abstracta ou figurativa e torna-se vontade. Cresce, é construído e ganha definição. É um produto do eu que pretende ser produtor do percurso que o projecto segue. Pode ser uma arma ou uma ferramenta mas em ambos os casos define um caminho. Torna-se quase autónomo, sendo único no início, dividindo-se e convivendo com outros conceitos que respondem a outros problemas que se levantam sobre o plano. Ajustam-se entre si em busca de coerência e procuram manter uma noção de unidade. O conceito é uma entidade metamórfica, de início frágil e pessoal que tende a ganhar força ao longo do tempo procurando justificar as suas opções na memória pessoal e colectiva. Quando se prova fraco ou sem sentido, morre e é substituído num sistema cíclico de evolução de matrizes. Durante o projecto o conceito é um instrumento, mas na escala 1/1 será fundamento imaterial da identidade e significado da obra.



#63 a individualidade do conjunto

Nos seres vivos, o metabolismo é o conjunto de mecanismos dos organismos necessário à formação, desenvolvimento e renovação das estruturas celulares; é o processo de produção de energia.⁰¹ O conceito, tal como os seres vivos, é também um organismo. Absorve nutrientes, ideias, memórias, sensações, de proveniências variadas e talvez inconscientes. No plano processa-as e torna-as em energia. Cada eu descobre que energia procura, participando no processo do conceito. Fornece o combustível que este precisa para se mover e ajuda-o a guiar-se; Em momentos específicos deixa-se guiar por ele. Existe uma simbiose entre o conceito-produto e o eu-produtor que se cruzam e interpenetram, redefinindo-se constantemente.

Não será estranho falar em fases, escalas e momentos estanques no processo de desenvolvimento do conceito dado que estes existirão, influenciando mais ou menos os planos paralelos. No entanto existirá sempre uma abordagem processual geral, aglutinadora; um saltar entre pormenores e implantações, entre a ideia e o detalhe. Tal como um filme,⁰² passa por várias etapas, supostamente estanques, mas em constante mutação.

Existirá uma ordem cronológica de acontecimentos, mas tudo acontece antes da sua escala 1/1, o limite real. Tudo existe antes de existir e é por isso alterável: As peças do puzzle não estão cortadas antes deste ser montado.

O metabolismo é a condição final e, simultaneamente inicial, do projecto e do conceito. Começa com a intuição, criação do organismo, e dura até à confluência das suas energias, o significado da escala 1/1. Atravessa todas as fases, e partes, que englobam a construção e maturação do conceito. É o somatório de gestos conscientes e inconscientes do eu sobre o plano. É constante e limitado por um início e um fim. No desenvolvimento deste estudo assumiu-se a colocação desta condição como final; antes consideraram-se as partes, depois as relações.

01 definição em: <http://www.infopedia.pt/>
02 calvino, italo; 'six memos for the new millenium', p.83: 'in the cinema the image we see on the screen has also passed through the stage of a written text, has then been 'visualized' in the mind of the director, then physically reconstructed on the set, and finally fixed in the frames of the film itself.'

devir

O exercício é permanente, podendo ser infinito. Começa com o problema e consequente reacção; acaba na escala 1/1, na confrontação com o real. É o organismo que o eu cria sobre o plano, constantemente nutrido por novos problemas e novos conceitos, pela memória e pela imaginação. As ideias, as vibrações, as propostas, são entidades em permanente devir que se interpenetram e redefinem constantemente. Não param a sua mutação do mesmo modo que um embrião não para o seu crescimento. O conceito, ainda que com um início frágil, pessoal, injustificado, autista até, tem no passar do tempo o seu processo de auto-referenciação e justificação. Amadurece e torna-se adulto ainda que num jogo constante de avanços e recuos.

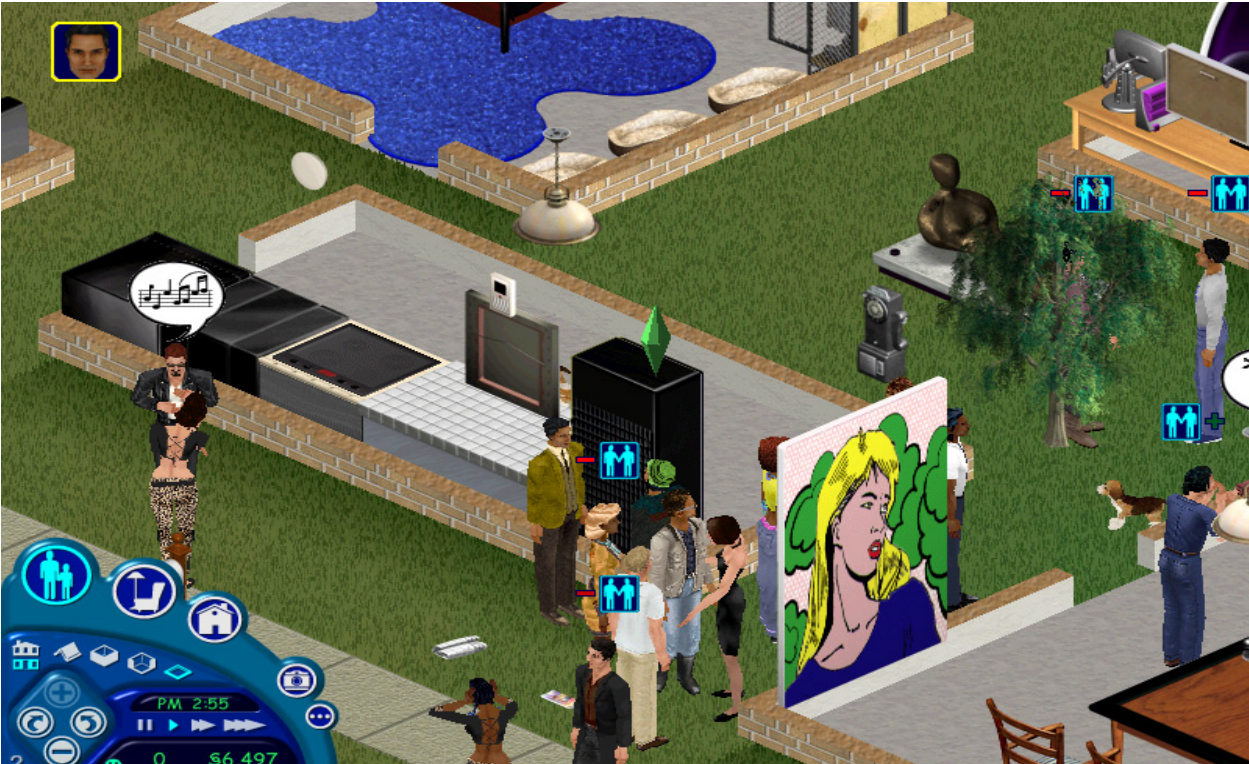
‘O filósofo é entendido em conceitos, e em falta de conceitos, sabe quais são inviáveis, arbitrários ou inconscientes, os que não se aguentam nem um instante e, pelo contrário, quais são bem feitos e servem de testemunho de uma criação mesmo inquietante ou perigosa.’⁰¹

O eu é a parte fundamental da construção, tal como o filósofo se apresenta perante a filosofia. É o definidor de prioridades e vontades. É quem traça o caminho e é dele que parte a oposição ao projecto. Do mesmo modo que constrói, destrói a sua construção em busca de substâncias novas ou retomas ao passado. É entendido no seu trabalho, conhece a sua memória, imagina o que pretende. Responde aos problemas, delimita o plano, produz conceitos, desenvolve o projecto e é ele a sua maior fonte de censuras e inquietações. Compreende que ideias são válidas, que ideias lhe interessam e o que não deseja. Compreende as implicações das suas decisões e sabe quando está no caminho errado. Não sabe se está certo, apenas opta perante indefinições.

‘If i prefer writing, it is because i can revise each sentence until i reach the point where - if not exactly satisfied with my words - i am able at least to eliminate those reasons for dissatisfaction that i can put a finger on.’⁰²

O exercício é composto por desenhos, maquetas, plantas, cortes, etc. São ferramentas que o arquitecto tem ao seu dispor, cada vez mais variadas e precisas. O eu, como refere calvino sobre o seu trabalho, pode rever as suas decisões constantemente. Experimenta-as no plano que a disciplina definiu. Não sendo um cientista não pode encontrar resultados matemáticos; o certo e o errado são definidos por ele; é o eu que sabe quando está, ou não, satisfeito. O seu método, que ele próprio constrói, serve de laboratório de sensações onde experimenta os resultados que procura; ele (método) insere-se num percurso amplo onde os elementos determinantes se situam numa fase anterior à possibilidade da sua aplicação. Todas as decisões são revistas pois nada existe; todas as questões se põem antes do real.

01 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.11
02 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’, p.56



#64 'the sims'

O devir não é uma fase do exercício: é uma condição, tendo um início e um fim paralelos aos do conceito. O exercício começa com a sua génese e acaba no momento em que o conceito é adulto e parte intrínseca do projecto. Como parte do devir, os elementos que pertencem ao plano - problema, eu e memória - são mutáveis. Existem antes de existirem e podem ser reformados: o programa revisto, uma ideia repensada, a matéria alterada, o corpo moldado. O exercício permite que tudo seja definitivo sem o ser. A construção dos conceitos está em permanente ebulição deixando-os flutuar directamente acima do plano.

‘Embora datados, assinados e baptizados, os conceitos têm a sua maneira de não morrer, mas estão, apesar disso, sujeitos a obrigações de renovação, de substituição, de deslocação, de mutação.’⁰³

Nada nasce do nada. A diferentes escalas e como respostas a problemas distintos, os conceitos existem e ao ser alterados não desaparecem. São arquivados na biblioteca da memória, existem enquanto imagens de possíveis soluções e um dia poderão ser retomados, reajustados. Passam a ser parte de um espólio de ideias, palavras ou imagens que o eu leva consigo. Tornam-se o combustível do próprio movimento de que são feitos. Não respondem a problemas idênticos, são apenas retomas de premissas

03 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.15

comuns ainda que exteriores ao plano no qual serão, mais tarde, colocados. Como peças do passado, tal como referido no capítulo da memória, são alvo de reajustes, adaptações, enquadramentos. Não são a resposta enquanto formas brutas: são pedras a lapidar, emparelhar, relacionar. São peças de um puzzle com limites indefinidos.

*‘Em resumo, dizemos de todo o conceito que ele tem sempre uma história, ainda que essa história seja em ziguezague e passe, se for caso disso, por outros problemas ou por diversos planos. O mais frequente é haver num conceito bocados ou componentes vindos de outros conceitos, que davam resposta a outros problemas e suponham outros planos. É inevitável porque cada conceito opera um novo corte, adquire novos contornos, tem de ser reactivado ou retalhado.’*⁰⁴

O projecto revela-se um aglomerado de relações de alta densidade. É composto por camadas de informação, que já foi reacção e resposta. É dinâmico, fala consigo mesmo e com o eu de um modo especial. Parte para o mundo e é o eu que autoriza a entrada das partes na composição do todo. É composto por fragmentos, que se relacionam entre si e que vêm de outras proveniências, de outros planos. Ao serem incorporadas deixam de ser o que eram através de processos de adaptação, de encontro e relação. ‘Os conceitos ajustam-se entre si, recortam-se uns aos outros, coordenam os seus contornos, compõem os seus problemas respectivos, pertencem à mesma filosofia, mesmo que tenham histórias diferentes.’⁰⁵

*‘As relações no conceito não são nem de compreensão nem de extensão, mas apenas de ordenação, e as componentes do conceito não são nem constantes nem variáveis, mas puras e simples variações ordenadas segundo vizinhança.’*⁰⁶

Não existe uma ordem lógica para a incorporação de partes ou conceitos no desenvolvimento da resposta a um problema. Não existe uma relação directa, apenas acontece uma ordenação e relação definida pelo eu. É ele que compreende onde quer chegar com os enquadramentos que define e é ele que gere o que cresce das suas criações. Problema, intuição, vontade, memória, matéria são fundamentos. Criam entidades sobre o plano, criam partes que não se compreendem: adaptam-se na busca de coerência como todo. ‘To be a part does not equate to being a unit. If the whole is gone, so will the parts. If a part is gone, so will the whole.’⁰⁷

‘The common is this idea of making an object or an architecture that reacts like one thing. Like an organism where all the parts in an orderly sense are dependent on each other and kind of grow out of each other into a next part of the whole thing. This is what i like about architecture. I am talking about this

04 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.23
05 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.23: ‘os conceitos ajustam-se entre si, recortam-se uns aos outros, coordenam os seus contornos, compõem os seus problemas respectivos, pertencem à mesma filosofia, mesmo que tenham histórias diferentes.’
06 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.25
07 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.63: ‘to be a part does not equate to being a unit. If the whole is gone, so will the parts. if a part is gone, so will the whole.’

*one thing. Like when you take a piece away, it does not fit anymore. I want to make buildings that when you take a piece away than they break apart.’*⁰⁸

Segundo Valerio Olgiati deve existir uma ‘obsessão pelo todo’. Nunca o conceito, ou o projecto, deve ser visto como um somatório de fracturas mas sim como um ‘organismo’ único, maciço. Tem unidades que se leem enquanto conjunto e não isoladamente. Cresce e nasce de si mesmo e, no entanto, quando lhe é tirada uma parte, ainda que pequena e dissimulada, morre.

*‘O conceito é simultaneamente absoluto e relativo: relativo face às suas próprias componentes, aos outros conceitos, ao plano no qual se delimita, aos problemas que é suposto resolver, mas absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa no plano, pelas condições que marca ao problema. É absoluto como todo mas relativo enquanto fragmentário.’*⁰⁹

Cada conceito é uma produção do eu mas também um organismo autónomo. Ganha uma identidade e, ainda que controlado, impõe-se. Será ele que, numa alusão às palavras de Calvino, ‘guiará o projecto que terá de o seguir’¹⁰. O conceito amadurece ao longo do tempo, é trabalhado, ganha densidade e definição. Deixa de ser uma neblina e torna-se corpóreo, quase real. Existe, ainda que apenas sob a forma de palavras sobre o plano; absorve fracções do real, transforma-as e oferece-as como algo único¹¹. Mas, ainda que quase independente não é nunca definitivo, até que o eu assim o entenda.

*‘Um filósofo está constantemente a refazer os seus conceitos e até mesmo a mudá-los; basta, por vezes, que um pormenor aumente e produza uma nova condensação, acrescente ou retire componentes.’*¹²

A existência de conceitos no plano não os torna irrevogáveis. São objectos criados para servirem de instrumentos, operativos para o projeto. O conceito, e o projecto, são uma resposta a um problema. O eu sabe disso e é o ponto final do percurso onde pretende chegar. Ainda que seja pessoal, ainda que seja quase autónomo, o conceito está sujeito a condições muito próprias e não vive além do que o eu quer e consegue. É produtor e produto mas não é unânime. Sofre interpretações, mudanças e morre, tornando-se memória. Existe no mundo real quando é construído, mas aparece quando atinge o ponto de fusão.

*‘Architecture cannot be, therefore, but a very specific reflection on external conditions that are incriasingly powerful and unavoidable. Architecture becomes, therefore, a mutation, a transformation of given conditions. We can only operate through alteration, through adjunction, through iteration... Enhance certain traces, identify them out of the chaos...’*¹³

08 olgiati, valerio; ‘one idea’, <http://www.youtube.com>
09 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.26
10 calvino, italo; ‘six memos for the new millenium’
11 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.22: ‘iteration, mutation and revelation’
12 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.26
13 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.13

fusão

‘There is a moment in the process where the argument is there and i have no longer need to keep talking about it, because the essential is to fix the concept. This is the moment when through a sort of miracle, other things will be produced. The work becomes more plastic; memory and attention take over... I start then the appropriation of all the things that i have collected on the table, to incorporate their plastic values, their connotative values... To produce an object.’⁰¹

A fusão não é o fim, é um fim entre vários. É um objectivo efémero e constante; é um final que vai acontecendo e deixando de o ser ao longo do processo até que este se materialize. Quando o eu produz um elemento físico ou teórico, quando funde todas as partes num determinado instante, ocorre um ponto de fusão. Quando esquiça uma proposta, constrói uma maquete ou prepara uma apresentação, fecha o conceito e o projecto. Compreensivelmente não é um verdadeiro acto de ‘fecho’; dura um instante e recomeça novamente o exercício. Poderia, em limite, dizer-se que este momento não existe, não chega realmente a acontecer. Está lá o seu produto, as suas maquetas ou desenhos, mas este é englobado no constante devir que se instituiu sobre o plano. Poderia dizer-se que a fusão é uma, ou várias, fases, mas daí se depreenderia uma duração; definem-se, então, pontos. Momentos na linha de tempo que cristalizam o conceito, e o projecto como objecto de comunicação deste, num instante que precede uma nova transformação. Uma maquete de trabalho será um exemplo paradigmático. Representa, no momento da sua construção, o estado do projecto com tudo aquilo que ele engloba, no entanto, quando é terminada, se o chegar a ser, começa imediatamente a ser revista, riscada, alterada. Deixa automaticamente de ser o que pretendia quando foi começada e já é outra coisa qualquer. É substituída e torna-se obsoleta sendo apenas uma etapa num longo processo. Os seus cortes e marcas são as cicatrizes da mutação das vontades, do amadurecimento do projecto.

‘Toda a criação é singular e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade.’⁰² Sendo uma resposta a um problema singular, desenhado especificamente por determinado eu num momento concreto, o conceito é único. Tem um autor, uma forma, um sítio. É uma criação moldada a circunstâncias e uma tentativa de resposta a vários níveis e escalas. Cada objecto que resulte de uma fusão é um produto assinado que é apresentado aos outros através de um lado real, ou fictício, e possui características que fazem dele incomparável com qualquer outra coisa, ainda que relacionando-se com imagens ou termos da memória colectiva. Torna-se parte da recordação do outro por assimilação e interpretação e parte do eu como expansão deste.

01 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.17
02 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.14

Os resultados de uma fusão não são nunca um objecto ou produto de uma ideia única. São somatórios de várias tensões, apoiados em diferentes fios e interpretações de modelos; as formas são uma convergência de várias energias positivas. São peças derretidas dentro de um molde que é o conceito formando uma unidade quase autónoma; são respostas a diferentes escalas⁰³ e produzem condensações e planos paralelos dentro do próprio plano. São compostos formados por ingredientes que o eu colocou, conscientemente ou não, sobre o plano. É uma força ou energia, e cada eu deve compreender qual é a sua energia. Questões como o material, o volume, a forma ou implantação, tornam-se consequências e não problemas; unem-se de modo quase natural: são, ainda que momentaneamente, um só.

‘Todo o conceito tem um contorno irregular, definido pelo número das suas componentes. É por isso que, desde Platão a Bergson, se encontra a ideia de que o conceito é uma questão de articulação, de corte e de recorte. É um todo, porque totaliza as suas componentes, mas um todo fragmentário.’⁰⁴

Cada momento em que se fundem as partes é um momento de criação,⁰⁵ mas esta não é obrigatoriamente uma figura regular ou de vértices definidos. Tal não acontece nem num momento intermédio nem num momento final porque o conceito nunca será uma soma lógica e absolutamente coerente. Existe uma relação entre as partes, uma busca por coerência e relacionamento, mas não é uma relação homogénea. Existem hierarquias, planos e excepções; existem regras e pares improváveis.

‘Weak architecture (...) Is not making architecture from an overall order but from the relationships between each of the parts and, as a result, an order can be made that incorporates an uncertainty or disorder.’⁰⁶

Sou Fujimoto fala de uma arquitectura fraca, não no sentido pejorativo, mas como um modelo em que as relações entre pessoas se tornam mais fortes que o corpo físico edificado. No centro de reabilitação em Hokkaido trabalha a colocação dos volumes de um modo absolutamente pessoal e introspectivo. Abstractiza o espaço, homogeneiza-o e torna a desordem na sua organização. Atribui ao utilizador o papel fundamental de definidor do lugar. Na Signal Box 2 de Basileia, a dupla H&deM mistura um lado absolutamente clássico de composição de alçado com uma visão contemporânea de pele e matéria; encontra uma volumetria pura e seca com uma zona de cruzamentos e diferentes níveis. Falam de dupla identidade e das condições que esta cria.

03 nouvel, jean; ‘el croquis 65+66’, p.39: ‘scale will depend on the sequence of arrival, on the quality of matter, on the signs that enter the composition... it is a little bit like in music, where a composition plays multiple registers. it requires a certain virtuosism rather than the learning of the rules.’
04 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.21
05 wittgenstein, ludwig: ‘philosophy is like trying to open a safe with a combination lock: each little adjustment of the dials seems to achieve nothing, only when everything is in place does the door open.’
06 fujimoto, sou; ‘primitive future’, p.9

O resultado é um organismo novo, diferente de tudo e que, no entanto, só poderia estar ali, naquele lugar. É diferente e igual ao sítio mantendo um equilíbrio entre a ordem e desordem que o compõem. Em Leymen, cruzam influências a Rossi e Corbusier, na casa Rudin, e encontram um resultado único que ainda assim pode ser associado a traços de ambos.

‘Cada conceito será pois considerado como o ponto de coincidência, de condensação ou de acumulação das suas próprias componentes.’⁰⁷

Quer nos pontos de fusão quer na materialização, um conceito maduro e trabalhado opera um magnetismo entre as suas partes. Quer por sobreposição dos planos no plano ou por relação ordenada entre eles, condensa informações de áreas variadas, provenientes de interpretações da memória, de vontades do eu ou de respostas a segundos problemas. Todas as partes operam alterações nas restantes e recebem informação num processo recíproco de trocas.

‘Os conceitos como totalidades fragmentárias não são sequer as peças de um puzzle, pois os seus contornos irregulares não correspondem uns aos outros.’⁰⁸

Um exemplo interessante deste contorno irregular seria o edifício Rehab Basel, em que a dupla suíça trabalha sob o conceito de espaço doméstico. Tratando-se de um centro de reabilitação para paraplégicos a vontade dos arquitectos foi a de criar um espaço o mais cómodo possível, fazendo com que os utentes se sentissem em casa e reduzindo ao máximo o desconforto da condição em que se encontrariam. A escolha de materiais, a divisão do programa público e privado e a não utilização de desníveis foram princípios alinhados com a vontade inicial mas o projecto ganha uma nova dimensão no momento em que os segundos conceitos saem das amarras do plano pré-estabelecido e introduzem ‘irregularidades’ no conceito inicial: pátios temáticos de relação franca com o interior, a grande piscina de forma arquetípica de casa e com dezenas de pontos de iluminação ou ainda os óculos dos quartos como grandes olhos para o céu. Da relação destas partes com o âmbito geral fica uma sensação de pertença e não de contraste dado que, mesmo sendo díspares da identidade doméstica pretendida, unem-se a esta potenciando-a. Deixa de existir um somatório de partes e passa a existir uma unidade coerente composta por conceitos que, apesar de díspares, se organizam como todo.

‘Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra. - mas qual a pedra que sustém a ponte? - pergunta Kublai Kan. - a ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra - responde marco, - mas sim pela linha do arco que elas formam. Kublai Kan permanece silencioso, reflectindo. Depois acrescenta: - porque me falas das pedras? É só o arco que me importa. Polo responde: - sem pedras não há arco.’⁰⁹

07 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.25
08 deleuze, gilles; guattari, félix; ‘o que é a filosofia?’, p.27
09 calvino, italo; ‘as cidades invisíveis’, p.85

Os conceitos são conjuntos de informação que foi processada pelo eu para responder a um problema concreto. Adaptados e fundidos, os planos que compõem a resposta ao(s) problema(s) são assim uma grande estrutura, complexa e ela mesma relacionada com outras estruturas. Os conceitos são o arco de que fala Marco Polo e as suas componentes as pedras, elas próprias conceitos. Cada arco ajudará a sustentar outros níveis e outras informações. No decorrer do exercício o conceito funde-se e forma arcos variados, com diferentes aberturas e diferentes pedras mas apenas o último será o conceito adulto e maduro, a resposta que o eu construiu. Esta será a ponte entre o eu e o problema, será a resposta única, ainda que fragmentária, e final; viverá da identidade do eu-autor e procurará um caminho de sedução.¹⁰

‘A architectura é sempre uma matéria concreta. A architectura não é abstracta, mas sim real. Um esboço, um projecto, desenhado em papel, não é architectura, mas uma representação mais ou menos imperfeita de architectura, comparável ás notas de música. A música necessita da apresentação. A architectura necessita da execução. Então forma-se o seu corpo.’¹¹

Com o conceito final o projecto define-se mas omite a confrontação com o real, a escala 1/1. Não pode assim ser aceite ou rejeitado. Peter Zumthor fala de notas em oposição à própria música; o eu fala de projectos em oposição a objectos.

10 nouvel, jean; ‘el croquis 112+113’, p.25: ‘identity and seduction are complementary parameters.’
11 zumthor, peter; ‘pensar a architectura’, p.54



#65 'rehab basel', herzog & de meuron; 1997

escala 1/1

A intenção, o conceito ou as energias poderão ser verbalizadas pelo eu, no entanto, a arquitectura e a sua identidade carecem da plataforma real, a escala 1/1, para viver. A dependência da experiência leva à necessidade vital da construção. Como refere Herzog, a arquitectura só consegue sobreviver como arquitectura na diversidade física e nuclear.⁰¹ Cada produto do eu, teórico ou disciplinar, apenas viverá com ele. Para o comunicar, para se expressar, o eu precisa de um interface que trabalhou sobre telas concretas: o corpo no mundo real. Aí desenvolver-se-á o encontro com o outro, que poderá aceitar, questionar ou refutar os valores que sustentam a peça proposta. Não existe identidade sem um corpo construído.⁰²

‘The essential thing is that you, you can write a book that may be forgotten for thirty years if no one wants to publish your work, but it still exists, whereas a building in a drawing doesn’t exist.... A manuscript, even when it’s looked in a drawer, exists. A filmmaker who only writes treatments or an architect who only constructs drawings accomplishes nothing.’⁰³

Onde começa a arquitectura é uma dúvida que a teoria da disciplina tenta responder à vários séculos. Vitruvius falava de condições de habitabilidade, Loos de significado e Corbusier de funcionalismo. Cada autor, segundo princípios seus, definiu condições que considerou essenciais para a génese da disciplina; Nouvel fala de singularidade e concretização. Não existirá arquitectura no papel, no processo ou nas maquetas se estas não forem um meio para um fim. Em limite, poderá depreender-se que o trabalho do arquitecto existe apenas no momento da construção e tudo o que está para trás será outra coisa, uma deambulação por espaços indefinidos e sem consequências reais, um percurso académico. Para o corpo Não existe uma necessidade de clamar ao mundo a sua presença, apenas de aparecer sob a forma dos caracteres próprios da linguagem da arquitectura, as pedras, planos, volumes. Sem isso, existirá apenas uma neblina indefinida, desenhada ou pintada. Não alcançará uma extensão concreta do eu; talvez apenas uma nuvem. Somente proporcionando uma experiência será possível ao outro viver o corpo e apenas aí poderá existir arquitectura.

‘A construção é a arte de formar um todo com sentido a partir de muitas partes. Os edifícios são testemunhos da capacidade humana de construir coisas concretas. O verdadeiro núcleo de qualquer tarefa arquitectónica encontra-se, no meu entender, no acto de construir. É aqui que a arquitectura imaginada se torna parte do mundo real.’⁰⁴

01 herzog, jacques; ‘el croquis 109+110’, p.8: ‘architecture can only survive as architecture in its physical and central diversity’
02 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.37: ‘não existem ideias excepto nas coisas.’
03 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.60
04 zumthor, peter; ‘pensar a arquitectura’, p.11



#66 ‘lost in translation’, sofia coppola; 2003

Como foi referido anteriormente, o eu arquitecto vê o mundo de uma perspectiva acelerada, excessivamente disciplinar e condicionada. Não será esse o ponto de vista comum, não será assim que a arquitectura será habitada. Ela é capturada quase inconscientemente em tudo o que acontece no dia-a-dia. O outro, anónimo, compreende o espaço como um encontro situacional entre corpo-actor e arquitectura, que se desenha necessariamente sobre uma plataforma temporal. A experiência arquitectónica é uma experiência distraída, não se remetendo para vanguardas artísticas que, de forma paradigmática, procuraram demitir o sujeito da sua condição de mero espectador e colocá-lo no papel de utilizador de perspectivas forçadas. A arquitectura é uma experiência, um encontro, e é fundamental a compreensão da irreprodutibilidade da experiência, pela sua condição subjectiva e datada/situacional.

‘Una concepción completamente abstracta de lo que es el proyecto. Para mí es algo completamente absurdo. Es lo que hace también norman foster. Hace poco tuve la oportunidad de visitar un edificio suyo en que no había estado. En fotografía parecía precioso, pero allí... Básicamente no se debe decir nada de un edificio que no se haya visitado, porque no es un plano, ni un dibujo, ni una fotografía. Un edificio es una experiencia’⁰⁵

05 smithson, peter, ‘pasajes, arquitectura y crítica n.º7’, p.39

A postura de Jean Nouvel é radical mas ecoa das palavras de Peter Smithson: apenas na confrontação com um real existe uma percepção de um objecto de arquitectura, de um projecto, de um edifício. Qualquer outra análise será uma análise de um elemento concreto, fotografia, texto, desenho, e ainda que o arquitecto seja entendido nestas ferramentas de comunicação, apenas poderá supor ou estabelecer sobre elas teorias e opiniões relativas; não se confrontará com o verdadeiro corpo. Tal como a memória apreende perspectivas pessoais de contextos reais, as ferramentas de comunicação de projecto representarão a aceleração perspética do mesmo, incentivando factores que de outros modos seriam ignorados e omitindo valores do mesmo. Uma imagem representa um enquadramento pessoal e não o objecto em si.

Nas últimas duas décadas, com a evolução dos sistemas informáticos e de processamento de imagem, comunicar através de ícones gráficos tornou-se simples. Segundo Juhani Pallasmaa, a arquitectura perdeu o seu espaço como disciplina de relação entre programa e lugar ganhando uma dimensão metafísica de filme, soltando-se cada vez mais do seu contexto real.⁰⁶ No presente, a visão é o sentido mais trabalhado e invocado pelos arquitectos em detrimento de sensações ou requisitos espaciais. É um lugar comum o de publicações de arquitectura, monografias ou revistas, que remetam o desenho e o texto para segundo lugar substituindo-os por imagens espectaculares carregadas de informação. Serão imagens mais exactas que qualquer representação de outros tempos mas, ainda assim, tornam a arquitectura em algo leve, planificado e fora daquele que seria o caminho normal da disciplina.

‘Every touching experience of architecture is multi-sensory; qualities of matter, space, and scale are measured by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle. Architecture involves seven realms of sensory experience which interact and infuse eachother.’⁰⁷

Pallasmaa e Steven Holl definem a arquitectura como uma experiência de sentidos. Enquadram a visão como uma parte entre partes e não como o topo de uma hierarquia. Desta condição de apropriação sensorial resulta que um espaço viva de matéria, forma e realidade para ser compreendido. O espaço existirá na sua materialização na escala 1/1. Se existe uma tentativa vã de substituição do real por imagens, influenciando a memória visual, tornar-se-á impossível que a arquitectura seja inteiramente compreendida de um pedaço de papel. É fundamental a sua existência à escala real para que um qualquer outro, anónimo, possa atribuir um significado à sua experiência. Cheiros, temperaturas, texturas, ambientes e sensações não serão nunca transmitidos numa figura bidimensional: exigirão de ser vividos no lugar. A experiência é o núcleo da arquitectura.

06 pallasmaa, juhani; ‘questions of perception’, p.29: ‘the architecture of our time is turning into the retinal art of the eye. (...) instead of experiencing the our being in the world, we behold it from outside as spectators of images projected on the surface of the retina.’
07 pallasmaa, juhani; ‘questions of perception’, p.30

‘A meaningful architectural experience is not simply a series of retinal images. The ‘elements’ of architecture are not visual units or gestalt; they are confrontations. (...) Consequently, the basic architectural experiences seem to have the a verb form rather than being nouns. Authentic architectural experiences consist, for instance, of approaching or confronting a building rather than the formal apprehension of a facade; of the act of entering, not the appreciation of the visual image of the door; of looking in or out of a window, rather than the window itself.’⁰⁸

Cada eu trabalhará com limites e normas que ele próprio define. Cria conceitos, premissas, vontades, daí resultando um pedaço de arquitectura real e compreendido num espaço e tempo. No entanto o eu não viverá segundo essas regras, e cada outro anónimo também não. Poderá, em limite, estudar a arquitectura: mas essa será uma missão de pesquisa e silêncio e não uma experiência desconcentrada do dia-a-dia. Na compreensão de conceitos e de projectos como resultados de processos torna-se elementar, em retoma do capítulo da alteridade, a aceitação de que cada individualidade criará os seus próprios pontos de vista e a sua grelha de prioridades. Da distração dos encontros ficará sempre uma noção de movimento e percurso e não de pausa e enquadramento. Resultará sempre uma visão do fim e não do meio para que este fosse atingido.

‘The taste of the apple... Lies in the contact of the fruit with the palate, not in the fruit itself; in a similar way... Poetry lies in the meeting of the poem and reader, not in the lines of symbols printed on the pages of a book. What is essential is the aesthetic act, the thrill, the almost physical emotion that comes with each reading.’⁰⁹

O conceito é construído durante todo o processo do projecto e apenas no seu final é adulto e vincado; é produtor e produto. No entanto um conceito não é uma sombra, uma nuvem ou composto. Não tem forma ou definição corpórea. Não existe como conceito mas como resultado da experiência. Enquanto o exercício se desenrola, o conceito é um instrumento de definição do projecto: regula decisões, define ideias e torna-se quase autónomo na sua função. Na escala 1/1 é uma cicatriz invisível, um espírito. Está lá mas não está porque não pode estar; não é mensurável nem pode ser tocado e no entanto sente-se. É uma presença inconscientemente consciente.¹⁰ No momento do encontro do sujeito actor com o corpo de arquitectura a memória recolherá informações e estímulos que ele depreenderá reais mas que são as suas interpretações de conceitos daquele lugar que já não será apenas sítio. Armazenará na sua biblioteca essas imagens e sentimentos e, talvez um dia, os voltará a lembrar. Cada uma dessas imagens será, em limite, um conceito, uma expansão do eu.

08 pallasmaa, juhani; ‘international forum of psychoanalysis’, p.8
09 borges, jorge luis; ‘questions of perception’, p.28
10 herzog, jacques; ‘el croquis 109+110’, p.10: ‘architecture lives and survives because of its beauty, because of it seduces, animates and even inspires people, because it is matter and because it can - if only sometimes - transcend matter.’

limite: o eco

*‘In the case of singularity, the aesthetics of the object is not fundamental to the extent that aesthetics obeys a type of convention, a type of judgment. You may feel an object is ugly, very ugly, uglier than ugly, monstrously ugly, and yet it can become in itself an entity that is absolutely essential. By that very fact, the object will become beautiful. Fortunately, it’s not necessary to respect the aesthetic codes to define singularity. The interesting thing is the ability to differentiate yourself from them and transgress them.’*⁰¹

Cada eu é uma composição pessoal. Ao definir um método seu define-se a si mesmo, levando a que cada problema e consequente solução sejam um retalhar dos seus limites. É indefinido e metabólico; é uma metamorfose constante fundido-se com os planos que confina. Ao construir-se procura o que o move, tende a descobrir o que o inspira, qual a sua energia; é dinâmico e esclarecido.

Com o método, que é só seu, produz ideias, conceitos, interpretações. Estas construções, que não podem ser achados, levam à materialização de corpos únicos, cuja singularidade provém da fonte. Cada opção e deliberação, respostas ao(s) problema(s), são oportunidades de projecção em que o eu transmite algo seu. O método define as regras do exercício de construção dos conceitos, que se põem sempre como respostas, e estes serão ferramentas operativas e não limitadoras. Lado a lado crescem, conceito e projecto, misturando-se até ao ponto de saturação máxima de ambos tornando-se difícil distingui-los no seu abraço.

Cada conceito é uma produção singular. Não espera já montado na natureza nem é um composto ‘bonito’ ou espectacular. Ordenado sobre o plano, é resposta (ao problema), produto (do método) e projecção (do eu). Estas circunstâncias alicerçam a sua condição de singularidade, poética ou concreta, ainda que com um início proveniente de fios de uma memória rica. As deliberações do eu sobre os cruzamentos de informação e matéria transformam o conceito em algo seu. Nos corpos, onde são lidos, os conceitos apresentam-se como algo imaterial, ‘algo mais’ que os olhos não vêem mas o corpo sente. Esse eco, que nem tem som, é o limite para o qual o eu tendeu todo o tempo. Começou algo em si, projectou-se numa pedra e consentiu que o seu reflexo ali permanecesse. Começou e findou em si mesmo. Aí, nesse momento, chegou ao limite.

01 nouvel, jean; ‘the singular objects of architecture’, p.67

*‘Recém chegado e ignorando completamente as línguas do levante, Marco Polo não podia exprimir-se de outro modo que não fosse retirando objectos das suas malas (...) mas o que tornava preciosos a Kublai todos os factos ou notícias referidos pelo seu inarticulado informador era o espaço que ficava à volta deles, um vazio não preenchido por palavras. As descrições das cidades visitadas por Marco polo tinham este dom: podia andar-se por elas com o pensamento, nelas podia-se perder-se, parar a apanhar ar fresco, ou fugir a correr. Com o passar do tempo, nos relatos de Marco as palavras foram substituindo os objectos e os gestos (...) mas dir-se-ia que a comunicação entre eles era menos feliz que outrora.’*⁰²

02 calvino, italo; ‘as cidades invisíveis’, p.41/42



#67 ‘a streetcar named desire’, elia kazan; 1951

O espaço que fica entre o que existe e o que se sente é o lugar onde se esconde (e encontra) a identidade do eu, do conceito, do projecto. Como os objectos de Marco Polo, nos sítios permanecem apenas pequenas pedras, ou pouco mais que isso, mas os significados são maiores, talvez infinitos. Os aspectos não-parametrizáveis da arquitectura, substâncias intangíveis que circulam cumplicemente entre o outro e cada corpo com que este colide, revelam-se tão importantes e definidores quanto os materiais concretos, físicos, incontornáveis. Os espaços, negativos dos corpos, constroem-se de substâncias etéreas ou poéticas, sustentados em suportes físicos que, apelando à individualidade na sua condição mais essencial, tornam os planos familiares e habitáveis. Aceita-se que não é no olhar que reside a riqueza e carga de sedução de um lugar, mas sim o que, sob o véu, não se mostra mas se adivinha. O ‘singular’ reside na sugestão, no quase, naquilo que se afasta ao mesmo ritmo dos nossos passos. A matéria poética da arquitectura - os conceitos que a sustentam - só se revela sentindo os espaços e as suas atmosferas densas que se entranham pelos sentidos. Ainda que seja uma descoberta inconsciente, a projecção de si mesmo é a maior virtude de cada eu.

Um dos contos de Jorge Luís Borges narra a vida de uma criatura a que chama Bao a Qu. A fábula começa por descrever o sítio mais bonito do mundo: o topo da torre de La Victoria, à qual se sobe por uma escada em caracol. Na base dessa torre habita um bicho, que se encontra, na maior parte do tempo, num estado letárgico e adormecido. A criatura só desperta quando algum visitante entra na torre e começa a subir a escada; acompanha a subida do peregrino, e vai ganhando progressivamente vida, luz, cor e energia. Só quando o outro atinge o cimo da escada é que este se reveste de todo o seu esplendor. Torna-se tangível e visível: revela-se. Quando o visitante abandona a torre, Bao a Qu regressa ao primeiro patamar e ao seu estado letárgico e translúcido de hibernação; fica apenas a memória da criatura bela e luminosa. Cada objecto sobre o qual o eu se projecta, cada corpo, é o limiar da metáfora. Tal como na fábula de Borges, apenas no momento da experiência é possível que ‘algo mais’ se revele e a singularidade da arquitectura está num despertar de sentimentos, num reconhecimento: cresce e mostra-se na sua plenitude num momento de colisão⁰³. Quando finda esse encontro, resta a memória de alguma coisa, talvez verbalizável; fica uma estória para contar.

Depois de percorrer o caminho, desenhar o corpo e sair de cena, o eu parte; aceita algo para si, transforma-se e corre. Chega ao limite e vê o reflexo da própria identidade sobre um objecto ou uma pedra. Fica apenas como eco do que, fundamental algures, desaparece sossegado numa neblina indefinida.

03 fujimoto, sou; ‘el croquis 151’, p.8: ‘at one of the simplest levels, architecture should be able to unequivocally remain in the memory of those who witness the scenery, whether it be a nightmare or - of course preferably - as a wonderful reminiscence.’



#68 uma vista sobre a paisagem

conclusão/consequência

Quando este ‘estudo’ começou, não sei bem onde pretendia chegar; para a sua elaboração não tracei metas e, libertando-me de amarras teóricas, parti de essências que fui unindo numa fina rede de relações e reciprocidades, compreendendo o caminho enquanto o percorria. Procurei reflectir sobre a natureza do eu, no centro do(s) processo(s) de criação/discussão, e sobre as ferramentas etéreas que este possui nos planos onde actua. Entre várias energias e suposições, algumas ‘nuvens’ ganharam nome, outras permaneceram dúvidas, e tantas outras ficaram por dizer. Depois de seis anos de faculdade, conversas, viagens, projectos, livros e imagens (e tantas que estas foram), levantaram-se dúvidas, problemas, inquietações; restaram infinitas interrogações. Pensei, numa bonita mas inocente ingenuidade, que o objectivo do ‘estudo’ era o de encontrar respostas...

Discuti, comigo mesmo, o que seria um conceito: para que serve, como se constrói, onde começa e acaba. Li, escrevi, voltei a ler e a escrever e, honestamente, julgo que ainda não consigo redigir uma definição numa frase só; e fico feliz por isso. A complexidade do tema e os planos que este levanta não permitem que tal seja possível mas, no entanto, se tivesse de arriscar, diria que é algo solto, mas que se quer amarrar, uma presença entre o abstracto e o figurativo. Como o título adivinha, presumo que esta não seja uma definição explícita, mas é, para mim, esclarecedora.

Tentei compreender como as relações, entre o eu e cada outro que o rodeia, se tornam elementos definidores de acções e comportamentos. Compreendi a alteridade como uma constante, onde o eu é um coreógrafo de gestos e o outro um anónimo distraído; o presente é o lugar onde se encontram e trocam palavras. O processo, construção quase tão complexa como cada conceito, é o espaço-lugar que cada eu procura para si, agindo, assim, nas suas intuições, verbos e afirmações. O processo não é universal ou regedor, apenas estabelece as premissas base da construção de ideias, instrumentos operativos do projecto. Entendo, agora, que nada nasce do nada e cada um é muita gente: as referências são parte do exercício, consciente ou inconsciente, e cada encontro deixa um novo arquivo numa longa biblioteca que é a memória. Na arquitectura, na arte, na cultura ou no quotidiano, apoderamo-nos de pedaços de informação que ajudam a compor um manto de informações, muitas vezes tomadas como genuínas, em que a imaginação não é senão uma ferramenta de decantação e tradução. A construção pessoal, o conhecimento de autores e de realidades contemporâneas, revelam-se como fundamento de uma nova dimensão da disciplina, que acaba por assentar num cruzamento tingido de imagens já assimiladas.

Independentemente do princípio, imagem ou palavra, o resultado do exercício será o corpo que o eu materialize, e este terá forma e matérias próprias, fluxos

da sua identidade. Toda a discussão que se estabeleça sobre o plano resume-se a estes dois lugares-comuns, porque, no final, a arquitectura a isso se restringe. O modo como se encara o todo que são os corpos, resulta em diferentes linguagens, mais vincadas e concretas ou leves e abstractas. Para chegar ao volume, no início, o processo está ligado a um problema, pois cada conceito e cada projecto são uma resposta. Ainda que a arquitectura se exhiba como arte, ela tem as fundações de uma escultura social. É vivida, apropriada e relativa a quem a habita, sendo nada sem as presenças desconhecidas e constantes do quotidiano. Cada objecto tem um lugar, sítio e contexto, e uma função. O eu é arquitecto, e não mero académico, por isso as suas preocupações fundamentam-se e condensam-se sob plataformas mensuráveis e habitadas.

Cada conceito é um organismo vivo. Nasce, cresce, alimenta-se do que a memória lhe cede e, a partir de certo momento, toma parte nas decisões sobre o caminho que quer seguir. Cresce de si mesmo e cada fragmento desenvolve-se do todo que já existe: ao remover uma parte desaparece a totalidade, pois cada um é uma heterogenia de pequenas singularidades. Tem um metabolismo próprio, caminhando de uma ideia frágil até à escala 1/1, confronto com o real. Guardo para mim que apenas aí exista arquitectura, pois um desenho, maquete ou ideia não serão mais que isso sem os choques com a realidade e a possibilidade de esta ser encontrada. A arquitectura procura ser consequente e apenas na escala 1/1 isso pode acontecer, quando esta se despe e, cumplicemente, se abre aos sentidos de qualquer um, como uma experiência. Aí lêem-se os corpos, os conceitos, a singularidade e a identidade do eu, que desaparece como autor ao ceder o objecto.

Suspensas em fios do real, mais ou menos esclarecidos, existem em mim neblinas do que poderão ser o método, o conceito, o eu, o plano, a singularidade. Cada um destes termos possui agora uma carga fenomenológica que antes desconhecia e existem perante mim como peças chave de uma dança inconstante que é o desenvolvimento de cada corpo. Deste somatório de textos sinto que levo uma base teórica para um futuro de projecto; agarro numa suposta ‘teoria’ que pretendo, de alguma forma, levar para campos práticos e experimentais, dentro e fora da disciplina. Gostava de, um dia, conceber ‘objectos singulares’.

Sinto-me satisfeito, e não considero que este tenha sido um trabalho datado, fechado ou finito. Para mim ficou como um abranger de sensações e ilustrações, que me vão acompanhar, medrando comigo. As conclusões são minhas e passeamos lado a lado num discurso de amigos. Construo assim a minha constelação de relações, suspendendo-me em fios invisíveis e ideias do que sinto poder ser o meu método pessoal, onde a posição dos conceitos se estabelece entre o abstracto e o figurativo.

bibliografia

alarcão e silva, pedro duarte santos de; ‘trabalho de síntese’ - provas de aptidão pedagógica. faup, porto, 1997
aragão, ana; ‘1:1 - o horizonte tangível da arquitectura’ - prova final. faup, porto, 2009
atelier bow-wow. ‘echo of space/ space of echo’ - 1ª edição. tóquio, inax publishing, 2009
baudrillard, jean; nouvel, jean. ‘the singular objects of architecture’ - 1ª edição. londres, university of minnesota, 2002
boissière, olivier. ‘jean nouvel’ - 2ª edição. rio de janeiro, casa da palavra, 2003
breitschmid, markus. ‘the significance of the idea’ - 1ª edição. zurique, verlag niggli ag, 2008
breitschmid, markus. ‘valerio olgiati: conversation with students’ - 1ª edição. virginia, v.t.a. publications, 2010
calvino, italo. ‘as cidades invisíveis’ - 10ª edição. lisboa, editorial teorema, 2006
calvino, italo. ‘six memos for the next millennium’ - 1ª edição. londres: penguin classics, 2009
deleuze, gilles; guattari, félix. ‘mil planaltos/ capitalismo e esquizofrenia 2’ - 1ª edição. lisboa, assirio & alvim, 2006
deleuze, gilles; guattari, félix. ‘o que é a filosofia?’ - 1ª edição. lisboa: editorial presença, 1992
español, joaqueim. ‘forma y consistencia’ -1ª edição. barcelona, fundación caja de arquitectos, 2007
farmer, ben; louw, hentle. ‘companion to contemporary architectural thought’ - 1ª edição. bristol, routledge publishing, 1993
feireiss, kristin. ‘the zollverein school of management and design’ - 1ª edição. munique, prestel verlag, 2006
fujimoto, sou. ‘primitive future’ - 1ª edição. tóquio, inax publishing, 2008
holl, steven; pallasmaa, juhani; Pérez-gómez, alberto. ‘questions of perception’ - 1ª edição. tóquio, a+u publishing, 2006
ibelings, hans. ‘supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización’ - 1ª edição. barcelona, gustavo gili, 1998
ingels, bjarke. ‘yes is more: an archicom comic on architectural evolution’ - 1ª edição. colónia, evergreen gmbh, 2009
jodidio, philip. ‘álvaro siza’ - 1ª edição. colónia, taschen, 2003
legrand, gérard. ‘dicionário de filosofia’ - 1ª edição. lisboa, edições 70, 2002
martín hernández, manuel. ‘la invención de la arquitectura’ - 2ª edição. madrid, celeste ediciones, 1997
montaner, josep maria. ‘después del movimiento moderno’ - 3ª edição. barcelona, gustavo gili, 1993
moreira, cristiano. ‘reflexões sobre o método’ - 1ª edição. porto, faup publicações, 1994
nishizawa, ryue. ‘studies by the office of ryue nishizawa’ - 1ª edição. tóquio, inax publishing, 2009
nouvel, jean. ‘jean nouvel: la obra reciente - 1987-1990’ - 1ª edição. barcelona, col·legi d’arquitectes de catalunya, 1990
osborne, peter. ‘conceptual art’ - 1ª edição. londres, phaidon, 2005
pallasma, juhani. ‘los ojos de la piel’ - 1ª edição. barcelona, editorial gustavo gili, 2006
pimenta, carine. ‘a referência em arquitectura’ - prova final. faup, porto, 2010
rossi, aldo. ‘a arquitectura da cidade’ - 1ª edição. lisboa, cosmos, 1977
saint-exupéry, antoine. ‘o príncipezinho’ - 30ª edição. lisboa, editorial presença, 2009
ursprung, philip. ‘herzog & de meuron: natural history’ - 1ª edição. colónia, lars müller publishers, 2005
sejima, kazuyo. ‘kazuyo sejima in gifu’ - 1ª edição. barcelona, actar, 2008
siza vieira, álvaro. ‘imaginar a evidência’ - 1ª edição. lisboa, edições 70, 1998
siza vieira, álvaro. ‘álvaro siza: obras e projectos’ - 2ª edição. madrid, electa españa, 1995
siza vieira, álvaro. ‘uma questão de medida’ - 1ª edição. casal de cambra, caleidoscópio, 2009
venturi, robert. ‘complexity and contradiction in architecture’ - 2ª edição. nova iorque, moma, 2002
zumthor, peter. ‘atmosferas’ - 1ª edição. barcelona, editorial gustavo gili, 2006
zumthor, peter. ‘pensar a arquitectura’ - 1ª edição. barcelona, editorial gustavo gili, 2005
zumthor, peter. ‘peter zumthor works’ - 1ª edição. basileia, birkhauser, 1999

revistas/jornais

‘2g - sou fujimoto’ - n.º50. barcelona, editorial gustavo gili, 2009
‘arquitectura 21’ - n.º2. lisboa, 2009
‘el croquis – álvaro siza’ - n.º 68/69+95. madrid, el croquis editorial, 2000
‘el croquis - jean nouvel’ - n.º 65+66. madrid, el croquis editorial, 1994
‘el croquis - jean nouvel’ - n.º 112+113. madrid, el croquis editorial, 2002
‘el croquis - herzog & de meuron’ - n.º 109+110. madrid, el croquis editorial, 2005
‘el croquis - herzog & de meuron’ - n.º 129+130. madrid, el croquis editorial, 2006
‘el croquis - sou fujimoto’ - n.º 151. madrid, el croquis editorial, 2009
‘international forum of psychoanalysis’ - vol.9 n.º 1-2. londres, taylor and francis, 2000
‘revista trama’ - n.º0. porto, programa lidera, 2009

documentos digitais

http://hdl.handle.net/1822/6878
http://www.scribd.com/doc/6296652/Giles-Deleuze-Cinema-a-ImagemMovimento
http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo02.htm
http://www.periphalfocus.net/poems-told-by-touch/manifesto_of_tactilism.html
http://92.198.35.90:8081/PDF/Inside_the_ spectacle.pdf

entrevistas online

http://www.publico.pt/cultura/herzog--de-meuron-a-democracia-e-boa-e-ma-para-a-arquitectura_1476688?all=1
http://videos.publico.pt/default.aspx?id=cdbf7eaa-06e3-41ce-987a-f142307b1346
http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk
http://www.youtube.com/watch?v=aklyZSo07vk
http://www.youtube.com/watch?v=7L2ukSJFgCM

créditos de imagens

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| #01 | http://cercarte.blogspot.com/ | #35 | filipe magalhães © |
| #02 | http://www.arc1.uniroma1.it/ | #36 | http://www.auhana.com/ |
| #03 | http://npinopunintended.wordpress.com/ | #37 | http://knstrct.com/ |
| #04 | http://benmillarcole.blogspot.com/ | #38 | http://nait5.com/ |
| #05 | http://maps.google.com/ | #39 | http://www.archnow.com/ |
| #06 | http://butdoesitfloat.com/ | #40 | filipe magalhães © |
| #07 | http://www.pdnphotooftheday.com/ | #41 | http://aestheticamagazine.blogspot.com/ |
| #08 | http://butdoesitfloat.com/ | #42 | filipe magalhães © |
| #09 | http://butdoesitfloat.com/ | #43 | http://www.eikongraphia.com/ |
| #10 | http://allieinthecity.wordpress.com/ | #44 | http://www.blockprojekt.de/ |
| #11 | http://blog.modernmechanix.com/ | #45 | filipe magalhães © |
| #12 | http://tactilegoods.com/ | #46 | filipe magalhães © |
| #13 | http://artintelligence.net/ | #47 | http://www.architecture-preview.com/ |
| #14 | http://thefifthdayofmay.blogspot.com/ | #48 | filipe magalhães © |
| #15 | filipe magalhães © | #49 | http://c4gallery.com/ |
| #16 | http://meatmrkt.wordpress.com/ | #50 | http://c4gallery.com/ |
| #17 | http://www.iwan.com/ | #51 | http://www.britannica.com/ |
| #18 | http://www.iwan.com/ | #52 | http://www.fotopedia.com/ |
| #19 | http://anqingzhu.blogspot.com/ | #53 | http://thesingleroad.blogspot.com/ |
| #20 | http://www.iwan.com/ | #54 | http://quintinlake.photoshelter.com/ |
| #21 | http://hypertext.net/ | #55 | http://www.fotopedia.com/ |
| #22 | filipe magalhães © | #56 | http://www.iwan.com/ |
| #23 | ‘el croquis 151’ - versão digital | #57 | http://www.bestourism.com/ |
| #24 | filipe magalhães © | #58 | http://www.jeannouvel.com/ |
| #25 | http://jeffreymanderson.blogspot.com/ | #59 | filipe magalhães © |
| #26 | http://butdoesitfloat.com/86292/ | #60 | http://2.bp.blogspot.com/ |
| #27 | filipe magalhães © | #61 | filipe magalhães © |
| #28 | http://practicalplansforart.blogspot.com/ | #62 | http://www.landezine.com/ |
| #29 | filipe magalhães © | #63 | http://9to5underground.com/ |
| #30 | filipe magalhães © | #64 | http://www.ea.com |
| #31 | luís soares © | #65 | http://tel.search.ch/ |
| #32 | http://emilyiremonger.wordpress.com/ | #66 | http://www.myfreewallpapers.net/ |
| #33 | http://www.pushpullbar.com/ | #67 | http://www.imdb.com |
| #34 | filipe magalhães © | #68 | filipe magalhães © |