U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Arquitetura, o que ninguém nos pede.
do duelo ao dueto da linguagem.

Ana Catarina Silva

M

2023

U.PORTO

Ana Catarina Silva. Arquitetura, o que ninguém nos pede

M.FAUP **2023**

Arquitetura, o que ninguém nos pede.
do duelo ao dueto da linguagem

Ana Catarina Silva

FACULDADE DE ARQUITETURA

autoria: Ana Catarina Silva
orientação: arq. Filipe Magalhães
co-orientação: arq. Nuno Brandão Costa

à minha mãe, pai, irmão e família, por tudo.
ao filipe, por quase tudo.
aos amigos e professores, por tudo mais.

arquitetura, o que ninguém nos pede
do duelo ao dueto da linguagem

abstract
abstrato

0. arquitetura, o que ninguém nos pede 1
do duelo ao dueto da linguagem

1. o duelo: primeira linguagem e segunda linguagem 3
o duelo
primeira linguagem e segunda linguagem
ambas as linguagens são necessárias
a linguagem do arquiteto
a linguagem é pensamento
do outro lado do espelho
paralelismos com a pintura
"é uma obra de arte" (Kazuo Shinohara)

2. o tripé: autor - projeto - representação 18
2.1 autor 21
o que é um autor?
o autor é um discurso
o autor é um processo
o autor é uma representação
o autor é uma responsabilidade
2.2 projeto 31
o que é um projeto?
o projeto não é simples...mas pode ser simples
o projeto não é forma...mas pode ser forma
o projeto não é função...mas pode ser função
o projeto não é contexto...mas pode ser contexto
o projeto não é. o projeto são.
2.3 representação 41
o que é a representação?
a representação usa ferramentas
a representação manipula ferramentas
a representação não é hierárquica
a representação é pensamento à vista
a representação não produz desperdício

3. o dueto: primeira linguagem e segunda linguagem 53
o dueto
a primeira linguagem é inevitável
a primeira linguagem é pretexto
a primeira linguagem é oportunidade
a segunda linguagem é a comodidade com um pouco de leveza
a segunda linguagem é a legislação com um pouco de leveza
a segunda linguagem é a estrutura com um pouco de leveza
a segunda linguagem é a expectativa do cliente com um pouco de leveza
a segunda linguagem é o lugar com um pouco de leveza
a segunda linguagem é a tipologia com um pouco de leveza
a segunda linguagem é o que ninguem nos pede

bibliografia 79
índex de imagens 83
anexo 103

abstract

The present study aims to explore the provocative relationship between the constraints and ambitions of architecture. It suggests a distinction between two languages: the first language (of human conditions) and the second language (of architectural discipline) - concepts introduced by Koji Taki in the essay "The Language of a House" (attached). It challenges the notion that architecture is merely a response to a predefined set of conditions. Instead, it proposes that architecture's true essence lies in the opportunities to transcend these conditions a priori.

The question is raised whether architecture should be something that no one asked for but someone took the care to conceive. In other words, if the world demands a specific, concrete, and measurable reality, should the architect aspire to go beyond the commission?

This question is addressed in a three-part structure: the first chapter presents the problem (The Duel: first language and second language); the second chapter suggests the three essential supports for resolving this problem (The Tripod: author - project - representation) based on Aristotle's "Rhetoric"; the third and final chapter provides examples that demonstrate the ability to resolve this problem - in other words, architectures that transform the "duel" of languages into a "duet" of languages (The Duet: first language and second language).

The hypothesis is raised that the first language serves as a pretext for true architectural exploration, which manifests as a tripartite system involving the author, the thinker; the project, the thinking in action; and the representation, the visible thinking.

Thus, this dissertation analyzes the transformation of the "first language" - from the trivial constraints of daily life - into the "second language" - of architectural opportunity. Recognizing that architecture is a discovery, this research identifies the process that enables the articulation between the first and second languages - from duel to duet - with specific architectural examples.

This study hopes to not only stimulate and make conscious the process of the second language but also pave the way for the discovery of other languages. The possibility of the existence of a third, fourth, or even fifth language resulting from the interactions that architecture is capable of provoking is not excluded. This possibility is left open.

Perhaps because architecture is not something that is requested but something that is discovered.

keywords
duel - author - project - representation - duet
pretext - opportunity - possibility - optimism

abstrato

O presente estudo propõe-se a explorar a relação transgressora entre as restrições e as ambições de uma arquitetura. Sugere-se a distinção entre duas linguagens: a primeira linguagem (das condições humanas) e a segunda linguagem (da disciplina arquitetónica) - noções introduzidas por Koji Taki no ensaio “The language of a house” (em anexo). Desafia-se a noção de que a arquitetura seja uma resposta a um conjunto pré-definido de condições. Sugere-se que este "conjunto pré-definido de condições" seja entendido como a oportunidade ideal para a possibilidade de arquitetura. Propõe-se que a verdadeira arquitetura exista nas oportunidades de superação destas condições à priori.

Questiona-se se a arquitetura será algo que ninguém pediu, mas que alguém teve o cuidado de pensar. Por outras palavras, se o mundo pede uma realidade específica, concreta e mensurável...deve o arquiteto ambicionar ir além da comissão?

Procura-se responder a esta pergunta numa estrutura tripartida: o primeiro capítulo apresenta o problema (O Duelo: primeira linguagem e segunda linguagem); o segundo capítulo sugere os três apoios fundamentais para resolução esse problema (O Tripé: autor - projeto - representação) com fundamento na “Retórica” da Aristóteles; o terceiro e último capítulo concretiza exemplos que demonstraram a capacidade de resolver esse problema - ou seja, arquiteturas que converteram o “duelo” de linguagens num “dueto” de linguagens (O Dueto: primeira linguagem e segunda linguagem).

Levanta-se a hipótese de que a primeira linguagem seja um pretexto para a verdadeira exploração arquitetónica, que se revela num sistema tripartido entre: o autor, quem detém o pensamento; o projeto, o pensamento em ação; e a representação, o pensamento visível.

Assim, esta dissertação analisa a transformação da "primeira linguagem” - das restrições triviais do quotidiano - na "segunda linguagem” - da oportunidade arquitetónica. Exatamente por se reconhecer que a arquitetura é uma descoberta, esta investigação identifica o processo que viabiliza a articulação entre ambas as linguagens: a primeira e a segunda linguagens - de duelo a dueto - fundamentando com exemplos específicos de arquitetura.

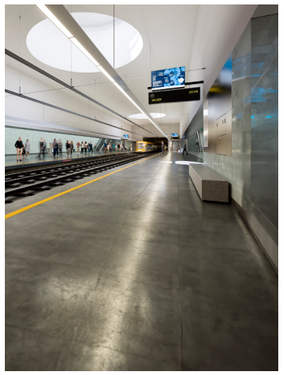
Este estudo espera contribuir não só para instigar e tornar consciente o processo da segunda linguagem mas também para abrir caminhos para a descoberta de outras linguagens. Não se exclui a possibilidade da existência de uma terceira, uma quarta ou até mesmo uma quinta linguagem, decorrentes das interações que a arquitetura é capaz de despertar. Deixa-se essa possibilidade em aberto.

Talvez porque a arquitetura não seja algo que se peça, mas algo que se descobre.

palavras-chave
duelo - autor - projeto - representação - dueto
pretexto - oportunidade - possibilidade - otimismo









001 Pantheon, Roma
002 Kazuo Shinohara, Umbrella House, Nerima Ward, Tokyo, 1961
003 Eduardo Souto Moura, Estação de Metro Casa da Música, 2001
004 Álvaro Siza e Carlos Castanheira, MoAE, China, 2020

arquitetura, o que ninguém nos pede

do duelo ao dueto da linguagem

Considera-se que apenas se sabe escrever a introdução no final de um estudo: a introdução vem no início mas escreve-se no fim. A introdução é uma descoberta, tal como o título deve ser, tal como todo o estudo deve ser. Possivelmente, na arquitetura acontece algo equivalente: só sabemos o que vai ser no final do processo.

Talvez arquitetura não seja o pedido de uma casa de 3 quartos com armários embutidos, uma sala open space com grandes envidraçados, no lugar disponível, com o budget possível e tempo razoável.

Talvez arquitetura não seja algo que se peça à partida mas sim o que vem depois dessas imposições. Talvez faça algum sentido que a arquitetura não esteja na proposta do cliente mas na resposta do arquiteto...não? Do cliente, esperam-se aspirações gerais; do arquiteto, espera-se um projeto específico.

Talvez por isso seja tão intrigante levar ao extremo a condição de superar estas condições como se fossem mero pretexto para a arquitetura - servem a arquitetura sem que a arquitetura lhes sirva para nada.

Talvez, mais do que a "arquitetura possível"... uma arquitetura de possibilidades. Isto é, ao invés de ser uma arquitetura marcada pelo tempo insuficiente, pelo orçamento apertado, pelo lugar desinteressante, pelo programa convencional... propõe-se uma arquitetura otimista que vê os problemas como oportunidades para virem a ser respondidos com uma resposta arquitetonicamente articulada.

Talvez não faça sentido lamentar as condições que nos foram sugeridas, uma vez que aceitamos trabalhar com elas. Na verdade, esses são os únicos dados que podemos dar por garantidos e, certamente, há um lado bom nisso, tudo o resto é possibilidade. Por um lado, lamentar é ficar no sossego. Por outro, o otimista é um desassossegado.

Talvez a primeira linguagem seja, somente, o pretexto ideal para a segunda linguagem.

Nesta lógica, reavivo a hipótese - introduzida por Koji Taki - de uma primeira linguagem (restrições humanas) e de uma segunda linguagem (estrutura significante da arquitetura). Levanta-se a hipótese de uma primeira linguagem que nos apresentam e uma segunda linguagem que estamos dispostos a ir descobrir.

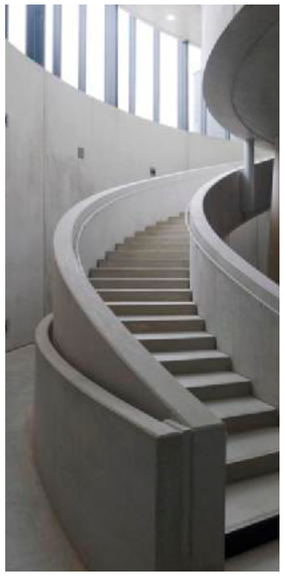
No primeiro encontro, há a expectativa de um duelo entre a primeira linguagem e a segunda linguagem. Perspetiva-se que o cliente e o arquiteto falem línguas diferentes; espera-se que entre a premissa do cliente e a promessa do arquiteto haja um abismo infinito, uma intraduzibilidade qualquer...como dois corpos que ainda não aprenderam a abraçar-se. No primeiro encontro, compreende-se que os desejos sejam crus e a ambição, ainda, desajeitada. Por vezes, assim fica...outras vezes, quando se lhe é dada a devida atenção, começam a compreender-se. De certa forma, há a possibilidade de que o que era defeito passe a ser feitio.

Se é por palavras que escrevo este estudo, também, por palavras tento ilustrar esta

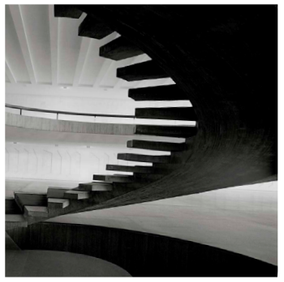














005 Vilanova Artigas, Edifício Louveira, Brasil 1946-1960
006 Fala atelier, questionable handrails
007 Louis Kahn, Phillips Exeter Academy Library, USA, 1965
008 Bernard Tschumi Architects, MuséoParc Alésia Interpretive Center, França, 2012
009 Kazuo Sejima, Osaka University of Arts, Japão, 2019
010 Oscar Niemeyer, Palácio dos Arcos, Brasil, 1960-1970 (
011 Corbusier, Maisons La Roche-Jeanneret, Paris, 1925

ideia: se nos derem 4 letras - por exemplo, “M”, “A”, “O”, “R” - podemos usá-las assim mesmo como uma sigla ou fazer um acrónimo; escrever “amor” ou “ramo” ou “Roma”; adicionar um til e brotar uma “romã”...repetir uma letra e transformá-la em “amora”; brincar com os seus significados e sinónimos; brincar até com os seus antónimos.

Desta vez , tento transpor para elementos mais arquitetónicos. Se nos pedem para projetar um movimento vertical, cabe-nos o deafio de procurar uma resposta para chegar de um ponto mais baixo até um ponto mais alto, as possibilidades não têm fim: podemos montar um escadote, ou um poste de bombeiro, ou um teleférico ou um funicular; podemos desenhar um elevador ou uma rampa ou umas escadas. No caso de serem escadas, como seriam essas escadas? Quando achamos que tomamos uma decisão, surgem sempre novas possibilidades: escadas de tiro, em L ou em caracol; escadas monumentalmente largas ou ilegalmente estreitas; escadas de madeira, pedra ou metal; escadas com ou sem corrimão? escadas rolantes? escadas na diagonal (como desenha o arqutieto Siza à porta da FAUP)? Para qualquer pretexto, as oportunidades de arquitetura são infinitas.

Se, primeiramente, o estudo levanta o problema do confronto entre a primeira e a segunda linguagem, seguidamente, procuram-se os pontos de suporte que permitem superar o desalento da primeira linguagem e, com isso, propor a leitura de uma segunda linguagem. Curiosamente, a proposta desta segunda linguagem assenta nos mesmos pontos que Aristóteles destaca como necessários para a persuasão retórica: o orador (o autor), o argumento (o projeto) e o modo como se expõe ao recetor (a representação). O presente estudo propõe explorar cada um dos fatores que compõe este tripé tendo por base uma variedade de pensadores intra-arquitetura - Shinohara, Hasegawa, Eisenman, Venturi, etc - e extra arquitetura - Chomsky, Focault, Barthes, Deleuze, Colomina, etc - que já se debruçaram sobre estes mesmos temas.

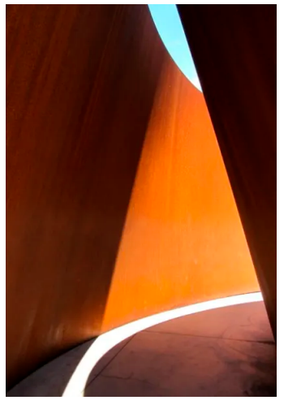
Talvez apenas se fale de arquitetura quando os “metros quadrados” passam a ser “espaço”, quando o “dimensionamento” passa a ser “proporção” (ou “desproporção”), quando o "movimento vertical" para a ser um espaço de transição, quando as matérias passam a ser superfícies e cores e texturas e encaixes... Talvez, apenas se fale de arquitetura quando as coisas deixam de ser aquilo para que servem para passarem a ser algo mais. Talvez não seja sobre inventar novas formas, mas inventar novas formas de relacionar as mesmas coisas. Talvez a leveza não esteja no “por vir” ou no “por inventar”, mas entre as coisas banais. Em vez de criar uma nova linguagem (com novos caracteres, nova gramática, novos verbos, novas construções frásicas), talvez, usar as palavras de sempre para dizer o que ainda não foi dito...pelo menos não daquela forma.

Trata-se de fazer o que não nos é pedido, talvez.

Inicialmente, levanta-se a questão do duelo entre a primeira e a segunda linguagem.

Seguidamente, procuro os passos que nos aproximam da segunda linguagem.

Por último, coleciono exemplos concretos que transformaram o duelo num dueto entre a primeira e a segunda linguagem.













012 Richard Serra, Sequence San Francisco, 2016 (photo: Gerri Sayler)
013 Jacques Hondelatte, interior Sécherre House, France 1986
014 Richard Serra, NJ-2, London, 2016 (photo: Art Observed)
015 Jacques Hondelatte, Fargues House, France, 1969
016 Richard Serra, Trip Hammer, Tate Modern, 1988
017 Jacques Hondelatte, facade Sécherre House, France 1986

1. o duelo: primeira linguagem e segunda linguagem

o duelo

Na arquitetura encontra-se um duelo entre a expectativa que o autor tem para o seu projeto, e a expectativa do mundo relativamente ao projeto do autor. Se o mundo pede uma realidade específica, concreta e mensurável...deve o arquiteto ambicionar transgredir a comissão? Deve a arquitetura ser algo que ninguém pediu, mas que alguém teve o cuidado de pensar?
A experimentação da "intangibilidade" é incontestável noutros modos de expressão como a pintura, a música, a literatura, etc. Porém, cria atrito quando é deslocada para o campo da arquitetura.

Por um lado, na perspetiva de um artista, Richard Serra.

> "I don't think there is any possibility for architecture to be a work of art. I've always thought that art was nonfunctional and useless, Architecture serves needs which are specifically functional and useful. (...) I would hope that architects could accept the fact that they are architects and are useful as architects, and could thus stop flirting with the notion of being both artist and architect. (...) If architects were both tolerant and supportive of the kind of invention that occurs in art then they would come to understand that they are basically in a service profession, not an artistic endeavour."[1]

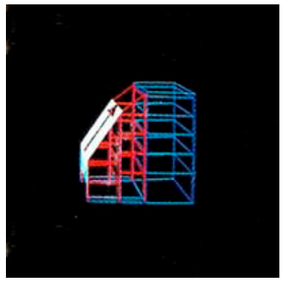
Por outro lado, na perspetiva de um arquiteto, Jacques Hondelatte.

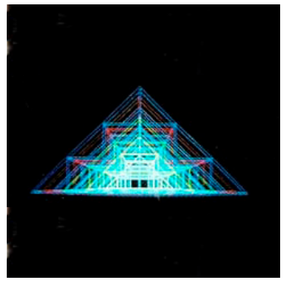
> "A arquitetura é uma arte. Mas é, também, uma tarefa obrigatória, dependente e específica, na qual nos divertimos a cada passo, o que não lhe retira dificuldade. O arquiteto também é um artista, um técnico, um economista, um funcionalista...por que não? (...) O problema funcional interessa-me apaixonadamente, especialmente para que o possa superar."[2]

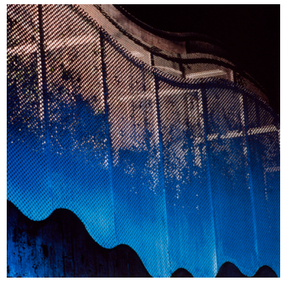
De certa forma, a arquitetura revela-se demasiado técnica para ser arte e demasiado artística para ser técnica. Será que a componente "real" da arquitetura a circunscreve a "um serviço", como argumenta Richard Serra? Ou será que o arquiteto, interessado pela função, pode servir-se dela como pretexto para consumar um "esforço artístico"? Aires Mateus sustenta este argumento ao dizer "A função é uma coisa que o arquiteto usa, não é uma coisa para a qual o arquiteto trabalha"[3]:

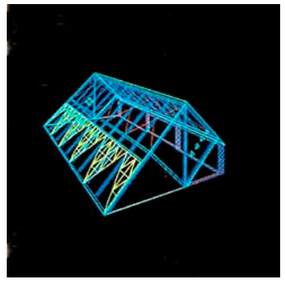
Por exemplo, Itsuko Hasegawa reconhece que a abordagem dos clientes é, maioritariamente, com o propósito de um serviço de arquitetura. Com isto, levanta a hipótese de se, ao arquiteto, cabe a responsabilidade de entregar "um serviço" ou um "esforço artístico":

1 SERRA, R. (1994). Writing Interviews. An optional museum goer - interview by Brenda Richardson, The University of Chicago Press, Chicago & Londron, p.104-109
2 HONDELATTE, J. (1986) Techniques & Architecture. 367 L'invention poétique et le mirroir du temps. Laboratoires d'architecture. France. p.131, 138-139
3 AIRES MATEUS, M. Em: Architecture Hunter (2023) In Loco With Aires Mateus: Interview with Architect [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-3lCueCf1-A&t=98s






018 Itsuko Hasegawa, Atelier at Tomigaya, 1986, Tokyo
019 Itsuko Hasegawa, Ensemble de 12 négatifs couleur, 1985
020 Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, 1987
021 Itsuko Hasegawa, Ensemble de 12 négatifs couleur, 1985.
022 Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, Fujisawa, 1990
023 Itsuko Hasegawa, Ensemble de 12 négatifs couleur, 1985
024 Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, Japan, 1986
025 Itsuko Hasegawa, Bizan Hall, Shizuoka, 1984
026 Itsuko Hasegawa, Ensemble de 12 négatifs couleur, 1985
027 Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, Japan, 1986

> "The clients from the six houses that I designed during the 1970s were (...) simply ordinary people. (...) It was apparent from the start that none of them wished me to design a dwelling that would be a creative architectural "work". So the questions that preoccupy an architect, such as regarding the form of the structure or the concept upon which it is to be designed, never entered our conversations. (...) the designer is forced to proceed with the work, giving greater priority to the concerns of living than to abstract matters of artistic expression."[4]

Nesta passagem, Itsuko Hasegawa identifica a incompatibilidade de linguagem entre o pedido que lhe chega por parte do cliente e o que procura explorar com o seu projeto enquanto autora. Identifica-se, assim, um desfasamento entre o pedido, do cliente, e as expectativas, do arquiteto: de um lado está uma encomenda comum balizada pelas ideologias sociais da residência; do outro lado está a vontade de descobrir novas relações arquitetónicas que, como revela, "nunca foram tema de conversa" ("never entered our conversations"). Hasegawa continua a reflexão confessando que deu por si a colocar em causa a relevância do desenvolvimento de teorias arquitetónicas em tais projetos - questão que rapidamente abandonou.

> "I found myself wondering about the viability of imposing artistic qualities on an architectural work, and about the very merits of buildings designed as "works of art". (...) I have not, after all, been simply seeking architecture on the level of concerns of the resident in the design for "naturalness", "healthfulness", "informality", and "physical comfort". Rather (...) A discourse from which meaningless and multiple meaning would gush forth"[5], "I wanted to resist the house simply as a product to be consumed, and show that a house should have a enduring existence, conceived of as part of the continuity."[6]

Talvez, para o arquiteto, a casa seja um meio para um fim - o projeto; enquanto que, para o cliente, o projeto seja um meio para um fim - a casa. Talvez, o pedido do cliente seja um pretexto para o arquiteto discutir arquitetura, enquanto dá resposta a todas as condições que lhe são impostas: programa, orçamento, tempo, lugar, mão de obra, matéria-prima, expectativas, etc. Tal como um jogo, também a arquitetura tem as suas regras e a brincadeira faz-se em torno desses limites. Isto é, o concreto é pretexto para a verdadeira exploração do projeto, abstrato. Retoma-se a ideia do jogo tomando por exemplo o futebol: toda a bola que entra na baliza faz ponto mas há golos melhores do que outros, a diferença está no que acontece entre as duas balizas, mesmo que valham o mesmo no marcador.

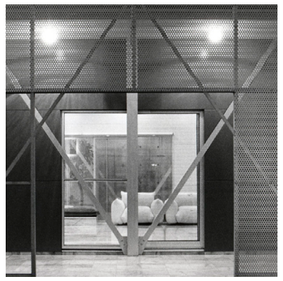
Numa perspetiva utilitária, a arquitetura é a base para a produção dos espaços e formas que suportam a vida, ainda nesta perspetiva, o esforço do arquiteto desdobra-se não apenas no desenho técnico mas também no sistema estrutural, na escolha de materiais e, simultaneamente, numa dimensão intangível, de carácter mais qualitativo do que quantitativo. É intrigante perceber que imediatamente reconhecemos qualidades

4 HASEGAWA, I. SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.p.108 -109
5 HASEGAWA, I. SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.p.108 -109
6 HASEGAWA, I. SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Eighties. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.p.112











028 Itsuko Hasegawa, facade detail, House at Kuwabara, 1980
029 Itsuko Hasegawa, entrance with flowers, House at Kuwabara, 1980
030 Itsuko Hasegawa, interior, House at Kuwabara, 1980
031 Itsuko Hasegawa, front entrance facade, House at Kuwabara, 1980
032 Itsuko Hasegawa, interior, House at Kuwabara, 1980

ao que é "útil", porém, talvez devamos admitir substancialidade ao "fútil" e ao "inútil".

"The architect's mindset insists that their work should not remain only within the material realm but that is also include what we know as the concept of architecture."[7]

Será que o cliente quer uma resposta arquitetónica ou um mero serviço? Deve a arquitetura querer ser algo mais do que a resposta a um mero serviço quando é isso que lhe é pedido? Será possível encontrar um ponto de encontro no qual um pedido de um serviço de arquitetura pode resultar num projeto cujo propósito vai além de um programa que lhe é imposto, com uma função expectável, no terreno possível?

Questiona-se se a arquitetura só existe neste "pós" (pós-programa, pós-função, pós-orçamento, pós-etc). Sem certezas levanta-se a hipótese de que a arquitetura só emerge quando o projeto é mais do que o T2 *openspace* com *suite*, *closet* e armários embutidos.

Sugere-se a hipótese de uma arquitetura que dá resposta a todas as condicionantes que lhe são impostas sem que seja essa a substância do projeto. Isto é, as imposições (orçamento, expectativa, tempo,etc) não são a substância dos debates em atelier. Contudo, percebe-se que sejam esses os termos usados em conversação com o cliente.

Talvez devamos exigir um pouco mais de otimismo à arquitetura.

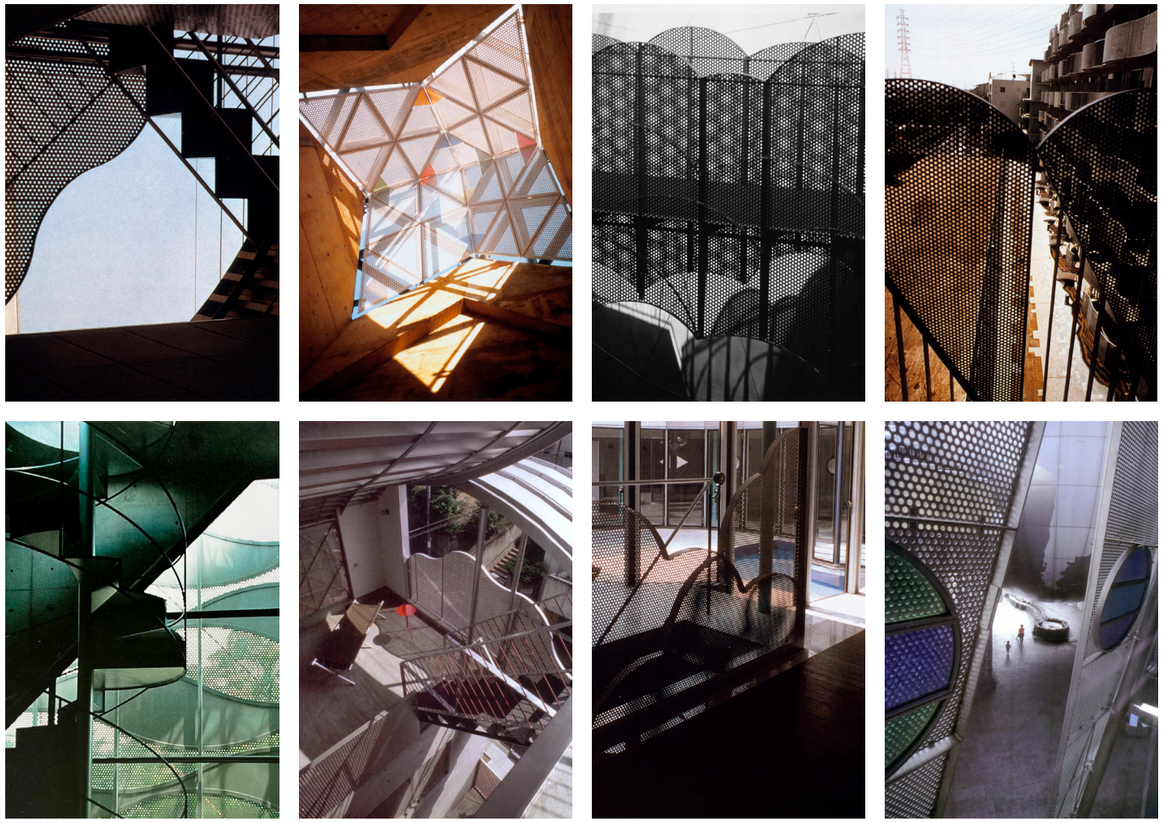
Curiosamente, a obra de Hasegawa explora esta relação entre o concreto e o abstrato por representar o quotidiano de forma tão objetiva quanto subjetiva. Considera-se correto afirmar que o seu projeto varia conforme os olhos de quem o vê: os olhos mais atentos encontram uma segunda leitura que passará impune aos olhos mais sossegados. No seu projeto, Hasegawa deixa a folga necessária para que um significado possa vir a ser associado às formas concretas[8].

"This intriguing relationship between the visible and abstract in her work makes it necessary to strive for an appreciation of what is not directly apparent in her architecture."[9]

Hasegawa manipula o real para alcançar a ficção, para melhor o demonstrar recorro ao projeto The House at Kuwabara (1980):

"I was raised near Suruga harbour where the sea was always sparkling with what looked like grains of light. (...) I wanted to make similarly beautiful grains of light in my architecture, but I didn't know how. It couldn't be a facade pattern. It had to be real light. A tradicional Japanese houses brings in light though lattices and shoji screens. So rather than dealing with concrete, I wanted to create a more tradicional atmosphere by bringing in light and air with new, porous materials. The only perforated metal panels I had seen in Japan were screens behind the bus drivers, which had holes in a floral pattern.
The client for the House at Kuwabara Matsuyama happened to own a company

7 SHIN-ICHI, O. (2019) Kazuo Shinohara - Traversing the house and the city. The Meaning of Writing: Agitation and Pronouncement, Edited by Seng Kuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. 2019. p.80-81
8 HASEGAWA, I. SD: Space Design 85-04. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.p.93-94
9 TAKI, K., Diversity and Simplicity - House at Yaizu, House at Midorigaoka EM Hasegawa, Itsuko. SD: Space Design 85-04. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.96-97



033 Itsuko Hasegawa, House in Nerima, Tokyo, 1985
034 Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, Fujisawa, 1990
035 Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, Fujisawa,1990
036 Itsuko Hasegawa, Cona Village, Amagasaki City, 1990
037 Itsuko Hasegawa, Atelier at Tomigaya, 1986, Japan
038 Itsuko Hasegawa, House in Nerima, Tokyo, 1985
039 Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, Tokyo, 1986
040 Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, Japan, 1990

that made metal components. I asked if they could make aluminium panels perforated with circular holes. He said of course, they could make anything I wanted. But aluminium was not much used in architecture, and had never been used for exterior walls. So I got them to make all kinds of samples.I asked about 35 different types, I think. I wasn't just testing the size and shape and density of the holes, but also their layout - for example, some were arrayed at 45 degrees, some at 60 degrees. I set them all out on an exterior stair at my office, and watched the effects of light and shadow across the day. As the sun moved, grains of light from the 60-degree became increasingly oval-shaped, while the 45 degree ones stayed circular and just got smaller. So I thought I could only achieve the effect I wanted with a 60 degrees layout.
The House at Kuwabara is covered with aluminium panels that reflect the changing colours of the sky. When they are all closed they appear to be a single seamless panel. (...) Back then, perforated metal wasn't mass-produced. (...) I wanted to use high technology to created something that seemed natural (...) I am always thinking about how to manipulate new material and technologies to create sensations resembling nature."[10]

Talvez o arquiteto deva interessar-se pela investigação da retórica. É importante reconhecer que esta retórica é diferente da retórica da ideologia social. Koji Taki - crítico, filósofo e fotografo japonês - argumenta que a sociedade contemporânea não permite escapar à ideologia do mercado e do planeamento (politica), quando assim o é, o conceito de 'mercadoria' torna-se a linguagem máxima do projeto. Dizer isto é dizer que, ao sucumbir a esta armadilha, o seu significado reduz-se a uma posse imobiliária ao invés de explorar o signifcado de um espaço de relações e de vida[11]. É importante notar-se que há valor nestas ideologias sociais, na medida em que resultam de muitos anos de repetição e aprimoramento, contudo, também se observa uma consequente generalização e apatia. Por isso, considera-se pertinente dissecar estes preconceitos e devolver-lhes a adequação e particularidade (de forma a combater as generalizações grosseiras). Levanta-se a hipótese de que a arquitetura deva saber dar uma resposta fina e atenta a uma pergunta, habitualmente, genérica e desajeitada.

"Through rhetoric, [the architect] creates new registers to be read. If people find many meanings in the new language, than that is as it should be."[12] (Koji Taki)

primeira linguagem e segunda linguagem

"Houses are not simply tools for living, but constitute forms that transmit ideas".[13](Koji Taki)

Suspeita-se que a arquitetura exista neste binómio retórica ideológica e retórica das ideias; por outras analogias: realidade/projeto, concreto/abstrato, tangível/intangível. Koji Taki nomeia este binómio de "primeira linguagem" e "segunda linguagem".

10 HASEGAWA, I. EM: DANIELL, Thomas. An anatomy of influence. Itsuko Hasegawa . Architectural Association, 2018. p.132
11 TAKI, K. "The language of a house"
12 TAKI, K. "The language of a house"
13 TAKI, K. "The language of a house"





041 Peter Eisenman, HOUSE III, Connecticut, 1969-1971
042 Kazuo Shinohara, House on a curved road, Japan, 1978

Por um lado, Koji Taki distingue a primeira linguagem como sendo a que dá resposta às restrições humanas, "of course, that is why in such a space it is possible to read the sadness, pain or fate of people, and the undeniable burden of existance."[14].

Por outro lado, Koji Taki defende que a segunda linguagem aparece na estrutura que irrompe entre nós e o projeto e que, simultaneamente, o projeto estabelece connosco. As relações emergem e tudo o que nos é visível é a fisicalidade destas relações. "This place is no longer the physical house, but rather something that could be thought of as the essencial structure of the lived house."[15]

> "The architect is perhaps concerned only with the meaning-giving structure of architecture, that is the rhetoric."[16] (Koji Taki)

> "The calibre of the work of architecture corresponds to the calibre of the fictional value structure it arises."[17] (Kazuo Shinohara)

Nestas duas últimas passagens, Koji Taki e Kazuo Shinohara referem-se à "estrutura", porém, em nenhum dos casos, a palavra "estrutura" alude à sua dimensão construtiva. Peter Eisenman repara que algo semelhante acontece com a *firmitas* da tríade Vitruviana - *utilitas*, *firmitas*, *venustas* - na qual *firmitas* não é tanto sobre uma estrutura literalmente firme, mas sobre uma estrutura que evoca firmeza, ou seja, mais do que um mero objeto arguido, tem de parecer que fica de pé. Na verdade, quando algo parece estrutural, está-lhe apenas a ser legitimado que "aparenta manter-se de pé", não é, necessariamente, uma apreciação construtiva. Eisenman frisa que esta relação da imagem é uma condição natural da arquitetura.[18]

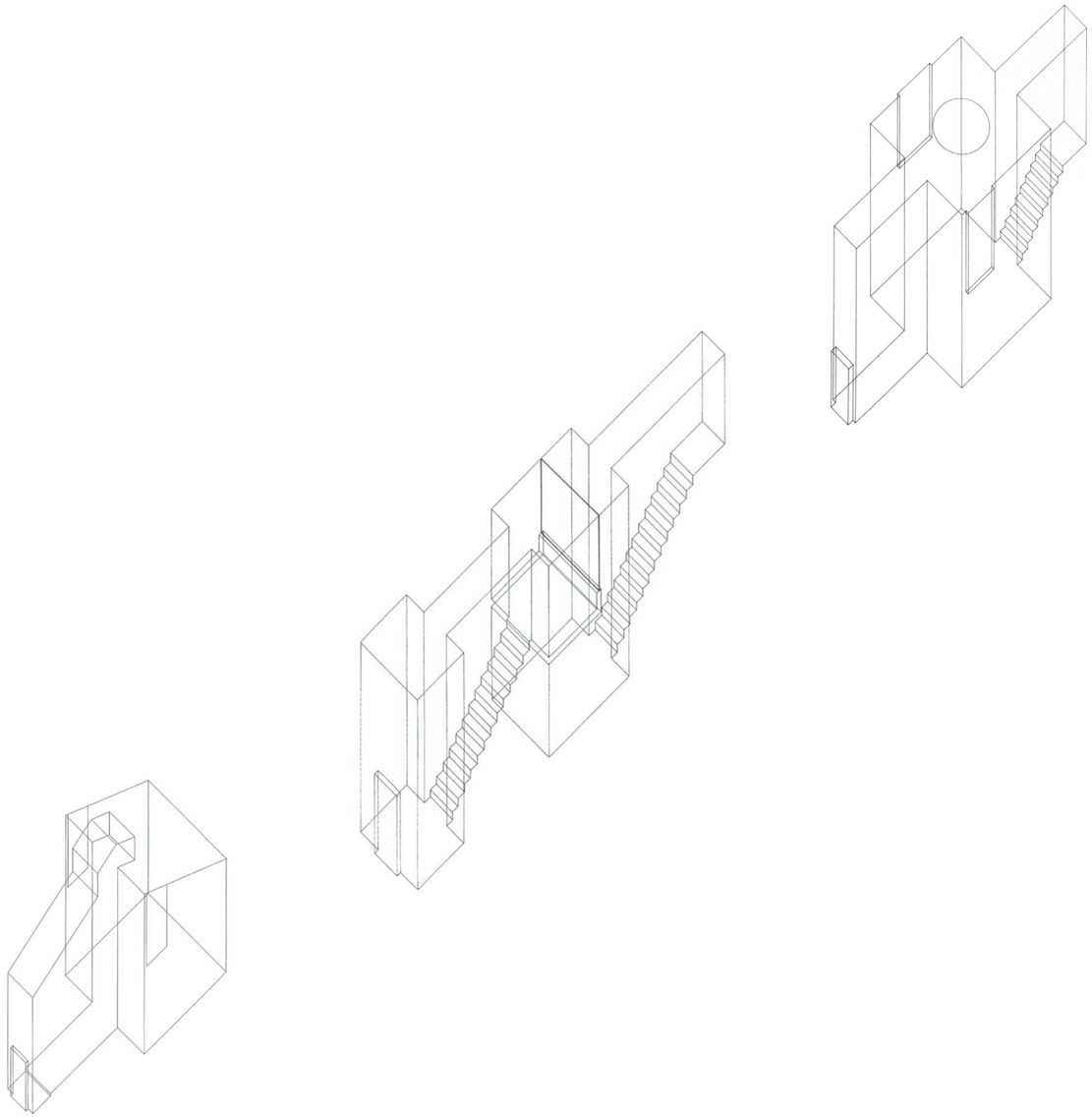
Neste sentido, a "estrutura" não se reduz a uma função estrutural (um objeto que se ergue) mas também a uma retórica estrutural (a representação de um objeto que se ergue). É possível encontrar a primeira e a segunda linguagem nesta ambivalência da "estrutura", em concordância com o raciocínio de Koji Taki.

Se a primeira linguagem é a linguagem das imposições, dos preconceitos e convenções, então, a primeira linguagem aproxima-se do "serviço" - inicialmente apontado por Richard Serra.

Por sua vez, se a segunda linguagem procura ultrapassar a condição tangível da arquitetura, então, a segunda linguagem lida com as relações do tangível - é o esforço artístico que Richard Serra recusa à arquitetura.

Nesta lógica, o projeto de arquitetura será um serviço se for uma resposta crua à primeira linguagem, não se pode esperar que algo de substancial advenha da conveniência[19]. "Most of these buildings are merely consumable designs (...) generating very little real meaning. For a work to open forth towards the evocation of new meanings, it must face the fundamental question of what a work of architecture should essencially

14 Taki, K. "The language of a house"
15 Taki, K. "The language of a house"
16 Taki, K. "The language of a house"
17 Shinohara, K. (Abril 1964). The Autonomy of House design. Em Shotenkenchiku Magazine. Japão 1964
18 Eisenman, P. (1997) Em: El Croquis 83 Peter Eisenman (1990-1997). Processes of the Interstitial. Notes on Zaera-Polo's Idea of Mechanic. El Croquis Editorial. Madrid. 2008. p.22
19 Takeyama, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em Daniell, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. p.239



be"[20], isto é, para que um projeto seja significante deve perseguir a segunda linguagem.

É curioso perceber que, ao ultrapassar a condição do real (primeira linguagem), a arquitectura deixa de poder ser reduzida a um serviço; quando a segunda linguagem existe, a arquitetura transcende para o domínio da arte.

ambas as linguagens são necessárias

É possível notar que diferentes práticas arquitetónicas assumem sensibilidades distintas quanto à primeira e segunda linguagens. Talvez não seja errado propor uma linha ilusória que separa o corpo de arquitetos em dois grupos: um grande grupo cuja arquitetura é um serviço que cumpre funções obrigatórias; um segundo grupo que tira partido de uma oportunidade como pretexto para ir além do que lhe é obrigatório pensar.[21]

> "The stealthy footsteps of various dominant institutions must be heard even within a mere house, and the work of architecture is relatively empty it is just directly tracing these. (...) The logic of capital requires such architecture and such architects. But those individual architects who consider architecture to be a mode of personal expression will find it agains theirs consciences to yield to such institutions. They must be appropriately determined. (...) Architects may be divided into one group that is increasingly tense and a larger group that stays relaxed. The course of action that should be taken by individual architects - their reason for being - is, of course, only to be found in the former"[22]

Kazuo Shinohara, no artigo The autonomy of House Design, 1964, enuncia sete pontos sob os quais se orienta para o desenho dos seus projetos - para Shinohara, estes sete pontos são as regras do jogo, a estrutura essencial para o ato criativo. Consciente do tom provocador, o segundo ponto intitula-se "2. The site is not the starting point of the design. (...) I always put the concept of the house ahead of its site."[23], esta declaração decompõe a primeira linguagem - no caso, "the site"- da segunda linguagem - "the design"; este comentário transparece o seu interesse pela segunda dimensão. O tom desafiante continua ao longo dos sete pontos, nomeadamente, quando alega que "almost nothing of architectural importance is to be found in the array of numbers contained in the design brief provided by a client. (...) only the number of family members remain"[24]. Dizer isto é dizer que o pedido do cliente é simplesmente um pretexto para o projeto. Tal não implica que os números partilhados pelo cliente não sejam tidos em consideração, quer antes clarificar que não é esse o fundo da disciplina arquitetónica. Aqui, pode ajudar esclarecer o significado da palavra "pretexto", de acordo com o Dicionário Priberam "pretexto" significa "razão aparente que se alega para encobrir o verdadeiro motivo por que se fez ou deixou de fazer alguma coisa"[25]. Assim, a primeira linguagem é como um subterfúgio para a verdadeira exploração do projeto, por parte do autor, a segunda linguagem.

> "The floorpan should not be fixed according to the requests of the client nor

043 Kazuo Shinohara, The Uncompleted House, Tokyo, 1970
044 Kazuo Shinohara, Repeating Crevice, Tokyo, 1971
045 Kazuo Shinohara, Shino House, Tokyo, 1970

20 TAKI, K.(1988) Fragments and Noise -The architectural Ideas of Kazuo Shinohara and Toyo Ito em Architectural Design Japanese Architecture. Vol 58 no 5/6, Tokyo, p.33

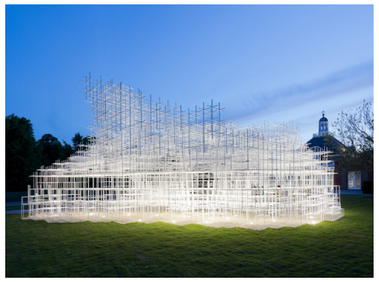
21 TAKEYAMA, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em DANIELL, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. p.238-239

22 TAKEYAMA, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em DANIELL, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. p.238-239

23 SHINOHARA, K. (Abril 1964). The Autonomy of House design. The site is not the starting point of the design EM Shotenkenchiku Magazine. Japão 1964

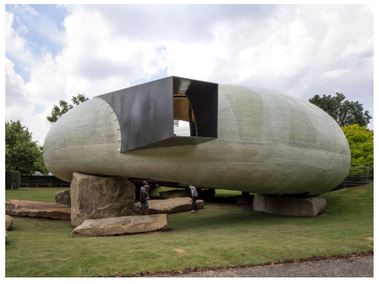
24 SHINOHARA, K. (Abril 1964). The Autonomy of House design. The floor area of a house takes priority over everything else EM Shotenkenchiku Magazine. Japão 1964

25 Priberam. (s.d.). Pretexto. In Dicionário Priberam da língua portuguesa. Acedido a 14 de março de 2023 em https://dicionario.priberam.org/pretexto

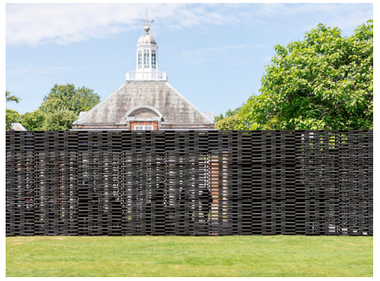










046 Sou Fujimoto, Serpentine Pavilion, Londres, 2013
047 Jean Nouvel, Serpentine Pavilion, Londres, 2010
048 Óscar Niemeyer, Serpentine Pavilion, Londres, 2003
049 Zaha Haddid, Serpentine Pavilion, Londres, 2013
050 BIG, Serpentine Pavilion, Londres, 2016
051 SANAA, Serpentine Pavilion, Londres, 2009
052 Smiljan Radic, Serpentine Pavilion, Londres, 2014
053 Rem Koolhaas, Serpentine Pavilion, Londres, 2006
054 SelgasCano, Serpentine Pavilion, Londres, 2015
055 Álvaro Siza e Souto de Moura, Serpentine Pavilion, Londres, 2005
056 Olafur Eliasson and Kjetil Thorsen, Serpentine Pavilion, Londres, 2007
057 Frida Escobedo, Serpentine Pavilion, Londres, 2018

should it be resolved for ease living. Architecture, originally derived from the construction of tangible built structures, encompasses a method of expressing one's own mode of though that captures various phenomena and illusory realm."[26]

A arquitetura não só possui aspectos materiais que nos são familiares como é, também, um termo abstrato. Superficialmente, a materialidade do espaço aparenta ter vantagem, porém, todos os materiais estão destinados à deterioração e ruína; em contraponto, o projeto de arquitetura é de uma estabilidade inegável[27]. Cada projeto configura um acervo de ideias capazes de serem identificadas e resgatadas.

"Spacial devices that ensure (...) life-enhancing moments predicated on tension (...) are needed. Relaxation is indeed important. But relaxation alone will stultify the body"[28]. Por isso, reconhece-se que ambas as linguagens, e ambas as práticas, são necessárias para o equilíbrio da arquitetura.

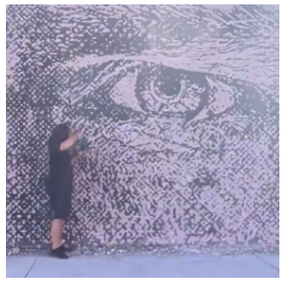
a linguagem do arquiteto

Depreende-se que a exploração da segunda linguagem, confere, ao projeto, a necessidade de um autor. Os concursos, por exemplo, são um exercício que torna evidente a estreita relação projeto-autor. Isto é, os concursos têm um mesmo conjunto de premissas (primeira linguagem) porém, autores distintos irão propor projetos muito diferentes. Acredita-se que tal aconteça porque cada autor tem inquietações particulares e explora-as no seu projeto. A linguagem das restrições é o plano ideal para, a partir destas, sobrepor camadas de significado fortemente influenciadas pelo sistema de pensamento do autor. "An architectural project is precisely where differences find an overall expression"[29](Bernard Tschumi, 1977).

"Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: o facto de se dizer (...) "tal indivíduo é o autor", indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que deve ser recebido de certa maneira."[30]
(Michel Foucault, 1970)

A linguagem, ou seja, o pensamento de um arquiteto torna-o crítico perante a realidade. Nesta lógica, o arquiteto, existindo fora da burocracia, deve criticar a sociedade atual como um defensor, de última linha, da crise da humanidade. Para tal, deve dedicar-se, com honestidade, ao desenvolvimento de uma arquitetura pessoal e expô-la à sociedade. Por outras palavras, o arquiteto tem consciência do crescimento da superficialidade e a desumanidade da sociedade contemporânea, por esse motivo, deve protegê-la[31]. Levanta-se a hipótese de que o arquiteto deva ser o primeiro defensor da arquitetura enquanto disciplina, protegendo-a dos danos provocados pelas lógicas capitalistas.

26 TAKEYAMA, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em DANIELL, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. p.238-239
27 SHIN-ICHI, O., (2019) The Meaning of Writing: Agitation and Pronouncement EM: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Kuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. 2019. p.80-81
28 TAKEYAMA, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em DANIELL, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. p.239
29 TSCHUMI, B. (1977) The Pleasure Of Architecture Em Architectural Design 47, no.3. p.214-218
30 FOUCAULT, M. (1970). O que é um autor?. 10a edição. Nova Vega. Lisboa, 2018. p.45
31 OSHIMA, K.T. (2019) Introduction EM: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p.44











058 Jackson Pollock, atelier
059 VHILS, scratching the surface, 2023
060 Helena Almeida, Pintura Habitada, 1975
061 Matisse, projeto para Chapel of Rosary in Vence pós-operatório, 1949
062 Eduardo Souto de Moura, no atelier
063 Walt Disney, a desenhar o Bambi, 1940
064 Sophia de Mello Breyner, a escrever
065 Tim Burton e Henry Shelly, stop-motion "Nightmare before Christmas", 1993
066 Beyoncé, concerto
067 Álvaro Siza, em obra
068 David Hockney, painting Douglas Baxter, Los Angeles, 2014
069 Coco Chanel, no atelier, 1937

> "The amenity specified by dominante institutions or the logic of capital is, the illusion of ordinariness wrapped in docile tepidness. Convenience, as a simplistic adaptation of functionalism, is mistaken for true comfort (...) Shocking architecture is, in a word, intended to smash such tepid ordinariness. (...) Extraordinariness appears unexpectedly in the gaps severed from the ordinary."[32]

Cabe ao arquiteto acreditar no valor da segunda linguagem e, consequentemente, acreditar no valor e relevância do seu projeto. Recorrendo às palavras de Peter Eisenman:

> "The morality of my project is in my commitment to the investigation of architecture, as opposed to the mere production of architecture. (...) Even if no one else may be interested, I believe that what I do needs to be done. Therefore this moral dimension has some level of intentionality, control and criticality. The moral always involves the opening up of what may be repressed by the conventional."[33] (Peter Eisenman, 1997)

a linguagem é pensamento

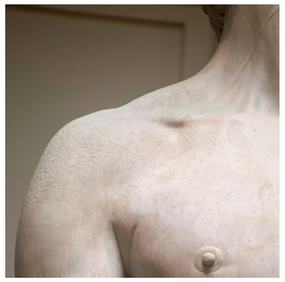
Condidera-se importante esclarecer-se que a linguagem foi desenvolvida como um mecanismo de pensamento, não como um mecanismo de comunicação, na verdade, o uso otimizado da linguagem ocorre internamente[34].

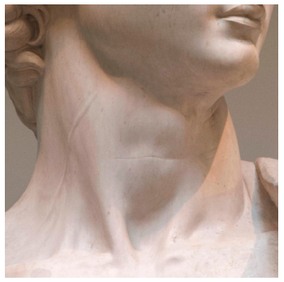
> "There is a comum understanding that language is primarily a mean of communication, but that is probably false. It seems that language evolved as a mean of creating and interpreting thought, it is a system of thought, basically"[35] (Noam Chomsky)

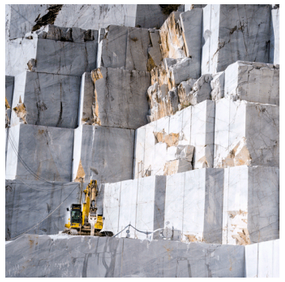
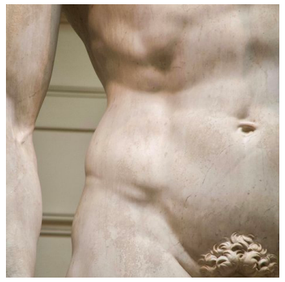
Segundo Noam Chomsky, a linguagem é, primeiramente, um fenómeno interno de reflexão, apenas aquando da sua exteriorização é que transita para o domínio da comunicação. Também Shinohara revalida esta convicção quando denota que a linguagem não possui apenas funções óbvias - como a comunicação falada ou escrita - mas também a função inerente ao "pensamento" que transformou os Homo Sapiens nos humanos contemporâneos[36].

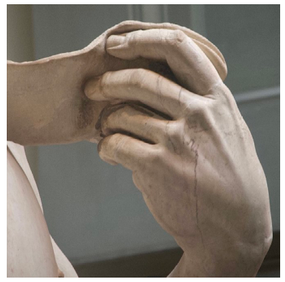
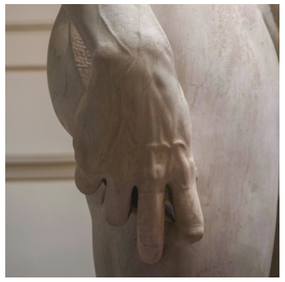
Se a arquitetura é uma linguagem e, consequentemente, a linguagem é um sistema de pensamento, então, "architecture is no more than (...) one path to the expression of thought."[37] Por exemplo, a literatura, a música, a pintura e a arquitetura estão todas debaixo do chapéu da "arte", por isso, todas estas são fenómenos mentais fundidos na forma de coisas, ou expressos através de coisas. Por outras palavras, a literatura tem forma de livros ou e-books; a música tem forma de vinis ou CD's ou ficheiros .mp3 ou concertos; a pintura tem a forma de quadros ou paredes; a arquitetura tem a forma de edifício ou desenho ou colagem ou maquete ou fotografia ou publicação...

32 TAKEYAMA, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em DANIELL, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. p.239
33 EISENMAN, P (1997) Em El Croquis 83 Peter Eisenman (1990-1997). A conversation with Peter Eisenman, Alejandro Zaera-Polo. El Croquis Editorial. Madrid. 2008. p.6-20, p.18
34 CHOMSKY, N. [Chomsky's Philosophy] (14 novembro 2018) The Function of Language. [arquivo de video] Youtube https://www.youtube.com/watch?v=TzzuPMA8s7k 5:30
35 CHOMSKY, N. [Chomsky's Philosophy] (20 janeiro 2015) Language and Thought. [arquivo de video] Youtube https://www.youtube.com/watch?v=KEmpRTJ34xg 1:07
36 SHIN-ICHI, O., (2019) The Meaning of Writing: Agitation and Pronouncement Em: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. 2019. p.80
37 TAKEYAMA, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em DANIELL, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. pp.238-239

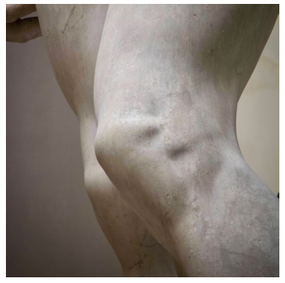








070 Michelangelo, detalhes David, 1501
071 Pedreira de mármore Carrera (font: google images)

> "Externalisation is a very tough process. There is this internal thing in the head that developed without any external pressures (...) Once you have the externalisation, you could have some kind of communication"[38] (Noam Chomsky)

Há muitas ideias que não conseguimos expressar, exatamente, porque muitas dessas operações ficam presas na tradução entre o processo mental (interior) e o processo de representação (exterior), ou seja, muito fica perdido entre o pensamento e a comunicação. "There is a lot of stuff you just can't express, that's why people write poems, that's why we have literature and art and music and all sort of things. That tells us something but not enough"[39], por ser um objetivo por cumprir, é essencial continuar a aprimorar a linguagem, com resiliência e otimismo.

> "The elements and forms of a building are nothing but the representation of where the architect is anchored in this ocean of meaning"[40] (Itsuko Hasegawa, 1985))

do outro lado do espelho

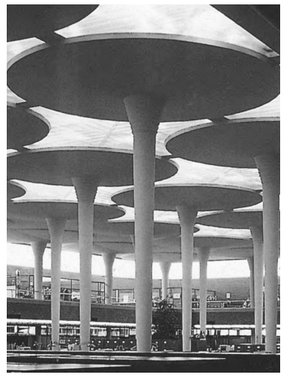
Possivelmente a arquitetura está, constantemente, neste paradoxo entre: um produto mental - um exercício teórico-disciplinar - e um produto háptico - uma vivência prática do espaço. Aparenta ser ideal que o confronto exista e que práticas contraditórias existam; caso contrário, estaria para breve a estagnação deste debate tão fascinante.

À pergunta "Does architecture exists behind the limit of the real?"[41], fundamenta-se que sim se considerarmos a possibilidade de que nova vida pode ser criada a partir de qualquer coisa, mesmo a partir das coisas mais "coisais" [*das Dinghaft*], servindo-me da expressão de Martin Heiddeger[42]. Heiddeger considera que o carácter de "coisa" existe na obra de arte de modo tão natural como as demais coisas; conta o exemplo de uma pintura que se pendura na parede tal e qual uma arma de caça ou um chapéu. "Todas as obras têm este carácter de coisa"[43]. O carácter de "coisa" existe na trivialidade do dia-a-dia; existe, também, na sua exploração estética: há pedra no monumento, há cor no quadro, há som na música. Porém, esta "coisalidade" do projeto artístico é entendida como uma oportunidade para dizer algo de diferente do que a simples coisa, "a obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria"[44]. Penso não ser incorreto colocar Shinohara a colmatar o pensamento de Hiddeger, quando diz "new life can be created even in the most functional things. We must see it, rather, as bringing us a step closer to a higher order of design."[45].

Na medida em que a função pertence à primeira linguagem, compete à segunda linguagem ultrapassar a objetividade da função, conferindo-lhe novas perspetivas, libertando-a a "coisa" da "coisalidade". É esta relação, indissociável, entre o projeto e a sua função que faz com que a arquitetura seja um sistema de significados, isto porque a função representa uma relação entre o produto arquitetónico e o uso deste mesmo produto arquitetónico. Para melhor o ilustrar, tomo como exemplo o elemento

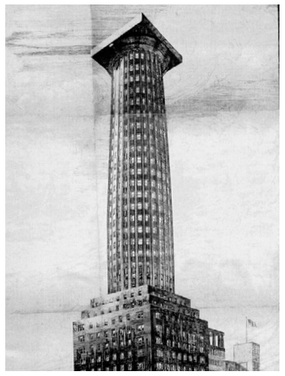
38 CHOMSKY, N. [Chomsky's Philosophy] (25 junho 2016) The Emergence of Language. [arquivo de video] Youtube https://www.youtube.com/watch?v=9OJBH5M5SLI 3:35
39 CHOMSKY, N. [Chomsky's Philosophy] (25 junho 2016) Though without language. [arquivo de video] Youtube https://www.youtube.com/watch?v=9OJBH5M5SLI 2:04
40 HASEGAWA, I. SD: Space Design 85-04. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.95
41 BAUDRILLARD, J. Em NOUVEL, J. & BAUDRILLARD, J. (2002) The singular objects of architecture. trad. Robert Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis. p.4
42 HEIDEGGER, M. (1950), A Origem da Obra de Arte, trad. Maria da Conceição Costa, Edições 70, 1ª edição, julho 2017, p.11
43 HEIDEGGER, M. (1950), A Origem da Obra de Arte, trad. Maria da Conceição Costa, Edições 70, 1ª edição, julho 2017, p.11
44 HEIDEGGER, M. (1950), A Origem da Obra de Arte, trad. Maria da Conceição Costa, Edições 70, 1ª edição, julho 2017, p.11
45 SHINOHARA, K. (1962) "A house is a work of art", em Shinkenchiku. Magazine. Shinkenchiku-sha Co, Japan 1962

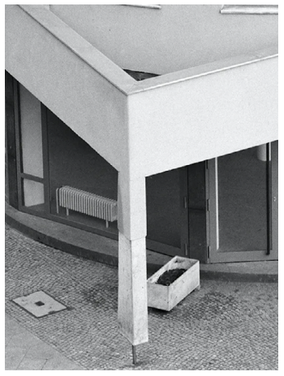











072 Coluna Dórica, Propylaea, Atenas
073 Richard Neutra, Chuey House, Los Angeles, Califórnia, 1956
074 Le Corbusier, Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1955
075 Frank Lloyd Wright, Oficinas e laboratorios Johnson, Racine, 1950
076 Aldo Rossi, House in Friedrichstadt, Berlin, 1981
077 Robert Venturi, Guild House, Philadelphia, 1960
078 Mies van der Rohe, German Pavilion, Barcelona, 1929
079 SANAA, Serpentine Gallery Pavilion, London, 2009
080 Adolf Loos, Chicago Tribune Tower, Chicago, 1923
081 Unknown, Porch of the Caryatids, Erechtheion, Acropolis in Athens
082 Álvaro Siza & Peter Brinkert, Bonjour Tristesse, Berlin (GER), 1983
083 Ricardo Bofill, La Place du Nombre d'Or, France, 1985

arquitetónico: coluna. Isto é, a coluna é inseparável da ideia ou função de coluna. "In order to make the column, one has to separate out its column-function from its column-ness. That in itself is a difficult act - to separate iconicity from instrumentality. (...) The shape of a column is therefore critical. It is the fact that it is white and square, that is, its affective dimensions, the we need to write.[46] (...) This ordering of form must be considered as a necessary precondition for any valid architecture. (...) This order is clarified by properties of specific form: as shapes, colour, texture, size, scale and proportion..."[47] (Peter Eisenman).

Peter Eisenman reconhece o potencial comunicativo da arquitetura, por esse motivo, identifica a necessidade de uma ordem formal capaz de manifestar as relações que existem num projeto. Considera que a clareza e inteligibilidade da transmissão de uma ideia é um requisito essencial de qualquer meio de comunicação. Assim dizendo, são as decisões de representação que permitem a boa comunicação de um determinado projeto por parte de um determinado autor, ou seja, é o desenho das coisas - o produto háptico - que comunica o produto mental[48]. O lado positivo é que a especificidade da forma, como enumera Peter Eisenman "a forma, a cor, a textura, a dimensão, a escala, a proporção ...", são algumas das matérias de especialização do arquiteto, é sobre a representação destas especificidades que o arquiteto tem especial controlo e decisão.

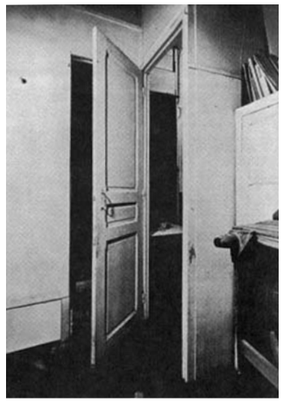
Verifica-se que a arquitetura é uma linguagem porque permite o pensamento e, consequentemente, a sua comunicação. Retomando a teoria anterior, ilustrada pela coluna, toda a "coisa" pode comunicar; sendo que esta é uma comunicação dual porque permite uma determinada ação e enuncia uma determinada ação.

As palavras podem ser um bom exemplo para aclarar este ponto: dependendo do modo como usamos as palavras, podemos servir-nos delas para pedir um sumo de laranja num café ou para escrever um poema (reconhecendo que não é de rimas que se faz um poema). O mesmo fenómeno acontece na arquitetura, ou seja, com o mesmo sistema limitado de elementos podemos ficar no plano do tangível - 1ª linguagem - ou tocar a intangibilidade - 2ª linguagem.

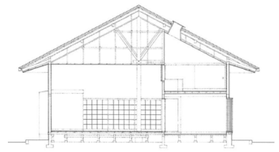
> "Any object, architectural or not, has the possibility of communicating a message, as Umberto Eco suggested (Eco, 1968). For example, the use of a door as a movable barrier to open or close a passage both allows this function and promotes it. To state that a device promotes a function indicates that the device performs the function of communication, or that the device itself communicates its own function. Indeed, the dictionary defines the object (signifier) by describing it, as well as by indicating its function (signified)."[49]

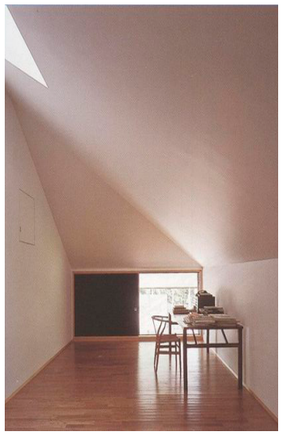
A porta é um bom arquétipo para corroborar esta perspetiva, para tal, reúno cinco exemplos de portas que desafiam a sua existência funcional de "barreira móvel usada para abrir ou fechar uma passagem" para serem algo mais.

46 Eisenman, P (1997) em El Croquis 83 Peter Eisenman (1990-1997). A conversation with Peter Eisenman, Alejandro Zaera-Polo. El Croquis Editorial. Madrid. 2008. p.6-20, p.19
47 Eisenman, P (1963). The formal basis of modern architecture. Chapter Three. Development of formal systems. Lars Muller Publishers. 2006 (original submitted in 1963) p.85
48 Eisenman, P. (1963). The formal basis of modern architecture. Chapter Three. Development of formal systems. Lars Muller Publishers. 2006 (original submitted in 1963) p.85
49 Gandelsonas, M. & Morton, D. (1972) On Reading Architecture (Reprinted from Progressive Architecture, March 1972). em Broadbent, G., Signs, Symbols and Architecture. John Wiley & Sons. New York. January 1980. p.247

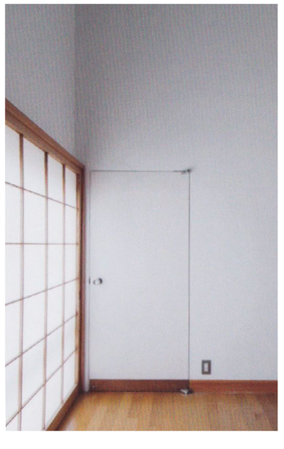












084 Marcel Duchamp, Door II, Rue Larrey, 1927
085 Kazuo Shinohara, planta piso superior, House in White, Japan,1966
086 Kazuo Shinohara, corte, House in White, Japan,1966
087 Kazuo Shinohara, quarto superior, House in White, Japan,1966
088 Kazuo Shinohara, planta rés do chão, House in White, Japan,1966
089 Kazuo Shinohara, door to upstairs, House in White, Japan,1966
090 Kazuo Shinohara, sala de estar, House in White, Japan,1966

Como primeiro exemplo, Marcel Duchamp - Door II, Rue Larrey, 1927.

Consciente do poder crítico do elemento “porta”, Duchamp concebe uma porta cujo eixo é partilhado por duas divisões, assim, quando a porta abre para uma divisão, fecha a divisão seguinte e assim continuamente.

Neste caso, a função da porta é colocada em causa de tal forma que se torna um problema sem resolução. Funcionalmente, uma porta abre ou fecha. Contudo, no caso, a porta abre e fecha simultaneamente, nunca é capaz de cumprir o seu propósito funcional em pleno porque nunca "só abre" ou "só fecha". A leitura de "porta" proposta por Duchamp introduz uma contradição em si mesma.

Como segundo exemplo, Kazuo Shinohara - House in White, 1964.

Shinohara desenha uma porta, muito discreta, que divide a casa em dois mundos paralelos. A porta está camuflada pelo reboco branco da parede e pelo roda-pé de madeira que traça o encontro da parede de pé-direito duplo com o chão. A porta faz ângulo reto com uma generosa janela, da mesma altura. Quando em segredo, a porta velada abre-se para umas escadas de acesso aos espaços de maior intimidade, no piso superior.

Também neste projeto a porta é posta em causa. A porta é um elemento de transição e esta porta em particular abre-se para uma escadas, reconhce-se que o elemento "escada" é um sistema de transição. Assim, quase que a porta se torna redundante por repetir duas vezes a mesma ideia - transição - através de elementos diferentes - a porta e as escadas. A leitura de "porta" proposta por Shinohara reforça a intimidade do espaço superior que já era enunciada pela porta que mal se distinguia do plano da parede.

Como terceiro exemplo, no mesmo ano, 1964, Robert Venturi vê concluído o projeto para a Vanna’s House. No quarto de dormir do segundo piso, desenha uma porta que abre diretamente para uns degraus de escada que sobem em direção ao céu, para onde olhamos através de uma clarabóia - as escadas para "nenhures" são visíveis a partir da fachada, na janela vertical por cima da porta de entrada. Curiosamente, no seu livro "Complexidade e Contradição" (1966), Venturi é capaz de identificar a dupla leitura do seu projeto: "on one level, it goes nowhere and is whimsical; at another level, it is like a ladder against a wall from which to wash the high window and paint the clerestor"[50].

À semelhança do exemplo anterior, também aqui a função de porta é questionada. Mais uma vez, o elemento de transição "porta" abre-se para um elemento de transição "escada". Toda a narrativa do projeto de Venturi ganha ainda mais interesse quando notamos que estas escadas não vão dar a lugar nenhum, apenas permitem que nos aproximemos da clarabóia para ver as estrelas ou para a fazer a sua manutenção...

Como quarto exemplo, Joseph Kosuth - One and Three Doors, 1965.

Kosuth pensa na dimensão representativa da porta: a imagem do objeto - o objeto- a definição do objeto; ou seja, a imagem da porta, a porta e a definição de porta.

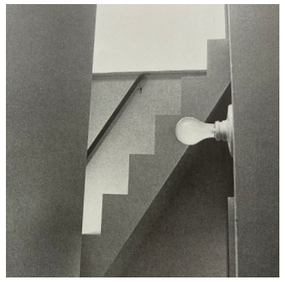
Curiosiosamente, Kosuth representa a porta sem representar a sua dimensão funcional, na verdade, se esta leitura existir será fruto do imaginário coletivo de quem já

50 Venturi, R. (1966) Complexity and Contradition. The Museum of Modern Art, New York. p.188





















091 Robert Venturi, Vanna Venturi's House facade, 1964
092 Robert Venturi, Vanna Venturi's House facade window, 1964
093 fala atelier, 079 (photo by: Laurian Ghinitoiu)
094 Robert Venturi, Vanna Venturi's House stairs, 1964
095 fala atelier, 079 (photo by: fala atelier)
096 fala atelier, 079 (photo by: Ivo Tavares)
097 Robert Venturi, Vanna Venturi's House door to stairs, 1964
098 fala atelier, 079 (photo by: fala atelier)
099 fala atelier, 079 (photo by: Giulietta Margot)
100 John Kosuth, "one and three doors", 1965

usou uma porta e não fruto de uma leitura proposta pelo artista. A leitura de "porta" proposta por Kosuth sugere a representação do objeto nas suas dimensões físicas, pictóricas e textuais.

Como último exemplo, fala atelier - 079.
Neste projeto o fala atelier projeta um pilar que resolve o encontro de quatro portas. O desenho do pilar é um offset dos batentes dessas quatro portas e tem continuidade em toda a verticalidade do edifício.
Novamente, o questionamento da porta. Quando as quatro portas estão fechadas, a planta do projeto fica dividida em quatro quadrantes, com duas divisões maiores e outras duas mais pequenas, uma delas com escadas de tiro que permitem vencer as diferentes alturas. Quando as quatro portas estão fechadas, a leitura do pilar é quase nula, apenas quando as portas se abrem e anulam os planos de parede é que o pilar ganha todo o destaque. A atenção no desenho deste pilar não termina aí, numa análise mais fina, percebe-se que o pilar não toca no chão, flutua no projeto. A leitura de "porta" proposta pelo fala atelier vai além da porta isolada, no caso, a porta existe em conjunto, um pouco por todo o projeto.

Como se demonstrou, os temas de projeto são inesgotáveis. Para cada questão simples (neste caso, a porta) há respostas infinitas; há, até, respostas que geram perguntas e respostas que geram outras respostas.

> "The relationship between a simplistic form and complex relationships of meaning may be amplified. The quality, that is, the meaning of architectural space is as diverse as it can be imagined."[51] (Itsuko Hasegawa, 1985)

A ação do objeto enuncia algo maior do que os seus limites físicos e hápticos. A apreensão de um objeto, ou de um espaço, é informada pela função ou pelo efeito. É, talvez, nesta folga do "efeito das coisas" que o projeto consegue encontrar a expressão que transcende a coisa em si[52]. Não parece incorreto supor-se que a arquitetura existe, potencialmente, numa zona de ambiguidade. Porpõe-se a hipótese de que talvez seja a exploração desta ambiguidade que permite que a segunda linguagem penetre a primeira linguagem.

paralelismos com a pintura

Por vezes, é mais fácil compreender os fenómenos da arquitetura estabelecendo paralelismos com outras artes. No caso, recorre-se à pintura para tornar evidente o que acontece na arquitetura.

> "Walter Benjamin has said that people view architecture in a state of distraction, as opposed to painting. We look at painting because it is framed and placed on a wall in a museum. Architecture is always in one sense framed

51 Hasegawa, I. SD: Space Design 85-04. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.p.108-109. p.95
52 Takeyama, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em Daniell, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. pp.238-239













101 Diego Velázquez, Las Meniñas, 1656, oil on canvas
102 Pablo Picasso, Les Meninas vue d'ensemble d'après Velázquez, 1957
103 Francisco de Goya, A Família Real de Carlos IV, 1800
104 José Manuel Ballester, The Royal Palace, 2009
105 Salvador Dalí, Les Ménines. Œuvre stéréoscopique, 1975
106 Richard Hamilton, Picasso's meninas, 1973

by a ground, and this framing we look at as if it were habit."[53](Peter Eisenman, 1997)

Michel Foucault, inaugura a conferência "Words and Things" com uma descrição da pintura "Las Meninas" de Diego Velázquez (1656) e cita palavras, do professor, que ilustram a atitude do jovem pintor: "The painting should extend beyond the frame"[54]. Este mesmo fenómeno pode ser transposto para a arquitetura. Jean Nouvel, que assistiu à conferência de Foucault, comenta: "that has marked me for life. It is one of my absolutely permanent desires. And it comes from that small light that was switched on by that sentence"[55].

É expectável que a pintura se estenda "para lá da moldura". Com este estudo propõe-se que, também, a arquitetura deve explorar a intangibilidade (para lá - *"extende beyond"*) da sua condição tangível (a moldura -"*the frame*"). A ideia de intangibilidade é mais consensual na pintura, por isso, retomo o exemplo de "Las Meninas" (1656) de modo a clarificá-la e, seguidamente, trazê-la de volta à arquitetura:

Velázquez representa várias figuras da corte espanhola, numa composição complexa cuja sobreposição de leituras levanta questões entre o real e o virtual assim como entre as figuras representadas e o observador. Enquanto algumas figuras interagem entre si; outras olham para fora do quadro; outras, convencionalmente não representadas, passam a integrá-lo, como o próprio pintor - Velázquez, à esquerda - que pinta uma grande tela. Subversivamente, Velázquez retrata os reis desviados do foco da composição, subtilmente refletidos num pequeno espelho, estes posam fora do espaço pictórico, muito próximos do lugar ocupado pelo observador. [56]

Estas leituras cruzam o possível, o impossível e o provável e fazem com que a pintura se estenda "para lá da moldura", ultrapassando a sua condição concreta de óleo sobre tela de 276 x 318 cm.

Por vezes, é possível encontrar pistas de que uma obra foi "para lá da moldura", por exemplo, quando essa alimenta obras sucedâneas, em modo de referência ou homenagem. Assim, a obra não termina em si mesma, tem uma carga hereditária com a capacidade elástica de continuar a ser trabalhada por outros autores, noutros tempos, noutros contextos... Mais uma vez, o caso de "Las Meninas" ajuda a ilustrar essa ideia, podemos encontrar reminiscências de Velázquez em: Goya ("A Família Real de Carlos IV" 1800); Picasso ("Les Ménines, d'après Velázquez" 1957; Hamilton ("Picasso's meninas" 1973); Dalí ("Las Meninas" 1975)...talvez estes exemplos bastem para englobar todas as obras de arte produzidas deste então. Somos todos Velázquez.

"é uma obra de arte" (Kazuo Shinohara)

Identifica-se que, também na arquitetura, existe um legado imaterial que vagueia entre projetos, autores, tempos e contextos, à semelhança da arte - aqui personificada na obra de Velázquez. Observa-se que a relação entre arte e arquitetura começa a ficar cada vez mais estreita. Talvez, a determinado momento só faça sentido entregar a ar-

53 EISENMAN, P (1997) EM El Croquis 83 Peter Eisenman (1990-1997). A conversation with Peter Eisenman, Alejandro Zaera-Polo. El Croquis Editorial. Madrid. 2008. p.6-20, p.20
54 NOUVEL, J. (2002) El Croquis 112/113 Jean Nouvel (1994-2002). The symbolic order of matter - The architecture of Jean Nouvel with Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda.. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.9
55 NOUVEL, J. (2002) El Croquis 112/113 Jean Nouvel (1994-2002). The symbolic order of matter - The architecture of Jean Nouvel with Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda.. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.9
56 PORTUS PÉREZ, J. (2013), Diego Velázquez 'Las Meninas'. EM: Velázquez y la familia de Felipe IV, [1650-1680], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, p.126-129 n.16. Disponível em https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f

























107 «A House built by Frank Lloyd Wright for his son-Basquiat»
108 «Aldo Rossi per Klee»
109 «Rudin House-Hezog & de Mueron»
110 «Splitting-Matta Clark»
111 «Larrian House-Cecilia Puga»
112 «Housing cooperative-Aldo Rossi»
113 «Casa nos Açores-Eduardo Souto de Moura»
114 «Mother's house-Robert Venturi»
115 «Carpenter's-John Heduck»
116 «Casa Van Middelem Dupont-Alvaro Siza»
117 «Casa João-J.Paulo dos Santos»
118 «Anónimo»

quitetura ao domínio das artes, por completo. "Vai tudo dar ao mesmo: os problemas são todos iguais, quer na arquitetura, quer na dança ou na música."[57] (Souto de Moura, 2010)

> "Eduardo Souto de Moura (...) exprimiu publicamente (...) a importância da "cópia" na sua formação e percurso (...) Mas se o bom aluno sabe tornar seu aquilo que era dos outros, o mau aluno estará condenado à *vergonha de quem rouba e depois não consegue carregar*, para citar um velho e sarcástico ditado popular."[58]

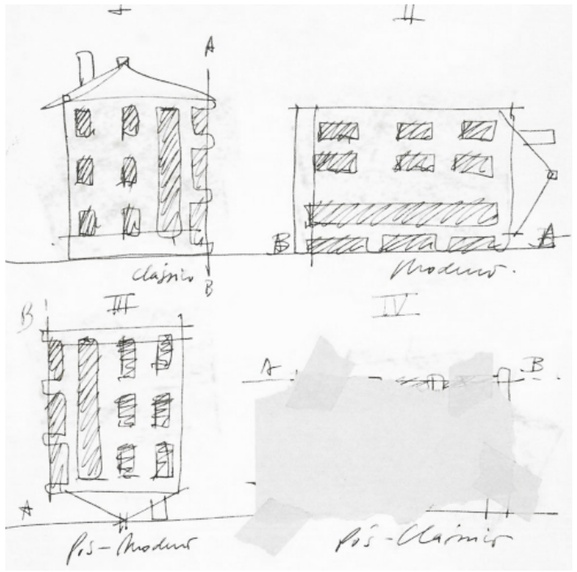
Ao folhear a publicação "Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método" percebe-se que Souto de Moura faz um exercício semelhante a este último: por um lado, para "Las Meninas" de Velázquez identificaram-se várias outros quadros que lhe foram referência ou que lhe fizeram referência; contudo, Souto Moura faz este mesmo exercício com projetos de arquitetura. Isto é, Eduardo Souto de Moura é desafiado a selecionar 12 imagens para um calendário: todos os projetos selecionados partilham do imaginário coletivo da casa, mas cada uma delas extrapola esta matriz comum. Isto é, a imagem mental de "casa" - que todos reconhecemos - existe representada de 12 modos diferentes nesta coleção de 12 arquiteturas.

Por exemplo, para o mês de janeiro temos um desenho de uma casa - de como esperamos que uma criança desenhe uma casa - com uma legenda deliciosa "A House built by Frank Lloyd Wright for his son - Basquiat". Se, por um lado, a obra de Gordon Matta-Clark expõe o interior da casa através de um corte vertical, por outro lado, a Casa Van Middelem-Dupont (Álvaro Siza Vieira) recupera a interioridade fechando-se em ripados de madeira. Ainda neste projeto, reconhecemos o arquétipo do telhado de duas águas, porém, Hejduk usa o esquiço para desafiar a centralidade deste vértice. Há também coisas que ficam por descobrir, por exemplo a fotografia escolhida da Rudin House (Herzog & de Meuron) não revela que este volume está acente numa plataforma elevada do terreno e que a sua entrada se faz por umas escadas inferiores. Também se tem em conta o tema da verticalidade e posição que a chaminé ocupa na casa: ao centro - em Robert Venturi, e na lateral - na Casa nos Açores do próprio Souto de Moura. Por fim, dezembro fecha o panorama com um "Anónimo - sec XX".

Logo na página seguinte, há uma fotografia da maquete para a "Casa no Douro II" (Souto de Moura, 2004) e uns quantos esquissos sem data "(s/d)" que demonstram a inquietude e resiliênica do autor, a elasticidade dos projetos, e a potencialidade da representação.

A construção desta rede de ideias que se multiplicam, emprestam e transformam admite a arquitetura como forma de arte - indo de encontro às palavras de Shinohara que em 1962 publica o artigo "A house is a work of art"[59]. Este elogio à arquitetura enquanto forma de arte não se refere à dimensão escultórica da arquitetura, "the art lies in the ways that the design of a house may bond with society, and if it does not become a work of art, it has no reason to exist"[60]. Nesta lógica, Shinohara defende que é a segunda linguagem que valida a arquitetura e depreende-se que o simbolismo é o

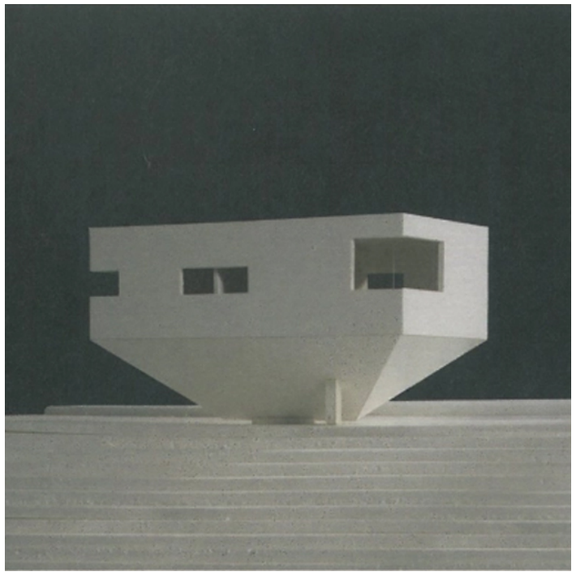
57 SOUTO DE MOURA, E. (setembro 2010) entrevista a André Tavares e Pedro Bandeira em: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora, Porto, p.22
58 BANDEIRA, P (2011) Tudo é Arquitetura em: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora, Porto, p.23
59 SHINOHARA, K. (1962) "A house is a work of art", em Shinkenchiku. Magazine. Shinkenchiku-sha Co, Japan 1962
60 SHINOHARA, K. (Abril 1964). The Autonomy of House design. Beautifully choreographed fictional spaces em Shotenkenchiku Magazine. Japão

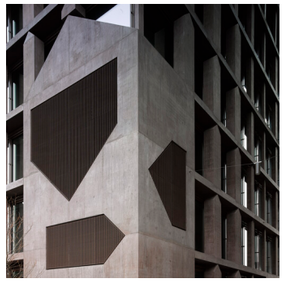












119 Eduardo Souto de Moura, esquisso s/d
120 Tina Z'Rotz & Markus Schwander, 44º, Geschinen, Suiça, 2008
121 Rem Koolhaas, Casa da Música (font: Philippe Ruault)
122 Eduardo Souto de Moura, Duas casas em Ponte de Lima 2002
123 Valerio Olgiati, Baloise Insurance Company Office Tower
124 Eduardo Souto de Moura, maquete Casa no Douro II, Mesão Frio, 2004

circuito primário entre a arquitetura e as pessoas[61].

Assim,a segunda linguagem da arquitetura é um ato criativo, mais precisamente, um processo criativo que não se fecha sobre si, pelo contrário, abre novos caminhos, como uma obra aberta (*oeuvres ouvertes*)...para sempre em projeto.

> "So what does it mean for a work to be "open" in the case of contemporary architecture? The open work stands apart; it is a creative effort set agains the lowest-common-denominator reductionism of contemporary culture. It is an architecture of discovery, of untold meanings and unknown architectural concepts, albeit with no optimistic nuance of any glorious future as in the Corbusian era"[62] (Koji Taki, 1988)

Sugere-se que o valor da arquitetura esteja na sua procura, é uma arquitetura de descoberta sem a pretensão de enaltecer o estatuto do arquiteto mas reconhecendo que, por detrás de um projeto, existe o "esforço criativo" de um autor. Esta criatividade pressupõe que o autor - o arquiteto - eleja um conjunto de regras com as quais vai aprender a jogar; o "esforço criativo" está na superação destes limites.

De certa forma, há que encontrar o equilíbrio entre a liberdade de desafiar as regras e a necessidade de articular premissas que orientam o processo criativo. Para ser substancial, o projeto beneficia de um certo grau de estrutura que lhe oriente o argumento. É esse argumento que diferencia o "ato criativo" de um "ato qualquer".

> "You can challenge the rules and it can be one form of creativity. If you have no structure and no rules, it is like tossing paint at the wall, it is not a creative act. (...) There has got to be some structure that provides you with capacities"[63] (Noam Chomsky)

Isto é, tem de haver uma estrutura inerente ao ato criativo. É esta intencionalidade que diferencia: um ato qualquer de um ato criativo, a primeira linguagem da segunda linguagem, uma construção de uma arquitetura. A segunda linguagem transpõe a crueza do pedido (primeira linguagem), bem visto, a segunda linguagem é aquilo que ninguém nos pediu; é, também, aquilo que mais entusiasma o arquiteto-autor; é, por fim, o espaço de representação do projeto, onde o autor se revela.

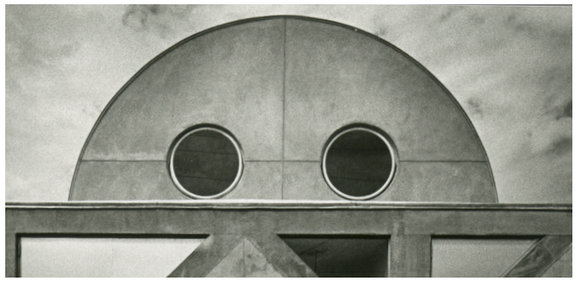
> "Depois de o processo estar consolidado eu tenho de ter a ambição de ser poeta e fazer arte (...) os artistas têm de trabalhar no fio da navalha, entre a verdade e a mentira. (...) a mentira é o ponto máximo da autonomia em que eu estou a tratar das coisas só para o puro deleite. (...) Sei que com a verdade não chego lá."[64] (Eduardo Souto de Moura)

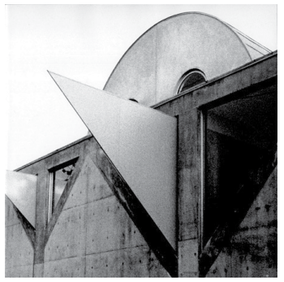
Contudo, por reconhecer a força impositiva da primeira lingagem admite-se que "the road to true art is still long, but we must advance ever forward on it"[65], ou seja, ainda não chegamos ao ponto caramelo em que a arquitetura é inquestionavelmente arte, mas deve ser essa a ambição.

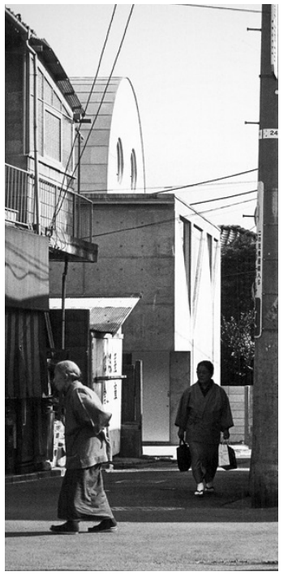
61 TAKEYAMA, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em DANIELL, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. pp.238-239
62 TAKI, K.(1988) Fragments and Noise -The architectural Ideas of Kazuo Shinohara and Toyo Ito em Architectural Design Japanese Architecture. Vol 58 no 5/6, Tokyo, p.32-33
63 CHOMSKY, N. [Chomsky's Philosophy] (2 agosto 2016) Structure and Creativity. [arquivo de video] Youtube https://www.youtube.com/watch?v=Prh6qXcdmZs 2:16
64 SOUTO DE MOURA, E. (setembro 2010) entrevista a Andrés Tavares e Pedro Bandeira EM: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. Dafne Editora, 1ªEditora, Porto, p.13
65 SHINOHARA, K. (1962) "A house is a work of art", EM Shinkenchiku. Magazine. Shinkenchiku-sha Co, Japan 1962













125 Rafaello, Escola de Atenas, Stanza della Segnatura, Vaticano, 1510
126 Rafaello, Escola de Atenas, Stanza della Segnatura, Vaticano, 1510
127 Kazuo Shinohara, Uehara House, Shibuya, Tokyo, 1976 (photo: Koji Taki)
128 Kazuo Shinohara, Uehara House, Shibuya, Tokyo, 1976 (photo: Koji Taki)
129 Kazuo Shinohara, rua, Uehara House, Shibuya, Tokyo, 1976 (photo: Koji Taki)
130 Rafaello, Aristóteles ao centro, Escola de Atenas, Stanza della Segnatura, Vaticano, 1510

2. o tripé: autor - projeto - representação

O estudo deste duelo permite-nos compreender melhor as duas naturezas de linguagem que cabem à arquitetura. Por um lado, a primeira linguagem é a linguagem das restrições, condições e limites humanos. Por outro lado, a segunda linguagem corresponde a um processo criativo que tira protagonismo à primeira linguagem por lhe sugerir novas leituras.

É interessante relacionar que diferentes pensadores abordam estas duas vertentes usando terminologias variadas. Como previamente referido, Koji Taki distingue-as por "primeira linguagem" e "segunda linguagem". Por sua vez, Richard Serra limita-se a reconhecer a linguagem das restrições, convicto de que a arquitetura não deve ter a pretensão de ser algo mais que *"a service"*[66]. Já Hasegawa aproxima-s do tema das duas linguagens quando contrapõe o visível e o abstrato[67]. A segunda linguagem aparece em Peter Eisenman como a "estrutura significante"[68] e em Kazuo Shinohara na ambição de "*work of art*"[69]. Poder-se-ia mencionar os termos "*ordinary*" e "*extraordinary*"[70], respetivamente, proferidos por Takeyama. Mas a maior surpresa está quando se encontra fundamento para esta diferenciação num livro do século IV a.C, escrito há cerca de 2400 anos, na "Retórica" aristotélica. Por sua vez, Aristóteles descrimina por "provas inartísticas" e "provas artísticas", hipoteticamente, podemos relacioná-las com a primeira linguagem e com a segunda linguagem, por esta ordem.

> "Chamo provas inartísticas a todas as que não são produzidas por nós, antes já existem (...) e provas artisticas a todas as que se podem preparar pelo método e por nós próprios. De sorte que é necessário utilizar as primeiras, mas inventar as segundas."[71](Aristóteles, IV a.C)

A palavra "retórica" que encontramos no título do ensaio aristotélico é, também, usado por Koji Taki. Taki serve-se da palavra "retórica"[72] como semelhante de segunda linguagem". Por retórica, ou segunda linguagem, entende-se como a possibilidade de criar novas camadas que possam ser lidas.

Considera-se relevante esclarecer o que é isto da retórica. Antes de mais, é necessário referir que a Retórica deriva da Dialética: ambas trabalham com o conhecimento comum, não são ciências específicas. Porém, enquanto a dialética trabalha com factos e os seus contrários, a retórica lida com: os factos, os seus contrários e com os argumentos prováveis e hipotéticos[73].

A Retórica é, também, diferente de Sofismo, uma vez que este último não olha aos meios para conseguir a persuasão, este último é um argumento que parece ser válido mas não é: incorpora a falácia e a manipulação[74]. Por sua vez, a definição de retórica "não é persuadir mas discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso, tal como acontece em todas as artes, de facto, não é função da medicina dar saúde ao doente, mas avançar o mais possível na direção da cura."[75]. Por Retórica entende-se a

66 SERRA, R. (1994). Writing Interviews. An optional museum goer - interview by Brenda Richardson, The University of Chicago Press, Chicago & Londron, p.104-109
67 HASEGAWA, I. SD: Space Design 85-04. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.p.93-94
68 EISENMAN, P. (1997) Em: El Croquis 83 Peter Eisenman (1990-1997). Processes of the Interstitial. Notes on Zaera-Polo's Idea of Mechanic. El Croquis Editorial. Madrid. 2008. p.22
69 SHINOHARA, K. (1962) "A house is a work of art", em Shinkenchiku. Magazine. Shinkenchiku-sha Co, Japan 1962
70 TAKEYAMA, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. Em DANIELL, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. p.239
71 ARISTÓTELES (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.75
72 "Through rhetoric, [the architect] creates new registers to be read. If people find many meanings in the new language, than that is as it should be." (TAKI, K. "The language of a house")
73 ARISTÓTELES (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.69-73
74 ARISTÓTELES (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.74
75 ARISTÓTELES (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.74

















131 Eduardo Souto Moura, esquisso, Two Houses in Ponte de Lima, Ponte de Lima, 2002
132 Eduardo Souto Moura, corte construtivo, Two Houses in Ponte de Lima, Ponte de Lima, 2002
133 Enric Mirales, Mirales table, 1993
134 Corpo Atelier, cuts - from ceiling to walls, Faro, 2023
135 Álvaro Siza, gesto arquitetónico
136 Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998
137 fala Atelier, comprehensive drawing, House in Paraíso, 2017
138 fala Atelier, colagem, House in Paraíso, 2017

capacidade de descobrir os meios de persuasão, adequados a cada caso, sobre qualquer questão dada. Uma vez que as suas regras não se aplicam a nenhum género específico de conhecimento, sugere-se que possam, também, existir no contexto da arquitetura.[76]

Em certa medida, todas as pessoas participam da retórica visto que todas levantam questões, sustentam, defendem e/ou censuram argumentos. Simplesmente, para algumas pessoas isso decorre do acaso enquanto que para outras resulta mediante a prática do hábito.[77]

Aristóteles identifica três provas necessárias à persuasão: o orador (*ethos*, ἠθος), o argumento (*logos*, λόγος) e o modo como se expõe ao recetor (*pathos*, πάθος)[78]; com estes três pontos fundamenta o caminho para a retórica. Propõe-se uma leitura deste tripé à luz da segunda linguagem, desta vez, com termos mais adequados à arquitetura: o autor, o projeto, a representação; com estes três pontos fundamenta-se o caminho para a segunda linguagem.

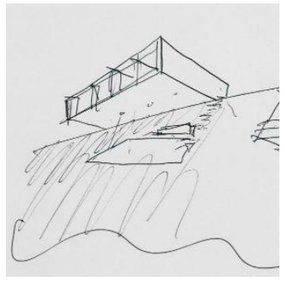
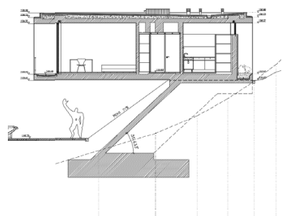
Por um lado, o autor (*ethos*, ἠθος) é o criador; é nele que todas as referências, limitações e sonhos se reunem; é, também, na figura do autor que recai a decisão. "Alguns desta arte propõem que o carácter é o principal meio de persuasão. (...) Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé"[79]. É necessário frisar que a confiança que é atribuida ao autor deve ser resultado do(s) seu(s) discurso(s) enquanto autor e não de opiniões pré-concebidas e sem fundamento. É fácil de compreender que quando a obra de um determinado autor dá provas de credibilidade, será mais fácil levar à persuasão, principalmente em áreas onde não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida - como na arquitetura. Assim, a figura do autor constrói-se com uma série de provas dadas que sustentam a pertinência do seu discurso. Quando assim o é, o autor atua como uma figura de autoridade, no sentido em que lhe é creditada confiança no seu argumento.

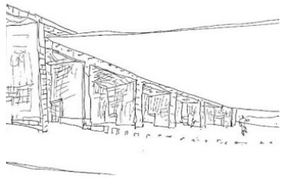
Por outro lado, o projeto (*logos*, λόγος) é a criação; corresponde ao raciocínio, composto por partes, que constitui um todo reconhecível sob uma estrutura lógica e seus argumentos significantes. "Nós deliberamos sobre as questões que parecem admitir duas possibilidades de solução"[80] e procuramos razões para sustentar essa longa cadeia de raciocínios.[81] O projeto é a procura por um argumento. É no processo de projeto que se procura articular uma estrutura lógica que oriente o pensamento. é no projeto que se experimentam os limites e a elasticidade da linguagem. De certa forma, o projeto reconhece os preconceitos, critica-os e resolve-os com um conjunto de premissas que ganham forma com a sua representação.

Por fim, a representação (*pathos*, πάθος) é o modo de comunicação do projeto, por parte do autor. A representação permite que o projeto exista fora da esfera do autor. "Não basta possuir o que é preciso dizer mas torna-se também forçoso expor o assunto de forma conveniente (...) E ele nem deve ser rasteiro, nem acima do seu valor, mas sim adequado..."[82]. Na verdade, o projeto admite ser expresso - e pensado - através de várias ferramentas que são manejadas pelo autor. Mais à frente, olhar-se-à mais alongadamente sobre quais são estas ferramentas e o que cada uma delas procura comunicar.

Todavia, apesar de ser possível distinguir cada uma das componentes deste tri-

76 Aristóteles (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.75
77 Aristóteles (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.69
78 Aristóteles (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.75
79 Aristóteles (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.76
80 Aristóteles (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.76-78
81 Aristóteles (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.76
82 Aristóteles (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.213 e 216




139 Eduardo Souto Moura, ideia, Two Houses in Ponte de Lima, Ponte de Lima, 2002
140 Eduardo Souto Moura, Two Houses in Ponte de Lima, Ponte de Lima, 2002
141 Corpo Atelier, cut ceilings exposed structure, 2019
142 Corpo Atelier, cuts - from ceiling to walls, Faro, 2023
143 Álvaro Siza, esquisso, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998
144 Álvaro Siza, descimbramento da pala, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998
145 Ellsworth Kelly, study for "Cité, 1951
146 fala Atelier, House in Paraíso, 2017

pé, eles não atuam isolada nem sucessivamente: o autor, o projeto e a representação sobrepõem-se, interrompem-se, e articulam-se até consentirem uma configuração adequada. Porém, entende-se que a definição de cada uma destas partes ajuda à compreensão deste sistema de linguagem.

Isto posto, havendo um autor interessado em articular uma estrutura significante de pensamento e capaz de usar as ferramentas que melhor a expressem...abrimos caminho para a segunda linguagem. A segunda linguagem é, de certa forma, uma transgressão: não porque ignora os métodos, quebra as regras ou viola os códigos da arquitetura, mas porque provoca outras relações, novas perspectivas, diferentes leituras. "Very simply it means overcoming unacceptable prevalences."[83]

> "É necessário, portanto, produzir uma linguagem não familiar, pois as pessoas admiram o que é afastado, e aquilo que provoca admiração é coisa agradável."[84] (Aristóteles, sec.IV a.C.)

A proposta de segunda linguagem exige, à arquitetura, um diáogo mais substancial; exige que a arquiteura não se acomode na primeira dificuldade; exige que a arquitetura crie os seus métodos de libertação. Os três pontos - o autor, o projeto, a representação - poderão ajudar a marcar esse caminho alternativo, na medida em que se propõe que o autor seja quem detém o pensamento, o projeto seja o pensamento em ação e a representação seja o pensamento visível.

> "Was architecture really made of two terms that were interdependent but mutually exclusive? Did architecture constitute the reality of subjective experience while this reality got in the way of the overall concept?(...) did architecture always necessarily miss either the reality or the concept?
> Such questions are not rhetorical. It may be tempting to answer yes to all of them and accept the paralysing consequences of a paradox (...) It is even more tempting, however, to suggest another way around this paradox, to refute the silence the paradox seems to imply, even if this alternative proves intolerable."[85](Bernard Tschumi, 1996)

83 TSCHUMI, B. (1977) Architecture and Transgression. First Published in: Oppositions 7 (1996) EISENMAN, P. & KENNETH F. New York: Institute for Architecture and Urban Studies. Disponível em https://pt.scribd.com/doc/274124186/Tschumi-Architecture-and-Transgression-1# p.78
84 ARISTÓTELES (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ªedição. Dezembro 2018. p.216
85 TSCHUMI, B. (1977) Architecture and Transgression. First Published in: Oppositions 7 (1996) EISENMAN, P. & KENNETH F. New York: Institute for Architecture and Urban Studies. Disponível em https://pt.scribd.com/doc/274124186/Tschumi-Architecture-and-Transgression-1# p.69-70

















147 Mies Van der Rohe, fachada, Casa Farnsworth, Chicago, USA, 1951
148 Mies Van der Rohe, escadas, Casa Farnsworth, Chicago, USA, 1951
149 Mies Van der Rohe, fachada, Neue Nationalgallery, Berlim, Alemanha, 1968
150 Mies Van der Rohe, escadas, Neue Nationalgallery, Berlim, Alemanha, 1968
151 Mies Van der Rohe, fachada, German Pavilion, Barcelona, Espanha, 1928
152 Mies Van der Rohe, escadas, German Pavilion, Barcelona, Espanha, 1928
153 Mies Van de Rohe, fachada, Crown Hall, Chicago, USA, 1956
154 Mies Van de Rohe, escadas, Crown Hall, Chicago, USA, 1956

2.1 autor

o que é um autor?

O que é um autor? Talvez, para que haja um autor tenha de existir um ato autoral, uma obra ou esforço criativo. Talvez a questão mais correta a propor é: "O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor?"[86]. É como o quebra-cabeças do ovo e da galinha, entre o criador (autor) e a criação (projeto), qual nasce primeiro? "The artist is the origin of the work. The work is the origin of the artist. Neither is without the othe.r"[87] (Martin Heidegger, 1971)

Quanto à relação autor-obra, ou seja, criador-criação, identifico dois posicionamentos distintos:

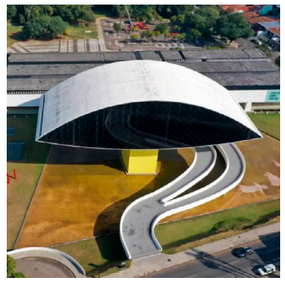
> Por um lado, Michel Foucault defende que um autor não decorre do mero acaso ou casualidade. Pelo contrário, Foucault defende que o autor nasce de um processo consciente, intencional e premeditado. "Não se forma espontaneamente com a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional ao qual chamamos o autor."[88] O autor é detentor de um argumento próprio, característico e recorrente, o autor tem uma certa constância. Desta modo, o autor é uma construção, é um processo.

> Por outro lado, Roland Barthes argumenta que o autor existe numa condição mais instantânea e desapegada; segundo Barthes o autor não é aquele que viu ou sentiu, nem aquele que escreveu ou projetou, mas aquele que vai escrever ou projetar. "O autor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto, de nenhum modo está equipado de uma existência precedente ou excedente para com a escrita (...) não há outro tempo além da enunciação de que todo o texto é eternamente escrito aqui e agora"[89]. Barthes não exige a constância do autor. Segundo Barthes a figura autoral está circunscrita ao momento da criação, e alega que "o nascimento do leitor deve provocar a morte do autor".[90] Desta vez, o autor é um acontecimento.

Porém, uma vez ultrapassadas as questões da origem do autor e da origem da obra, as visões, até então dissonantes, convergem no ponto de chegada, isto é, o valor intrínseco da obra. Barthes reconhece que a obra"não é um discurso quotidiano, indiferente, flutuante e passageiro, imediatamente consumível"[91]. Também Foucault segue esta linha de pensamento quando diferencia o ato criativo do ato trivial - ambos capazes de produzir "coisas", mas apenas a um se reconhece substância - "uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não tem um autor; um contrato pode ter um

86 Foucault, M. (2018). O que é um autor?. 10ª edição. Nova Vega. Lisboa. p.37
87 Heidegger, M. (1971) Poetry, Language, Thought. The origin of the work of art. Em Daniell, T. (2018) An anatomy of influence. Kazuo Shinohara Enigma Variations. Architectural Association. p.29
88 Foucault, M. (2018). O que é um autor?. 10ª edição. Nova Vega. Lisboa. p.50-51
89 Barthes, R. (1977) Image, music, text. The death of the author, translated by Richard Howard. Fontana. London. p.144-145
90 Barthes, R. (1977) Image, music, text. The death of the author, translated by Richard Howard. Fontana. London. p.148
91 Foucault, M. (2018). O que é um autor?. 10ª edição. Nova Vega. Lisboa. p.45

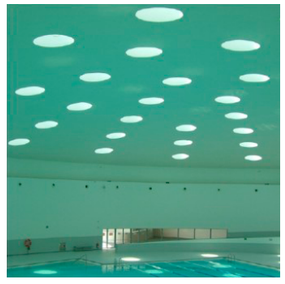


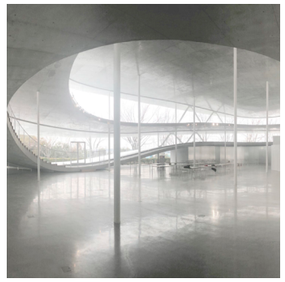












155 Óscar Niemeyer, Memorial dos Povos Indígenas, Brasília, Brasil, 1987
156 Óscar Niemeyer, Museu Nacional da República, Brasília, Brasil, 1999-2006
157 Óscar Niemeyer, Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Brasil, 1996
158 Óscar Niemeyer, Museu Óscar Niemeyer, Curitiba, Brasil, 2002
159 Louis Kahn, Museu de Arte Kimbell, Texas, USA, 1972
160 Louis Kahn, Salk Institute of Biological Studies, California, USA, 1979
161 Louis Kahn, Ayub Central Hospital, Dhaka, Bangladesh, 1974
162 Louis Kahn, Indian Institute of Management, Bangladesh, 1974
163 Álvaro Siza, Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, Viana do Castelo, 2000
164 Álvaro Siza, Biblioteca de Serralves, Porto, 1996
165 Álvaro Siza, Biblioteca FAUP , Porto, 1994
166 Álvaro Siza, Llobregat Sports Center, Barcelona Espanha, 2005
167 SANAA, Le Rolex Learning Center , Lausanne, Suiça, 2010
168 SANAA, Teshima Museum, Teshima Island, Japão, 2011
169 SANAA, Glass Pavilion Toledo Museum of Art, Ohio, USA, 2001-2006
170 SANAA, Art Science Department Building, Osaka University of Arts, Osaka, Japan, 2015-2018

fiador, mas não um autor. Um texto anónimo que se lê numa parede da rua terá um redator, mas não um autor"[92]. Isto é, é importante distinguir entre o esforço criativo necessário a um projeto de arquitetura e o ato banal de escrever uma lista de compras. Por hipótese, ao autor, exige-se uma intenção no discurso. Esta intenção discursiva será momentânea, conforme Barthes, ou processual, de acordo com Foucault.

Nesta lógica, os contornos do autor levantam dilemas complexos, por exemplo, "se descubro que Shakespear não nasceu na casa em que se visita hoje como tal, a modificação não vai alterar o funcionamento do nome de autor; mas se demonstrasse que Shakespear não escreveu os Sonetos que passam por seus, a mudança seria de outro tipo: já não deixaria indiferente o funcionamento do nome de autor"[93].

Conforme o que tem vindo a ser aferido, o autor exerce um ato consciente de criação. A autoria empresta ao projeto uma aura singular e reconhecível, não tanto enquanto dimensão fisica mas na sua dimensão criativa e de exploração intelectual. "The author owns the ideas of the work, if not the work itself"[94]. Assim sendo, procurando responder ao enigma do ovo e da galinha (criador/criação) com que se introduziu este capítulo: "os conceitos (...) têm de ser inventados, fabricados, ou melhor, criados e não seriam nada sem a assinatura de quem os cria"[95].

É importante notar que ao fazer a diferenciação entre o autor e o mero ato de: escrever a lista de compras, assinar as faturas do banco ou rabiscar lembretes no frigorífico; não há intenção de divinizar a figura autoral, trata-se apenas de sublinhar que o discurso do autor é um discurso com uma superfície mais profunda: consciente, informado e capaz de propor navas leituras. Na verdade, a atualidade revela que os arquitetos estão a explorar novas formas de autoria, reflexo disso são as práticas colaborativas e os coletivos numerosos que hoje vemos emergir, tal advém de uma conceção revisitada de autoria: não mais singular e heróica, mas sim múltipa, fluida e emergente.[96]

o autor é um discurso

Logo, o autor deverá ser alguém que tem algo a dizer, é uma espécie de foco de expressão[97]. "Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso"[98].

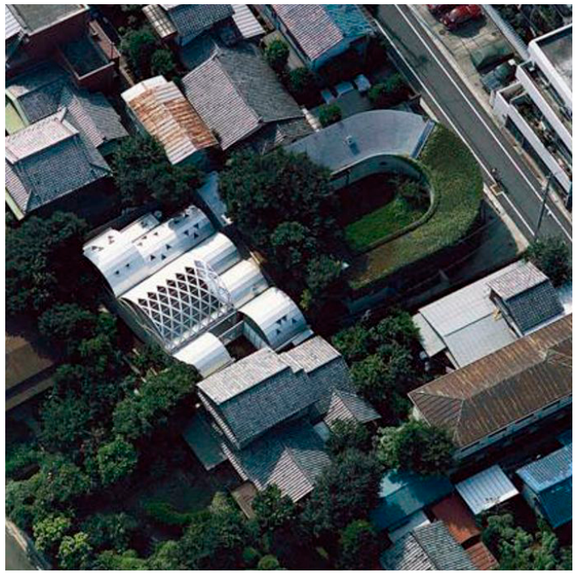
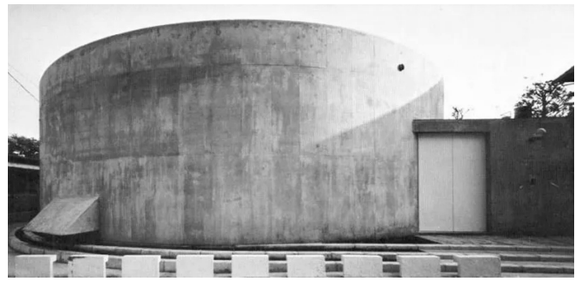
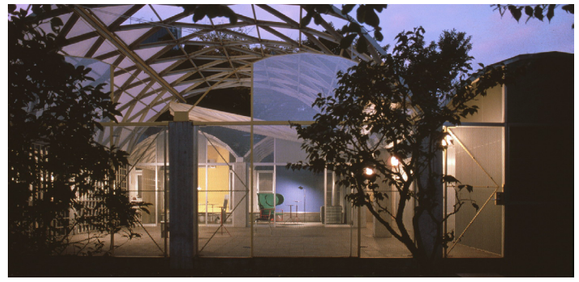
Hoje, contrariamente à antiguidade clássica, já não existem ordens arquitetónicas, cânones compositivos, ou tratados. Por consequência, o discurso contemporâneo é uma criação autoral, lembrando que o título de "autor" pode recair sobre um indivíduo ou um conjunto de indivíduos.

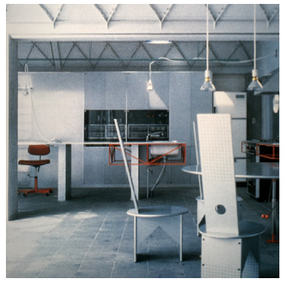
> "We no longer have recourse to ubiquitous principles of pre-existing forms - as in classicism - so perhaps we need to develop an architectural theory from the point of view of an autonomous "individual"."[99]

A libertação dos trâmites clássicos causa a multiplicação do autor, ou seja, a mul-

92 Foucault, M. (2018). O que é um autor?. 10ª edição. Nova Vega. Lisboa. p.46
93 Foucault, M. (2018). O que é um autor?. 10ª edição. Nova Vega. Lisboa. p.43
94 Avermaete, T., Davidocini, I., Grafe, C. & Patteeuw, V. (2023) Authorship as a construct. Em OASE 113. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur. OASE Foundation. Rotterdam. p.1
95 Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. p.19-20
96 Avermaete, T., Davidocini, I., Grafe, C. & Patteeuw, V. (2023) Authorship as a construct. Em OASE 113. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur. OASE Foundation. Rotterdam. p.3
97 Foucault, M. (2018). O que é um autor?. 10ª edição. Nova Vega. Lisboa. p.53
98 Foucault, M. (2018). O que é um autor?. 10ª edição. Nova Vega. Lisboa. p.45
99 Fuji, H. Em Daniell, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association, 2018. p.154






171 Toyo Ito, pátio White U House, Japan, 1976
172 Toyo Ito, interior White U House, Japan, 1976
173 Toyo Ito, vista de cima White U House, Japan, 1976
174 vista aérea White U e Silver Hut, Japan
175 Toyo Ito, entrada White U House, Japan, 1976
176 Toyo Ito, entrada Silver Hut, Japan, 1986
177 Toyo Ito, pátio Silver Hut House, Japan, 1986
178 Toyo Ito, interior Silver Hut House, Japan, 1986
179 Toyo Ito, vista de cima Silver Hut House, Japan, 1986

tiplicação dos discursos: para cada autor, um discurso. Tal acontece porque os pontos de interesse da investigação variam de autor para autor. Por exemplo, Robert Venturi interessa-se pela incorporação do contexto, por sua vez, Peter Eisenman explora a autonomia das suas composições espaciais[100]. A disciplina da arquitetura, a par da figura do autor, permite ambos os discursos sem que a relevância de um comprometa a pertinência do outro.

Como se percebe, a proliferação do autor leva a um desdobramento infinito dos discursos. Em certa medida, a dispersão temática dificulta a aproximação a um consenso unitário, isto é, o debate fica perturbado pela fragmentação da situação atual.[101] Contudo, parece mais sensato encarar a diversidade como uma condição capaz de abrir a disciplina da arquitetura a novas sensibilidades, dotando-a de espessura e de pensamento crítico, ao invés de a fechar sobre si. Efetivamente, a despolarização do debate leva a tomadas de decisão mais informadas, permite entrar em contacto com outros pontos de vista e, acima de tudo, a uma progressão da qualidade de argumentação.

> "Authorship provides the bases for a critical public debate on buildings and cities. It invites, time and time again, authors to stand up, to uphold and to defend their positions."[102]

o autor é um processo

Indo de encontro à perspetiva de Foucault, anteriormente desenvolvida, o autor é um processo porque é o "resultado de uma operação complexa que constrói uma entidade racional"[103], pois ele "existe/pensa/sofre/vive antes da obra, numa similar relação de antecedência de um pai para um filho"[104], à semelhança do escritor que, antes de ser escritor, fora um leitor: "o leitor (...) é aquele que ouve para continuar o percurso dos seus próprios pensamentos. O autor é alguém que quer levar o trabalho de leitor até ao fim (...) ou seja: ser escritor. Ouvir para falar melhor, ler para escrever melhor"[105]; trata-se da construção de um legado que se reúne no autor e que terá continuidade na sua obra.

Também o autor-arquiteto, antes de o ser, fora um colecionador atento de referências arquitetónicas; aliás, este processo antecede a prática e é reforçada pela prática. Assim, a cada oportunidade de criação, ocorre a manifestação de um estado de pensamento -por parte do criador- que terá continuidade nas posteriores oportunidades de criação. O nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si pois o autor é um elemento aglutinador de um discurso pelo que todas as heterogeneidades do seu percurso são explicadas pelos princípios da evolução, maturação ou influência.[106]

Propões-se que o autor seja um processo sob 3 perspetivas:

1. os heterónimos do autor - a evolução do discurso de um autor
2. os autores do autor - o imaginário do autor
3. as interferências na obra do autor - as forças externas que influem no projeto

Para ilustrar o primeiro caso "os heterónimos do autor", propõe-se contrapor duas

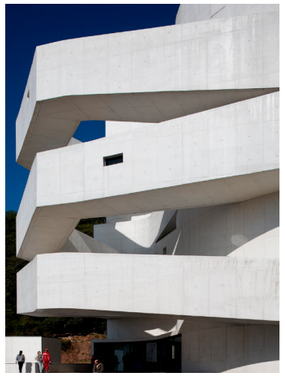
100 Fuji, H. em Daniell, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association, 2018. p.154
101 Takeyama, K. S. (1984) Shocking Architecture wo meguru dansho, Kenchikubi: Kyoky. Architectural Aesthetics: Pole. Vol1. em Daniell, T. (2018) An anatomy of influence. Architectural Association. p.241
102 Avermaete, T., Davidocini, I., Grafe, C. & Patteeuw, V. (2023) Authorship as a construct. em OASE 113. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur. OASE Foundation. Rotterdam. p.5
103 Foucault, M. (2018). O que é um autor?. 10ª edição. Nova Vega. Lisboa. p.50-51
104 Barthes, R. (1977) Image, music, text. The death of the author, translated by Richard Howard. Fontana. London. p145
105 Tavares, G. M. (2019) Atlas do corpo e da imaginação - teoria, fragmentos e imagem. Relógio d'Água. Lisboa. p.50
106 Foucault, M. (2018). O que é um autor?. 10ª edição. Nova Vega. Lisboa. p.45 e 53













180 Álvaro Siza, fachada lateral Fundação Ibêre Camargo, 2008
181 Lina Bo Bardi, fachada SESC Pompeia, 1982
182 Álvaro Siza, vista inferior braços, Fundação Ibêre Camargo, 2008
183 Lina Bo Bardi, vista inferior braços, SESC Pompeia, 1982
184 Álvaro Siza, vista inferior braços, Fundação Ibêre Camargo, 2008
185 Lina Bo Bardi, vista inferior braços, SESC Pompeia, 1982

casas projetadas por Toyo Ito: White U House (1976) e Silver Hut House (1986). Estas casas foram projetadas lado a lado, em Nakano (JP), com um intervalo temporal de 10 anos.

> Sobre a primeira casa, White U (1976), desenhada para a sua irmã, Toyo Ito conta que pretendia projetá-la como uma utopia urbana, encerrada por paredes duplas e fachada cega para a rua e um pátio ao centro. "Everything is in contrast, for example, on the inside, it is all white and abstract. (...) Three years ago there was no grass, it was just soil, and it was very interesting for me to see soil in the middle of the city." [107]
>
> Passados dez anos, percebe-se que são outros os temas que o desassossegam na arquitetura. Desta vez, em contraste com a idea de utopia e instrospeção, o foco está na abertura para a cidade. "In the house I built for myself, the Silver Hut, I began to feel I should open up my architecture to the spirit of Tokyo (...) I've covered this house with a thin veil to increase the impermanence and the theatrical aspect of this architecture."[108]
>
> O próprio autor revela ter consciência da metamorfose das suas ideias quando diz "even thought the White U and the Silver Hut house are next door to each other, they represent a ten year evolution process of my thinking"[109].

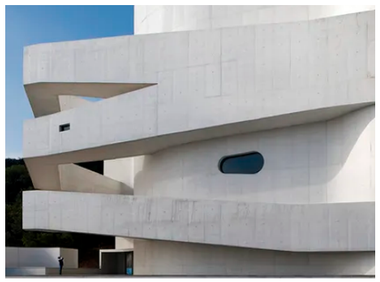
A volatilidade do argumento de Toyo Ito entre o primeiro e o segunda projeto é justificado pelo facto de que também o autor é um processo e cada oportunidade de criação é o reflexo do seu estado de pensamento num determinado momento. Observa-se que esse estado de pensamento vai sendo aprimorado ao longo do curso do discurso do autor. Logo, o autor é o argumento comum que permite superar as contradições do seu percurso, exatamente, porque se reconhece que o seu conhecimento está em permanente evolução.

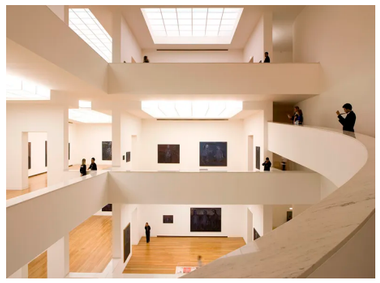
Segundamente, é possível encontrar "os autores do autor", ou seja, as referências que constituem o seu imaginário. Aqui retomo a analogia de Foucault quando diz que um escritor é, antes de mais, um leitor; por consequência, os "autores do autores" são o baú de referências colecionadas ao longo das suas leituras - consciente ou inconscientemente.

Por exemplo, quando um arquiteto recorre ao seu baú de referências mentais e ensaia uma ideia adormecida, acontece um inexplicável processo alquímico que faz com que esse pensamento integre, em pleno, o novo esforço criativo, como se ganhasse nova vida e autonomia. As ideias vivem numa condição muito especial, quase mágica: "embora datados, assinados ou batizados, os conceitos têm a sua maneira de não morrer; estão sujeitos a obrigações de renovação, substituição, de deslocação, de mutação"[110].

A Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 1995), da autoria do arquiteto Álvaro

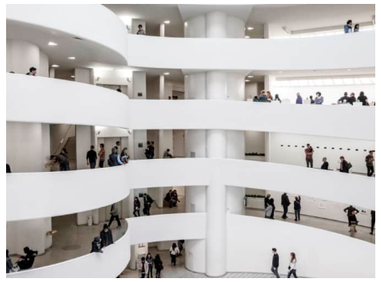
107 Ito, T. Em Blackwood, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of Avant-Garde Architects [Film]. Narrated by Frampton, K. Michel Blackwood Productions. 22:20
108 Ito, T. Em Blackwood, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of Avant-Garde Architects [Film]. Narrated by Frampton, K. Michel Blackwood Productions. 25:12
109 Ito, T. Em Blackwood, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of Avant-Garde Architects [Film]. Narrated by Frampton, K. Michel Blackwood Productions. 26:42
110 Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. p.19-20













186 Álvaro Siza, Fundação Iberê Camargo, São Paulo, São Paulo, 2008
187 Oscar Niemeyer, National Museum, Brasília, 1999
188 Álvaro Siza, hall central Fundação Iberê Camargo, São Paulo, 2008
189 Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1959
190 Álvaro Siza, janela Fundação Iberê Camargo, São Paulo, 2008
191 Lina Bo Bardi, janela SESC Pompeia, 1982

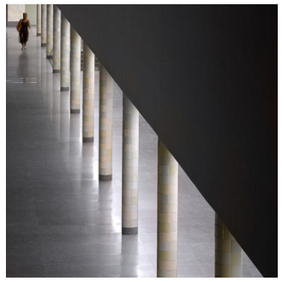
Siza Viera, é um projeto que torna evidente as várias melodias que o compõem. Nele podemos suspeitar encontrar o movimento centripeto do Guggenheim de Frank Lloyd Wright, a claridade das formas de Oscar Niemeyer, os caminhos simultaneamente interiores e exteriores do SESC de Lina Bobardi...

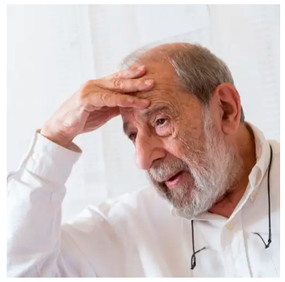
Numa entrevista para a El Croquis, Álvaro Siza é questionado sobre os autores que, de forma mais ou menos consciente, são citados no projeto para o museu em Porto Alegre:

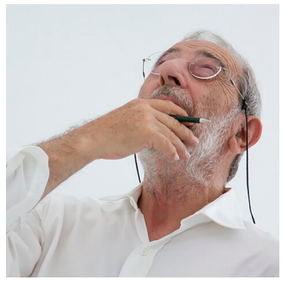
> INT: Este projeto [Fundação Iberê Camargo] dá a sensação de que está a fazer tradição a partir do tempo presente. Aludo à referência a algumas arquiteturas de Niemeyer, Lina Bo Bardi e Mendes da Rocha, a tradição moderna da arquitetura brasileira.
>
> SIZA: Sem dúvida que há uma memória neste projeto que registou todas essas lembranças. Quando desenhei os braços em balanço em ângulo para com as pequenas janelas em redor do edifício, para algumas pessoas isso era uma referência direta à SESC Pompeia da Lina Bo Bardi, porém não estava a pensar nisso quando estava a desenhar. Essa referência pode bem existir, mas não foi deliberada. Muito daquilo que fazemos deve-se ao que já vimos anteriormente, mesmo que não tenhamos consciência disso. A dimensão e posicionamento das aberturas, nos braços, têm uma explicação simples: o engenheiro de estruturas não permitiu que estas fossem abertas mais longe. Era um balanço enorme e não seria possível outro tipo de aberturas."
>
> INT: Por detrás do projeto há a sombra do Guggenheim Museum de Frank Lloyd Wright, com os movimentos em rampa em torno de um foyer central. Contudo, a solução do Iberê Camargo é mais complicada porque as raízes exteriores e interiores estão combinadas, e as divisões aparecem ao longo do itinerário como parte de um movimento maior que associa as obras em exposição à paisagem.
>
> SIZA: O itinerário é complicado. Decidi a configuração final do museu com base nessa relação entre a paisagem exterior e as áreas de exposição inferiores. O percurso segue uma sequência de abertos e fechados complementado por divisões que estabelecem relações visuais com o foyer de entrada e as rampas que, por sua vez, estão ligadas às obras de arte. Um dos pontos mais interessantes neste percurso é um pequeno espaço que surge da interseção das rampas interior e exterior. Estudei esses pontos com grande detalhe (...) são transições complexas com diferentes ângulos e mudanças de luz.
>
> INT: Usa betão branco para este edifício.



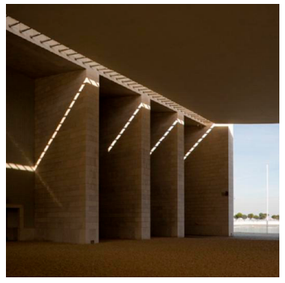












192 Álvaro Siza, 2009
193 Álvaro Siza, Igreja de Santa Maria Maior , Marco de Canaveses, 1996
194 Álvaro Siza, Casa Alves Costa, Moledo, 1971
195 Álvaro Siza, Museu Nadir Afonso, Chaves, 2016
196 Álvaro Siza, FAUP, Porto, 1979
197 Álvaro Siza, Estação de São Bento, Porto, 2001
198 Álvaro Siza, Piscina das Marés, Porto, 1966
199 Álvaro Siza, Chia Ching Mausoleum, China, 2017
200 Álvaro Siza, 2009
201 Álvaro Siza, Museu de Serralves, Porto, 1999
202 Álvaro Siza, Museu Mimesis, Coreia do Sul, 2009
203 Álvaro Siza, Adega Maior, Campo Maior, 2007
204 Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998
205 Álvaro Siza, Bairro da Bouça, Porto, 1977
206 Álvaro Siza, 2009

SIZA: O Brasil tem uma longa tradição no uso de betão. Contudo, trouxe a ideia de usar betão branco à vista de uma outra experiência minha em Cornélia; aí aprendi a usá-lo de forma rigorosa e precisa. Não é fácil construir em betão branco. Exige técnica e controlo. A construção em betão exite desde sempre no Brasil, de um modo mais cru. Eu visitei os últimos trabalhos do Niemeyer no Rio de Janeiro e São Paulo, que são em betão cinza e, seguidamente, pintados de branco. O Museu Iberê Camargo é o primeiro edifício no Brasil a ser inteiramente construído em betão branco, mas não tenho total certeza sobre isso."

INT: Após todo este tempo, há algum projeto seu que o agrade particularmente?

SIZA: Não, todos eles fazem parte do meu mundo e das minhas ideias. Os meus projetos atuais contêm os mesmos interesses de sempre, e consigo reconhecer-me em cada um deles. Eu tenho de estar realmente interessado no trabalho; não importa se é uma casa ou um museu, etc.[111]

A mestria da obra deste autor é revelada pela frase "consigo reconhecer-me em cada um deles"[112] . Ao dizer isto, o arquiteto Álvaro Siza confessa que consegue encontrar o seu discurso de autor em cada um dos seus projetos.

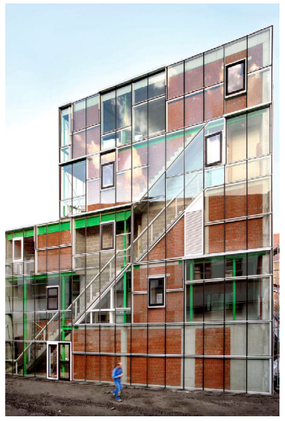
Por último, desenvolve-se a questão da autoria em arquitetura com foco nas "interferências na obra do autor", isto é, as forças externas que influem no projeto. Observa-se que a noção do arquiteto enquanto autor está em crescente pressão devido à ascenção de formas de poder autoritárias (e não de autoria) que corroem o papel profissional e social do arquiteto, noemadamente, na indústria da contrução.[113].

Para demonstrar a força destas autoridades no projeto, recorro ao projeto Les Ballets C de la B & LOD. Neste caso, conscientes do poder que os agentes externos conseguem exercer no projeto do autor, o coletivo advvt adota uma posição muito perspicaz: as condicionantes da arquitetura passam a ser a linguagem do projeto, ou seja, servem-se dos elementos arquitetónicos para colocar a nú as diversas forças que interferiram no processo autoral. Mais do que uma adesão ao hiper-realismo, recorrem à ironia para exacerbar a dinâmica do projeto de arquitetura:

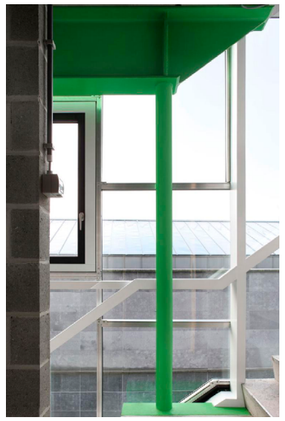
Em Les Ballets C de la B & LOD, a fachada consiste de um plano de vidro que ocupa a altura total e transparece uma série de elementos com cores e formas peculiares no seu inerior. Mais tarde percebemos que tais elementos são a personificação dos 5 agentes que influenciaram o rumo do projeto dos arquitetos. A interferência de cada um destes agentes tornou-se explícita no projeto:

1. o engenheiro, "the green metallic structures embody the work of engineer

111 SIZA, A. (2008) The meaning of things - A conversation whit Álvaro Siza. Em El Croquis 140 - Álvaro Siza (2001-2008). El Croquis Editorial. Madrid. pp.51-59
112 SIZA, A. (2008) The meaning of things - A conversation whit Álvaro Siza. Em El Croquis 140 - Álvaro Siza (2001-2008). El Croquis Editorial. Madrid. pp.51-59
113 AVERMAETE, T., DAVIDOCINI, I., GRAFE, C. & PATTEEUW, V. (2023) Authorship as a construct. Em OASE 113. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur. OASE Foundation. Rotterdam. pp.1-3













Wouter Notebaert”[114]

2. o cliente, “the orange guardrail personifies the commissioning client”[115]

3. o paisagista, “on the other facades, the ardoises (slate squares) and their sporadic recesses represent the anticipated aging of the material and underscore landscape architect Bas Smet’s concept, in which they house climbing plants”[116]

4. as autoridades municipais, “the white street facade, meanwhile, is actually the result of Ghent’s municipal authorities’ rejection of the use of ardoises, a material deemed too humble.”[117]

5. os construtores, “finally, inside the building, the general contractors’ errors in execution are underscored by the architects, here and there, by means of paintwork, in order to make manifest the uncertainties of the project.”[118]

É curioso perceber que é o método de operação que produz a própria linguagem do projeto. “Literal translation exists between the work process and the formal language of architecture"[119]. Com isso, os arquitetos respondem ao problema da melhor forma que conhecem: com arquitetura. Revelam, também, um humor tenaz perante a realidade da autoria em arquitetura, recuperando-lhe alguma leveza. Consequentemente, o projeto pode ser lido como um manifesto. De repente, existe algo mais. Com esta abordagem, as imposições - primeira linguagem - deixam de ser incomodativas ao projeto para passarem a ser, quase, desejadas.

o autor é uma representação

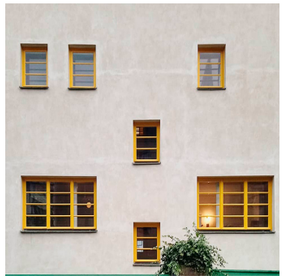
Se o autor tem uma intenção patente na sua obra que separa o seu discurso de um discurso banal; levanta-se a hipótese de haver, também, uma premeditação da sua postura enquanto autor. A figura do autor é, por hipótese, uma representação autoral, tal e qual o seu projeto. Talvez haja uma continuidade entre o criador e a criação, os seus limites confundem-se.

Para o fundamentar, personifico-o em duas atitudes autorais díspares entre si, mas congruentes à obra de cada um: Adolf Loos (1870-1933) e Le Corbusier (1887-1965).

[25 Beatrixgasse, Vienna, 1922] Adolf Loos, ao trocar Viena por Paris, exige que todo o arquivo do seu atelier seja destruído. Alguns documentos são, contudo, preservados pelos seus colaboradores. Essa coleção de fragmentos constitui a única evidência que resistiu até aos dias de hoje. “It can truly be

207 ADVVT, FACHADA, LES BALLETS C DE LA B & LODS, GENT, 2008
208 ADVVT, GUARDA-CORPOS , LES BALLETS C DE LA B & LODS, GENT, 2008
209 ADVVT, ESTRUTURA METÁTICA, LES BALLETS C DE LA B & LODS, GENT, 2008
210 ADVVT, FACHADA EM ARDÓSIA, LES BALLETS C DE LA B & LODS, GENT, 2008
211 ADVVT, FACHADA RUA PRINCIPAL, LES BALLETS C DE LA B & LODS, GENT, 2008
212 ADVVT, INTERIOR, LES BALLETS C DE LA B & LODS, GENT, 2008

114 BUREAU FL.5.2. (2023) (IN)VISIBLE AUTHORS. EM OASE 113. JOURNAL FOR ARCHITECTURE / TIJDSCHRIFT VOOR ARCHITECTUUR. OASE FOUNDATION. ROTTERDAM. P.55-59
115 BUREAU FL.5.2. (2023) (IN)VISIBLE AUTHORS. EM OASE 113. JOURNAL FOR ARCHITECTURE / TIJDSCHRIFT VOOR ARCHITECTUUR. OASE FOUNDATION. ROTTERDAM. P.55-59
116 BUREAU FL.5.2. (2023) (IN)VISIBLE AUTHORS. EM OASE 113. JOURNAL FOR ARCHITECTURE / TIJDSCHRIFT VOOR ARCHITECTUUR. OASE FOUNDATION. ROTTERDAM. P.55-59
117 BUREAU FL.5.2. (2023) (IN)VISIBLE AUTHORS. EM OASE 113. JOURNAL FOR ARCHITECTURE / TIJDSCHRIFT VOOR ARCHITECTUUR. OASE FOUNDATION. ROTTERDAM. P.55-59
118 BUREAU FL.5.2. (2023) (IN)VISIBLE AUTHORS. EM OASE 113. JOURNAL FOR ARCHITECTURE / TIJDSCHRIFT VOOR ARCHITECTUUR. OASE FOUNDATION. ROTTERDAM. P.55-59
119 BUREAU FL.5.2. (2023) (IN)VISIBLE AUTHORS. EM OASE 113. JOURNAL FOR ARCHITECTURE / TIJDSCHRIFT VOOR ARCHITECTUUR. OASE FOUNDATION. ROTTERDAM. P.55-59





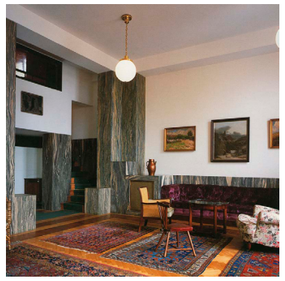
















213 Adolf Loos, fachada, Villa Muller, Praga, 1928
214 Le Corbusier, terraço Ville Savoye, France, 1928
215 Adolf Loos, sala de estar Villa Muller, Praga, 1928
216 Adolf Loos, corredor Villa Muller, Praga, 1928
217 Adolf Loos, portrait in front of his chimney, Viena, 1929
218 Le Corbusier, acessos verticais Ville Savoye, France, 1928
219 Adolf Loos, sala de estar Villa Muller, Praga, 1928
220 Le Corbusier, piso térreo Ville Savoye, France, 1928
221 Adolf Loos, vestiário Villa Muller, Praga, 1928ier, portrait, Roquebrune-Cap-Martin, 1939

> case that we are unlikely ever to know more about his work. A stable part of his designs and projects has completely disappeared"[120].

> [8-10 Square Du Docteur Blanche, Paris] Le Corbusier, desde cedo decide que todas as marcas provocadas por si e pelo seu trabalho devem ser conservadas: correspondência, faturas do telefone, faturas da luz, postais, processos judiciais, fotografias de família, conchas, livros, revistas, diários, rabiscos, rascunhos para palestras...assim como, evidentemente, todas as suas pinturas, esculturas, desenhos e projetos. Esta coleção está, hoje, musealizada na Fundação Le Corbusier e gerou uma série de publicações com o intuito de abrir o arquivo ao mundo; entre elas "Oeuvre Complète" uma compilação dos anos 1910-1929 e os sete volumes que lhe sucederam.[121]

Ambas as posturas, apesar de opostas, têm o mesmo grau de consciência.

Em certa medida, Loos demonstra conhecer o poder do esquecimento quando, em 1926 escreve numa carta: "Human works can be summed up in two actions: destruction and construction. And the bigger the destruction, the more human work is nothing other than destruction, the more it is truly human, natural and noble."[122]. A destruição auto-imposta por Loos provoca um imenso esforço de reconstrução e recuperação. E ele sabe o quão aliciante isso pode ser.

Em contrapartida, Le Corbusier opta pela estratégia oposta ao armazenar todas as evidências sem qualquer seleção. Põe-se a questão: não será a exorbitância do seu arquivo, também uma forma de esquecimento? "What in the end makes Le Corbusier's archive private is its capacity to hide things. Sometimes the best way to hide something is in full sight"[123].

> "Loos destroys all traces and Le Corbusier accumulates too many, both hide"[124]. (Beatriz Colomina, 1994)

Curiosamente, Le Corbusier projeta-se tal e qual a sua arquitetura: como uma planta livre, de janelas alongadas - sem segredos. Do mesmo modo, também Adolf Loos se assemelha a um *Raumplan*: espaço interior intrincado e projetado para estabelecer relações em diferentes níveis - enigmático.

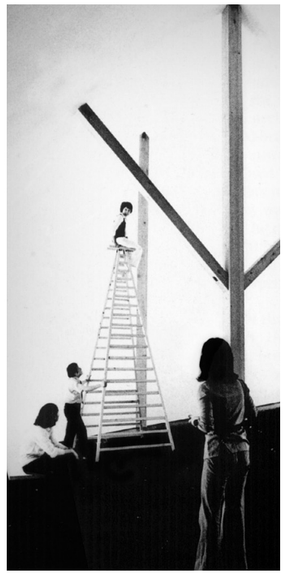
> "No one dares to appear as he is, but masks himself as a cultivated man, as scholar, as a poet, as a politician (...) we have all become "experts" on our own representation."[125]

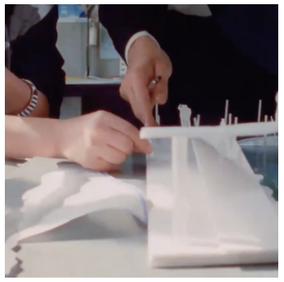
o autor é uma responsabilidade

Hipotetiza-se que a autoria em arquitetura não seja apenas uma condição burocrática que implica direitos de divulgação; talvez seja, acima de tudo, um sentido de compro-

120 COLOMINA, B. (1994). Privacy and publicity : modern architecture as mass media. The MIT Press. Cambridge. p.1
121 COLOMINA, B. (1994). Privacy and publicity : modern architecture as mass media. The MIT Press. Cambridge. p.2
122 LOOS, A. (1962). "Die moderne Siedlung" em COLOMINA, B. (1994). Privacy and publicity : modern architecture as mass media. The MIT Press. Cambridge. p.10
123 COLOMINA, B. (1994). Privacy and publicity : modern architecture as mass media. The MIT Press. Cambridge. p.110-11
124 COLOMINA, B. (1994). Privacy and publicity : modern architecture as mass media. The MIT Press. Cambridge. p.115
125 NIETZSCHE, W. em COLOMINA, B. (1994). Privacy and publicity : modern architecture as mass media. The MIT Press. Cambridge. p.8

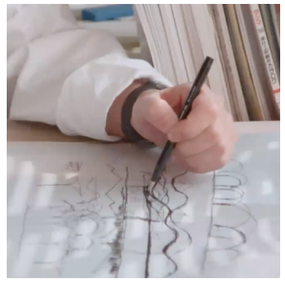












misso profundo que une o arquiteto e o projeto até à sua realização. Ao reconhecer a autoria, o arquiteto assume uma responsabilidade particular pelas características éticas, estéticas e técnicas do projeto.

> "This reciprocal claim between designer and work is not mere romantic cliché, but a matter of engagement. (...) Being an author implies that a project's features reflect one's own viewpoints."[126]

Para que um autor seja dotado de responsabilidade é preciso que lhe seja atribuída liberdade. À primeira vista, "responsabilidade" e "liberdade" remetem para ambientes distintos, contudo, apenas quando o autor goza da liberdade é que pode ser delegado de responsabilidade. Talvez, uma memória de infância seja suficiente para nos fazer compreender a afeição entre a responsabilidade e a liberdade: lembro-me de ser criança e da primeira vez que me foi dada a missão de ir sozinha à padaria; por um lado, um sentimento de enorme liberdade...mas igualmente enorme era o sentido de responsabilidade; de repente, queria trazer para casa o melhor pão do mundo. O mesmo fenómeno acontece na arquitetura; Shinohara esclarece-o diligentemente no artigo "The Autonomy of House Design" quando expressa que é necessário que o arquiteto/autor goze de uma liberdade projetual que lhe permita ser extremamente responsável pelas suas decisões. Esta complementaridade entre a liberdade e a responsabilidade é o que permite que o autor defenda o projeto como uma causa que lhe é muito próxima.

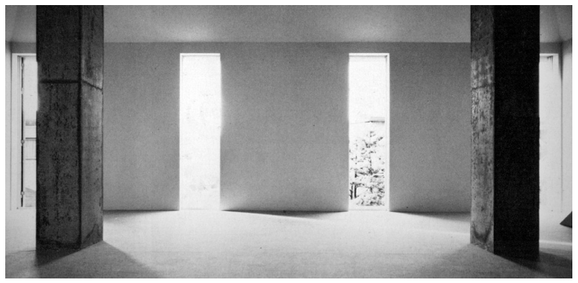
> "The architect must be free from the client. (...) This may sound like aggressive language. But to me, all other ways of speaking seem dishonest. (...) on the other hand, I consistently claim it is necessary to maintain an appropriate degree of responsibility regarding this freedom. Design ideias and methods necessitating freedom from the client are, put another away, a demonstration of the architect's absolute responsibility towards the client. Saying that you should not design for the client is therefore a means of clarifying the autonomy of the architect" (Kazuo Shinohara, 1964) [127]

Assim dizendo, os projetos precisam da liberdade dos pássaros que voam para, depois, voltar ao ninho. Especula-se que seja esta liberdade que nos torna altamente cúmplices, por sua vez, a responsabilidade deriva desse compromisso com o projeto. Dizer isto é dizer que a autonomia e a consciência do arquiteto enquanto autor são, afinal, uma demonstração de respeito: para consigo, para com os outros e para com a disciplina da arquitetura.

> "Embora possa ser um lugar comum dizer que os artistas olham para as suas obras como se fossem seus filhos (...) há, contudo, uma verdade inerente a este pensamento. (...) Mesmo que essa obra vá para um lugar longe do contacto do artista, o artista sabe que quem compra a obra é apenas um guardião temporário dessa obra de arte, nunca é um proprietário em absoluto. (...) Aí

222 Itsuko Hasegawa, BY House model
223 Toyo Ito, atelier
224 Kazuo Shinohara, Tanikawa House, 1974
225 Itsuko Hasegawa, atelier
226 Itsuko Hasegawa, model discussion
227 Kazuo Shinohara, Yokohama House, 1986
228 Kazuo Shinohara, drawing, 1989
229 Kazuo Shinohara, atelier
230 Kazuo Shinohara, Tanikawa House, 1974
231 Kazuo Shinohara, atelier
232 Toyo Ito, atelier

126 AVERMAETE, T., DAVIDOCINI, I., GRAFE, C. & PATTEEUW, V. (2023) Authorship as a construct. Em OASE 113. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur. OASE Foundation. Rotterdam. p.5
127 SHINOHARA, K. (Abril 1964). The Autonomy of House design. Em Shotenkenchiku Magazine. Japão









233 Kazuo Shinohara, House in a Curved Road, Tóquio, Japão, 1969
234 Pedro Cabrita Reis, A Linha do Mar, Leça da Palmeira, 2019
235 Kazuo Shinohara, House in Ashitaka, Japão, 1977
236 Pedro Cabrita Reis, Lisbon Gates, 1997

> não há tristeza, não há as lágrimas da partida, não há a nostalgia da perda; há apenas uma obra, um filho, por hipótese, que vai para outro lugar, vai crescendo, vai-se transformando, vai aumentando a sua presença na vida... mas tem sempre uma ligação profunda com o momento primeiro. O momento primeiro é: com a obra, o atelier; com os filhos, a família. (...) nunca deixa de ter sido meu de alguma forma." (Pedro Cabrita Reis, 2022)[128]

Assim, o compromisso profundo que existe entre o arquiteto e o seu projeto não devem ser ignorados aquando do reconhecimento dos louros, tendo em conta a responsabilidade que o autor exerceu sobre o seu projeto, talvez, seja esta a postura mais sensata a ter. Mesmo que venha a ter outras vidas, há sempre um "momento primeiro", muito umbilical, que não deve ser apagado.

Se o próprio autor não acredita no valor do seu contributo...quem tomará a iniciativa de o fazer? Isto é, cabe ao autor-arquiteto reconhecer a sua responsabilidade e lutar pelos seus direitos. Ao fazê-lo, está a contribuir para o bem comum da disciplina.

> "When a house is completed I always find it strange to hear the architect offering words of gratitude to the "deep understanding of the client" or the "diligent work of builders" (...) if the architects really feels this way, what has become of the design task? (...) The statement that "the good aspects of this house are all due to the client's understanding" is nothing less than a public renunciation of the function of the architect. (...) Whether or not the clients understand, whether or not the carpenters are excellent, all the good and bad aspects of house design should reflect the good and bad aspects of the architect themselves." (Kazuo Shinohara, 1964)[129]

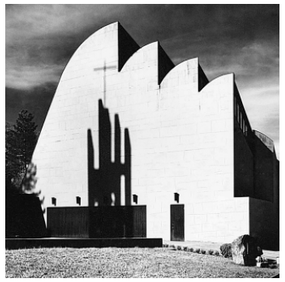
> "O trabalho do arquiteto é a precisão das suas escolhas (...) Escolher é selecionar, o que significa excluir. (...) a liberdade está em escolher o que é que "sim" e o que é que "não". Mas acho que é um a liberdade com muita responsabilidade."[130] (Manuel Aires Mateus, 2022)

128 CABRITA REIS, P. Em MENESES, I. (Host). (2 abril 2022) Pedro Cabrita Reis. [Audio Podcast episode]. In Fala Com Ela. Antena 1. 22:00
129 SHINOHARA, K. (Abril 1964). The Autonomy of House design. Em Shotenkenchiku Magazine. Japão
130 AIRES MATEUS, M. Em SILVA, Ana Catarina (Host). (Outubro 2022) EP. 99 Manuel Aires Mateus, Arquitetura Entre Vistas [Audio Podcast episode]. In Arquitetura Entre Vistas. Spotify. 24:00








237 Fernando Távora, entrada, Quinta da Conceição, Porto, 1960
238 Álvaro Siza, entrada, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993
239 Adolf Loos, Casa Tristan Tzara, Paris, 1925-1926
240 Álvaro Siza, Torre H, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993
241 Adolf Loos, Villa Muller, Praga, 1929
242 Álvaro Siza, escadas hall, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993
243 Álvaro Siza, vista de cima, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993
244 Alvar Aalto, Church Assumption of Mary, Riola, Itália, 1978
245 Álvaro Siza, Torre H, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993

2.2 projeto

o que é um projeto?

Palavras como "*conceito*" ou "*ideia*" são comummente usadas, por vários autores, para se referirem ao "*projeto*". Apesar de *conceito* e *ideia* serem igualmente aplicáveis, há lacunas subtis que a palavra *projeto* consegue colmatar em cada uma delas.

> Por um lado, os conceitos "são gavetas que servem para classificar os conhecimentos"[131], quase como palavras arrumadoras de outras palavras. Bachelard vai ao limite e escreve que "o conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, pensamento classificado"[132].
> No entanto, o projeto difere de "conceito" por ser o pensamento ativo e em potênica, ao contrário do conceito que se dá por "pensamento morto" e "classificado". Assim, quando Deleuze e Guattari filosofam que "o conceito é ato de pensamento"[133], talvez, no âmbito da arquitetura, considerassem mais adequado dizer que "o projeto é ato de pensamento".
>
> Por outro lado, as ideias "não são associáveis senão como imagens e não são ordenáveis senão como abstrações [para chegar ao projeto] é necessário que [as ideias] ultrapassem tanto umas como outras, e que cheguemos o mais depressa possível a objetos mentais determináveis como seres reais"[134]. Etimologicamente, "ideia" está relacionada com o verbo "to see" (que, em inglês tanto pode significar "to see" e "to understand"[135].
> No entanto, o projeto ainda não corresponde a uma imagem ("to see") e, talvez, nunca venha a ser profundamente compreensível ("to understand"). "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"[136].

Ou seja, o projeto não só é o pensamento em ação - que no conceito é estável e categorizado; como também, ao projeto, não se exige uma compreensão de todos os processos, como se exige a uma ideia.

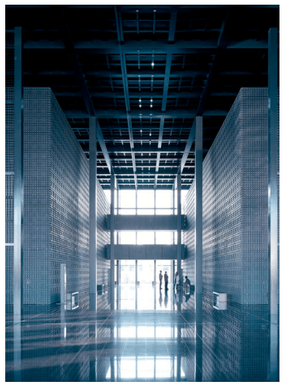
Reforça-se que *conceito* e *ideia* são palavras igualmente aplicáveis e entendidas por vários enquanto sinónimos de *projeto*, como é exemplo quando Valerio Olgiati afirma: "Architecture is about ideas. The fact that we can articulate it intellectually makes architecture even more conceptual. It is conceptual because we give birth to the realm of an intellectually articulated language"[137]. Esta "intellectually articulated language" é o excerto de especial interesse para este estudo uma vez que é aqui que Olgiati identifca a segunda linguagem, apresentada no primeiro capítulo deste estudo como a estrutura significante do projeto.

Entende-se que o mais frequente é haver componentes vindos de outros projetos

131 BACHELARD, G. (1996) A poética do espaço, Martins Fontes Editora. São Paulo. 2008. p.88
132 TAVARES, G. M. (2019) Atlas do corpo e da imaginação - teoria, fragmentos e imagem. Relógio d'Água. Lisboa. p.29
133 DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. pp.21-35
134 DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. pp.21-35
135 SUMMERS, D. (2003). Real Spaces. Chapter 4 - Images World Art History and the Rise of Western Modernism. Phaeton Press. 2003. p.320
136 OLGIATI, V. (2009). The significance of the idea - In the Architecture of Valerio Olgiati. Interview with Markus Breitschmid. Niggli.
137 OLGIATI, V. (2009). The significance of the idea - In the Architecture of Valerio Olgiati. Interview with Markus Breitschmid. Niggli. p.47










246 Jean Nouvel, Cenon Housing, França, 2011
247 Jean Nouvel, Arab World Institute, França, 1987
248 Jean Nouvel, One New Change, London, 2010
249 Jean Nouvel, Lormont Housing, França, 2011
250 Jean Nouvel, Judicial Center Nantes, France , 1994
251 Jean Nouvel, Gasometer A, Áustria, 2001
252 Jean Nouvel, Interunfall headquarters, Áustria, 1999
253 Jean Nouvel, City Hall Montpellier, France, 2011

que infiltram noutros projetos, compostos de maneira diferente, respondendo a novas formulações de problemas, participando de uma co-criação.[138] Os projetos "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 "[139]. As componentes do projeto não são constantes nem variáveis, não são verdadeiras nem falsas, não há pontos privilegiados, na verdade, são relações ordenadas segundo uma ordem sem distância, de qualquer ponto se ataca o centro.[140] Debaixo do chapéu do projeto há uma lógica/sistema/retórica transversal a todos os fragmentos que o compõem. O projeto é como "uma racionalidade livre que constrói para si própria uma lógica, uma metodologia"[141], "leva-nos a fazer investigações. É a expressão do nosso interesse e guia o nosso interesse"[142].

> "There are always things that we have wanted to do but we couldn't. I am waiting for the right moment, in case it ever makes sense again to reintroduce it to any of my projects. Because the desire to use an idea varies with time."[143] (Jean Nouvel, 2002)

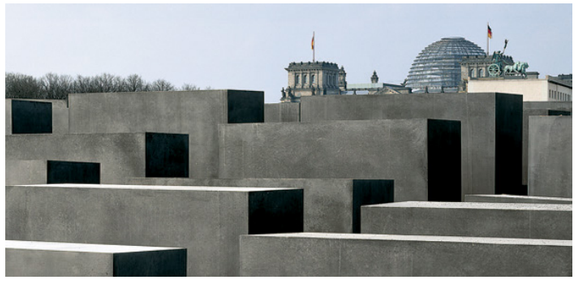
Talvez o projeto funcione como uma carapaça de proteção contra a fugacidade do pensamento, "a associação de ideias nunca teve outro sentido senão o de nos fornecer essas regras protetoras (...) Pedimos apenas um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante, do que um pensamento que se escapa a si mesmo"[144]. O projeto é o ponto de encontro para essa estrutura significante -segunda linguagem- onde os elementos se encontram, se encaixam, se encadeiam, se contradizem, se fundem... segundo uma constante mais ou menos reconhecível, mais ou menos informe que vai ganhando constância, reconhecimento e forma ao longo do processo.

Propõe-se comparar o projeto a um têxtil em *patchwork* composto por tecidos antigos e tecidos novos, por tecidos rasgados e sobrepostos, uns mais elásticos, outros de ganga dura, pequenos e grandes, com cores contrastantes, com costuras que criam padrões, com costuras que quebram padrões...talvez um dia venha a ser um casaco, uma saia, uma colcha ou...não importa. "No matter what form it might finally have, it must begin with an ideia."[145]

O projeto consegue ser, simultaneamente, absoluto e relativo: absoluto como um todo, mas relativo enquanto fragmentário.[146]

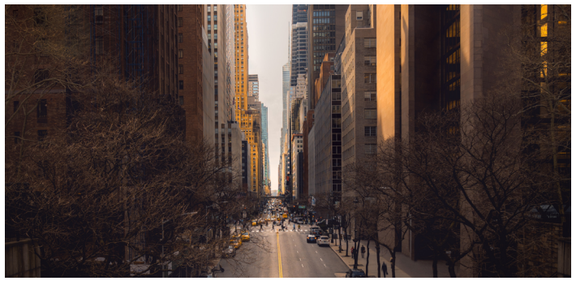
> "Se quisermos, cada conceito é uma bactéria, um vírus que a nossa linguagem deve explorar, como o microscópio e múltiplos outros aparelhos exploram bactérias: aumentando o seu tamanho, olhando com mais atenção para um lado, depois para outro, colocando um pormenor no centro da discussão, retalhando o conceito nas suas partes ou criando as condições para a procriação intensa, se possível infinita, de um conceito vírus."[147] (Gonçalo M. Tavares, 2019)

138 DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. pp.21-35
139 DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. pp.21-35
140 TAVARES, G. M. (2019) Atlas do corpo e da imaginação - teoria, fragmentos e imagem. Relógio d'Água. Lisboa. p.30
141 TAVARES, G. M. (2019) Atlas do corpo e da imaginação - teoria, fragmentos e imagem. Relógio d'Água. Lisboa. p.33
142 WITTGENSTEIN, L. (1995) Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas, Fundação Calouste Gulbenkian, p.458
143 NOUVEL, J. (2002) in El Croquis 112/113 Jean Nouvel (1994-2002). The symbolic order of matter - The architecture of Jean Nouvel with Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda.. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.12
144 DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. pp.21-35
145 LEWITT, S. (Summer 1967) Paragraphs on conceptual art. Em: ALBERO, A. & STIMSON, B. Conceptual Art: a critical anthology. The MIT Press. Cambridge. pp.12-16
146 DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. pp.21-35
147 TAVARES, G. M. (2019) Atlas do corpo e da imaginação - teoria, fragmentos e imagem. Relógio d'Água. Lisboa. p.37







254 Peter Eisenman, Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany, 2005
255 Parthenon, Greece
256 Peter Eisenman, Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany, 2005
257 Jewish Cemetery on Mont of Olives, Jerusalém, 1st millennium BC
258 Peter Eisenman, Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany, 2005
259 Madrid aerial view
260 Peter Eisenman, Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany, 2005
261 New York City street

Assim sendo, depreende-se que o arquiteto está numa situação especial, não é alguém que projeta sob uma página em branco[148]. Na verdade, "a página ou a tela estão de tal modo cobertas por "clichés" pré-existentes, preestabelecidos, que é preciso, antes de mais, apagar, limpar, laminar ou até rasgar para fazer passar uma corrente de ar que nos traz a visão"[149]. Dizer isto é o mesmo que dizer que os "clichés pré-existentes" estão para a primeira linguagem como a "corrente de ar que nos traz a visão" está para a segunda linguagem (como desenvolvido no capítulo 1). Infere-se que o projeto se desenvolve no domínio da segunda linguagem, num processo de superação da primeira linguagem.

Por um lado, o plano onde o projeto se move está coberto de regras, limites e imposições. Por outro lado, também o autor trás consigo conhecimentos, dúvidas e curiosidades por explorar. Entende-se que o projeto está, desde logo, submerso em expectativas e inserido num legado *à priori*, mas este deve ser redescoberto e transgredido.

> "All of the issues (...) that I am working on already exist in architecture. They pre-exist in a repressed state that I am trying to uncover. (...) the first move in discovery is always arbitrary, a leap of faith. From that moment there is always an intentionality, in the form of some idea or rational process. (...) we identify a set of givens and then we allow them to move, to interweave, to find their own being."[150] (Peter Eisenman, 1997)

Logo, para desmontar o perconceito, pode ser interessante a estratégia de lançar para cima da mesa todos os fragmentos à disposição e, desta maneira, cultivar o maior número possível de elementos, de os alimentar, complicar, simplificar, de os expor ao contraditório, de os nutrir de noções de diversas naturezas: sociais, culturais, simbólicas, tecnológicas, económicas, funcionais, históricas, pessoais, fúteis, etc. Para, seguidamente, iniciar um processo de inclusão e, necessariamente, de exclusão.[151]

> "A criatividade é um resultado natural da multiplicidade. Gostamos de reunir problemas de importância muito diversa, ambíguas e nebulosas. Gostamos de enfrentar os quebra-cabeças mais difíceis, desde os económicos ou funcionais até às metáforas mais poéticas."[152] (Jacques Hondelatte, 1986)

Em certa medida, estas entidades fragmentárias e pré-conceptualizadas são o ponto de partida inato a cada projeto. Muito provavelmente, será com estes elementos que o projeto irá lidar até que encontre uma determinada articulação para eles.

O método é fácil de entender se pensarmos numa despensa cheia de ingredientes. Podemos escolher os ingredientes que queremos usar, excluir os que não queremos usar, e ajustar as porções e os tempos de cozedura, desta forma, iremos criar pratos sempre diferentes. O mesmo fenómeno acontece no desenvolvimento do projeto de arquitetura. Agora, a dificuldade do desafio está na abilidade do autor construir uma estratégia capaz de relacionar as partes e , com isso, descobrir um lugar que não nos

148 BAUDRILLARD, J. Em NOUVEL, J. & BAUDRILLARD, J. (2002) The singular objects of architecture. trad. Robert Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis. p.4
149 DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. pp.21-35
150 EISENMAN, P. (1997) in El Croquis 83 Peter Eisenman (1990-1997). A conversation with Peter Eisenman, Alejandro Zaera-Polo. El Croquis Editorial. Madrid. 2008. p.6-20, p.8-10
151 HONDELATTE, J. (1986). L'invention poetise et le mirroir du temps. Techniques & Architecture. 367. Laboratoires d'architecture. France p.138-139
152 HONDELATTE, J. (1986). L'invention poetise et le mirroir du temps. Techniques & Architecture. 367. Laboratoires d'architecture. France p.138-139



262 Parthenon, Atenas, Grécia, 447 a.C.
263 Andrea Palladio, Palazzo del Capitaniato, Vicenza, Italia, 1565-1572
264 Aldo Rossi, Villa Alessi, Suna di Verbania, Novara, Italia, 1989
265 Peter Markli, Two Houses in Trübbach, St. Gallen, Switzerland, 1982
266 David Chipperfield, James Simon-Galerie, Berlim, Alemanha, 2019
267 Eduardo Souto Moura, Casa na Senhora da Luz, Foz, Porto, 2014
268 fala atelier, House in Paraíso, Porto, 2019
269 Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998

é familiar.[153]

> "Não creio alguma vez ter inventado uma linha de pensamento (...) o que invento são novas comparações."[154] (Wittgenstein, 1996)

De certa forma, os fragmentos , que nos eram reconhecíveis (primeira linguagem), transformam-se numa realidade desconhecida, abrindo-nos a uma nova formulação do mundo (segunda linguagem). "At some point, things jell, which is possibly the most mysterious part of the architectural act"[155], sugere-se que este seja o ponto caramelo - o projeto.

> "The author becomes the operator of signs; somebody who, like a DJ, uses the breakdown of hierarchies, repetition, elongation of perceptive time, sampling and mixtures from diverse sources"[156].

Se em tempos, Vitruvius produziu um guia sobre como construir um edifício: o número de colunas, as proporções, etc[157], hoje, ultrapassada a tratadística, somos chamados a fazer uso de novas estratégias. Talvez, a cada projeto devamos tentar desvandar uma nova formulação, talvez devamos tentar incluir coisas que não foram consideradas anteriormente. "This is an aesthetics of revelation (...) "It's beautiful. I am going to reveal it to you" (...) "I am appropriating this, and I am giving it back to you for your appreciation in a different way" ."[158]. Esta forma livre e atenta de projetar arquitetura - a par da proliferação do autor-arquiteto - permite que a arquitetura tenha uma maior predisposição à variedade, variáveis e variantes.

Eisenman argumenta que os critérios que, ao longo dos anos, representaram fortes argumentos de legitimização da arquitetura já não são mais adequados para validar os projetos contemporâneos, nomeadamente: funcionalidade, tipologia, planimetria... ("Ideas as a good plan or classical aesthetics can no longer be criteria (...) categories such as functionality, typology, iconography,... while they may be present can no longer be used as sources of legitimation, i.e. criteria for judgment.")[159]. Também Hasegawa, por reconhecer a complexidade do projeto, afirma que é insuficiente desenvolver o projeto sob uma única lente: "The themes architecture involves are multitude; it came to me that it was not right to concentrate exclusively on any one theme"[160] (Itsuko Hasegawa)

Seguidamente, colecionam-se alguns projetos, para fazer notar que um projeto não é uma entidade unívoca. Ou seja, o projeto não é simples, o projeto não é forma, o projeto não é função, o projeto não é contexto...
...mas também pode ser.

o projeto não é simples...mas pode ser simples

O manifesto *"Less is more"* (Mies van der Rohe) e o reacionário *"Less is a bore"* (Robert Venturi) é um irresolúvel debate capaz de colocar os arquitetos a tomar partidos en-

153 NOUVEL, J. & BAUDRILLARD, J. (2002) The singular objects of architecture. trad. Robert Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis. P.14-18
154 WITTTGENSTEIN, L. (1996) Cultura e Valor, EdIçõEs 70. P.36
155 NOUVEL, J. (2002) EM: El Croquis 112/113 Jean Nouvel (1994-2002). The symbolic order of matter - The architecture of Jean Nouvel with Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda.. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. P.10
156 NOUVEL, J. (2002) EM: El Croquis 112/113 Jean Nouvel (1994-2002). The symbolic order of matter - The architecture of Jean Nouvel with Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda.. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. P.29
157 NOUVEL, J. & BAUDRILLARD, J. (2002) The singular objects of architecture. trad. Robert Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis. P.18
158 NOUVEL, J. & BAUDRILLARD, J. (2002) The singular objects of architecture. trad. Robert Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis. P.18
159 EISENMAN, P. (1997) Em: El Croquis 83 Peter Eisenman (1990-1997). A conversation with Peter Eisenman, Alejandro Zaera-Polo. El Croquis Editorial. Madrid. 2008. P.10
160 HASEGAWA, Itsuko. SD: Space Design 85-04. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.P.108








270 Mies van der Rohe, Farnsworth House, Illinois, 1951
271 Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1965
272 Mies van der Rohe, German Pavilion, Barcelona, 1928/1986
273 Robert Venturi & Denise Scott Brown, Vanna's House, Pennsylvania, 1962
274 Robert Venturi & Denise Scott Brown, Casa Lieb, Long Island, 1969
275 Robert Venturi & Denise Scott Brown, Betty and Irving Abrams House, Pennsylvania, USA, 1979

tre qual dos métodos é o de maior valor. Mas talvez não seja esse o debate que deve acontecer.

Por um lado, uma característica do século XX é que os arquitetos se tornaram muito seletivos ao determinar os problemas que queriam resolver. Vários críticos argumentam que a potênica do projeto miesiano deve-se ao facto deste ignorar vários aspetos importantes de um edifício.[161] Efetivamente, a sua validade está na sua fixação pelo depuramento, na busca da forma pura, simples e racional. Projetos como a Fransworth House (1951, Illinois, USA), Neue Nationalgalerie (1969, Berlim, Alemanha) ou o Pavilhão Alemão na Expo Barcelona (1929, Barcelona, Espanha) tornam essas permissas evidentes.

> "We must make clear, step by step, what things are possible, necessary and significant. (...) We must learn what a building can be, what it should be, and also what it must not be. (...) Every decision leads to a special kind of order. (...) The long path from material through function to creative work has only a single goal: to create order out of the desperate confusion of our time."[162]
> (Mies van der Rohe)

Pelo contrário, Robert Venturi argumenta que "o arquiteto determina como se resolvem os problemas, não que problemas vai resolver"[163]. O seu interesse pela complexidade está evidente nos seus projetos, entre eles, a Vanna's House (1965, Chestnut Hill, Pennsylvania), a Casa Lieb (1969, Long Island, 1969) e a Betty and Irving Abrams House (1979, Pennsylvania, USA). O seu interesse pela multiplicidade faz, também, manchete no título do seu livro "Complexidade e Contradição" (1966) no qual podemos ler um posicionamento crítico quanto à seletividade de Mies van der Rohe: "Os maravilhosos pavilhões de Mies tiveram valiosas implicações para a arquitetura, mas a sua seletividade de conteúdo e linguagem são tanto a sua limitação como a sua força."[164].

> "Some have said my mother's house looks like a child's drawing of a house, representing the fundamental elements of shelter - gable, roof, chimney, door and windows. I like to think that it achieves another essence, that of a genre that is house and is elemental."[165] (Robert Venturi)

É curioso perceber que a posição de Mies não invalida o entusiasmo pela complexidade, transversal à obra de Venturi.

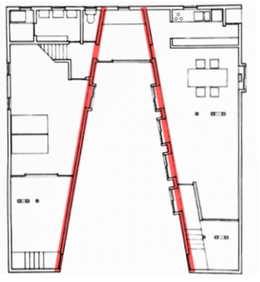
Por isso, o projeto não é simples, mas pode ser simples.

o projeto não é forma...mas pode ser forma

Será que o projeto é uma formalidade? Ou devemos deixar-nos de formalismos? Este é outro debate que se alonga na prática da arquitetura.

Itsuko Hasegawa e Kazuo Shinohara, apesar das suas proximidades projetuais,

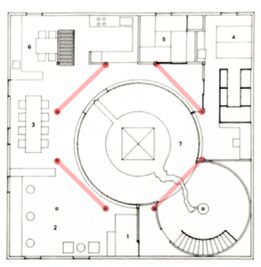
161 RUDOLPH, P. En Perspecta 7. (1961) The Yale Architectural Journal, New Haven, p.51
162 VAN DER ROHE, M. (1938) Inaugural address as director of architecture at Armour Institute of Technology Em JOHNSON, P.C., (1947) Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art. New York, p.191-195
163 VENTURI, R. (1966).Complejidad y contradiction en la arquitectura. Editorial Gustavo Gili. 2ª edición. 14ª tirada. 2018 p.27-32
164 VENTURI, R. (1966).Complejidad y contradiction en la arquitectura. Editorial Gustavo Gili. 2ª edición. 14ª tirada. 2018 p.27-32
165 VENTURI, R & SCULLY, V. Mother's House: The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992. p.12

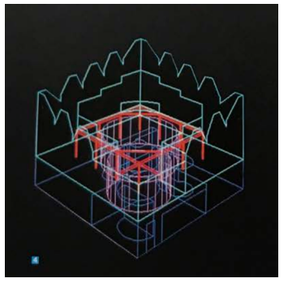






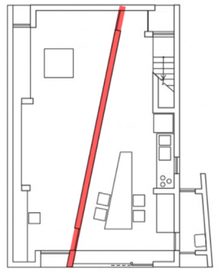












276 Itsuko Hasegawa, plan, House at Kamoi
277 Itsuko Hasegawa, facade, House at Kamoi
278 Itsuko Hasegawa, House at Kamoi
279 Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, 1987
280 Itsuko Hasegawa, plan, Work M
281 Itsuko Hasegawa, axonometric, Work M
282 Itsuko Hasegawa, interior, House at Midorigaoka
283 Itsuko Hasegawa, interior, House at Midorigaoka
284 Itsuko Hasegawa, plan, House at Midorigaoka

servem-se da forma para propósitos diferentes: para Hasegawa, a forma é um meio para um fim; enquanto que, para Shinohara, a forma é um fim em si mesmo.

Segundo Hasegawa o projeto está na relação entre as formas, isto é, a forma em si é de reduzida importância, funciona como a gramática de um projeto maior. Esta ideia torna-se visível quando analisamos variações do tema "diagonal lines" em três projetos diferentes:

No projeto House at Kamoi, Hasegawa descobre o efeito da longa distância no espaço produzida pela diagonal.
"I saw that a diagonal wall produced a distance that seemed to be longer than actuality due to the effect of the proporcional relationship with the perpendicular walls."[166]

Na projeto Work M, Hasegawa explora relações de continuidade e descontinuidade do espaço através de uma série de colunas que desenha em alihamento diagonal.
"I tried to emphasize this effect by placing a series of columns in a diagonal line across the space to create spaces of both continuity and discontinuity, different from that completely shut off by walls. (...) I sought to present the space between the columns and walls instead of simply between the walls."[167]

No projeto House at Midorigaoka, Hasegawa compreende a possibilidade de fragmentação do espaço nos seus vários planos através da diferenciação que a diagonal introduz.
"Through the repeated application of the diagonal wall concept. I find that the diagonal walls, and the ceiling are separate and independent. Such a [diagonal] wall seems to have the power to fragment the volume of space into independent surfaces."[168]

"The arrangement becomes the end while the form becomes the means"[169]
(Sol Lewitt)

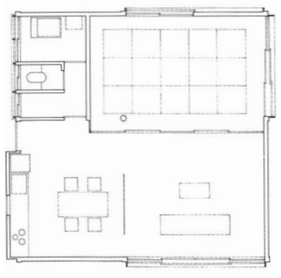
Numa outra perspetiva, Shinohara aproxima-se do projeto estritamente através da formalidade dos elementos arquitetónicos. É no projeto que Shinohara encontra o pretexto ideal para explorar o seu interesse pela forma platónica. Para o ilustrar, cito quatro casas, da sua autoria, que são iterações de planimetria quadrada para um mesmo programa: a casa.

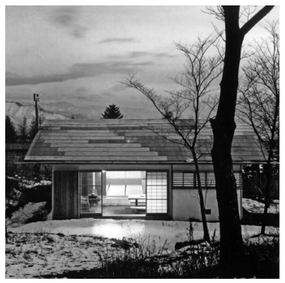
No projeto Umbrella House (1961, Nerima), desafia a centralidade do quadrado: ao colocar o pilar central, da casa, deslocado do centro geométrico, do quadro.
"With a footprint of 7 by 7 meters, the minuscule house also asserts the luxury of expansive living (...) A main post slightly offset from the center anchors the

166 HASEGAWA, I. Em SD: Space Design 85-04 - Itsuko Hasegawa. Diagonal Lines and Fragmentation. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.193
167 HASEGAWA, I. Em SD: Space Design 85-04 - Itsuko Hasegawa. Diagonal Lines and Fragmentation. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.193
168 HASEGAWA, I. Em SD: Space Design 85-04 - Itsuko Hasegawa. Diagonal Lines and Fragmentation. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.193
169 LEWITT, S. (Summer 1967) Paragraphs on conceptual art. Em: ALBERO, A. & STIMSON, B. Conceptual Art: a critical anthology. The MIT Press. Cambridge. pp.12-16

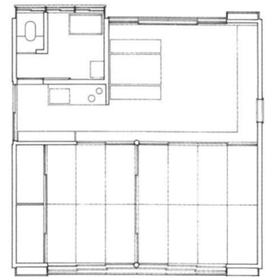
























285 Kazuo Shinohara, facade Umbrella House, 1961, Nerima Ward, Tokyo
286 Kazuo Shinohara, interior Umbrella House, 1961, Nerima Ward, Tokyo
287 Kazuo Shinohara, plan Umbrella House, 1961, Nerima Ward, Tokyo
288 Kazuo Shinohara, facade House in White,1966, Suginami Ward, Tokyo
289 Kazuo Shinohara, interior House in White,1966, Suginami Ward, Tokyo
290 Kazuo Shinohara, interior House in White,1966, Suginami Ward, Tokyo
291 Kazuo Shinohara, facade The Uncompleted House, 1970, Tokyo
292 Kazuo Shinohara, interior The Uncompleted House, 1970, Tokyo
293 Kazuo Shinohara, plan The Uncompleted House, 1970, Tokyo

square plan, while four major components of the dwelling unit - living room, eat-in kitchen, bathroom and sleeping quarters - are arranged in pinwheel fashion rotations around it. The conspicuous web of ceiling rafters and the main post allude to oil-paper umbrellas (karakasa)"[170]

No projeto House with an Earthen Floor (1963, Miyota), estuda o rigor da divisão geométrica: condição partilhada pela casa e pelo quadrado.
"Divided into four quadrants, the square plan is a rigorous study in spatial divisions. Half of the floorpan, the doma, maintains an earthen finish (...) The square building is covered by a slightly convex roof that stands our remarkably in its mountain setting. (...) Expansive openings on the two opposing sides allow this natural landscape to appear" [171]

No projeto House in White (1966, Suginami), prima pela pureza da apreensão geométrica em detrimento do rigor métrico do quadrardo.
"Twice the size of the Umbrella House (1961) and designed as a counterpoint to House on Earth (1966), the plans here is a 10-by-10 meter square, anchored in the center by a main post made of polished cedar. (...) Though the house is both structurally and simbolically a timber-frame building suggestive of a Japanese residential traditions, construction and ornamental details and proportional measurements have been erased in favor of geometric purity."[172]

No projeto The Uncompleted House (1970, Suginami), explora o eixo central, desta vez, na qualidade de espaço vazio e vertical do quadrado.
"Shinohara's first purely cubic work isbased on a 10-by-10 meter plan, The Uncompleted House is defined by its towering void in the center, which he refers to as the main room (...) the strong axis through the center of the house created a fissure and debilitates its serenity."[173]

"The fact that the building can evoke diverse conflated images in viewers makes it clear that it works through a formal language."[174] (Koji Taki)

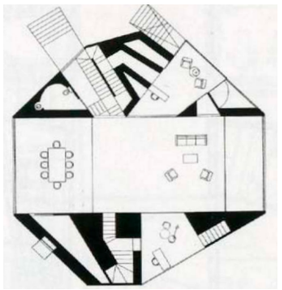
Assim, Hasewaga manuseia a forma como meio para um fim enquanto Shinohara vê a forma como um fim em si mesmo.
Por isso, o projeto não é forma, mas pode ser forma.

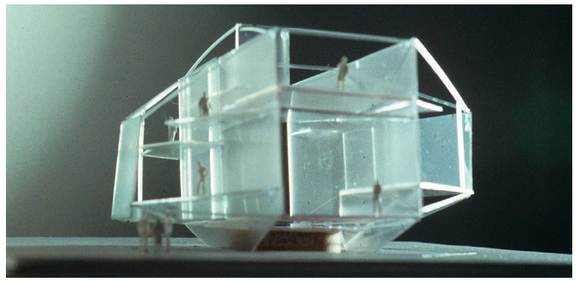
o projeto não é função...mas pode ser função

Será que dizer que o projeto não é função...é o mesmo que dizer que o projeto é disfuncional?

Levanta-se a hipótese se será possível projetar uma casa unifamiliar holandesa do mesmo modo que se projeta uma sala de concertos? Por outras palavras, pode um

170 OSHIMA, K.T. (2019) Introduction EM: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p.46
171 OSHIMA, K.T. (2019) Introduction EM: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p.54
172 OSHIMA, K.T. (2019) Introduction EM: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p.58
173 OSHIMA, K.T. (2019) Introduction EM: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p.102
174 TAKI, K.(1988) Fragments and Noise -The architectural Ideas of Kazuo Shinohara and Toyo Ito EM Architectural Design Japanese Architecture. Vol 58 no 5/6, Tokyo, p.33



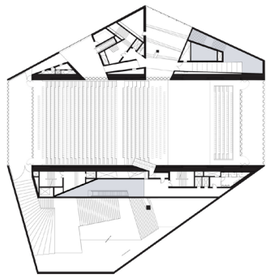














294 REM KOOLHAAS, PLANTA, DUTCH FAMILY HOUSE PROJECT
295 REM KOOLHAAS, MAQUETE, DUTCH FAMILY HOUSE PROJECT
296 REM KOOLHAAS, DIAGRAMA, DUTCH FAMILY HOUSE PROJECT
297 MAQUETE CASA DA MúSICA, PORTO, 2004
298 REM KOOLHAAS, DIAGRAMA ESCALA, CASA DA MúSICA, PORTO, 2004
299 REM KOOLHAAS, CONSTRUçãO, CASA DA MúSICA, PORTO, 2004
300 REM KOOLHAAS, PLANTA, CASA DA MúSICA, PORTO, 2004
301 REM KOOLHAAS, CASA DA MúSICA, PORTO, 2004

mesmo projeto servir funções diferentes? Tomemos o projeto de Rem Koohlaas para a Casa da Música (2004, Porto) como exemplo:

Rem Koolhaas, inicia o artigo "Copy and Paste" com a proposição "How to turn a Dutch house into a Portuguese concert hall in under two weeks."[175] Neste artigo, ficamos a saber que o projeto para a Casa da Música do Porto começou por ser um projeto para uma casa unifamiliar holandesa.

Por um lado, o cliente holandês procurava uma casa que permitisse a reunião da família assim como a autonomia de cada elemento; também deveria ser capaz de esconder toda a "tralha" através de espaços meramente destinados à arrumação. Por conseguinte, o projeto de Koolhaas prõe que todo o volume da casa funcione como um contentor neutralizador de qualquer o tipo de caos cujos espaços individuais seriam escavados nesse volume e o espaço de encontro seria como um túnel, perfurado de ponta a ponta, completamente livre de mobília.[176]

No mesmo artigo, Koolhaas relata o momento em que se aperceberam que a amplição do projeto da casa holandesa seria uma boa solução para superar um impasse no projeto da Casa da Música: "There were two weeks left to finish a competition for a concert hall in Porto. (...) a blinding flash suggested that the house enlarged offered a way out".[177] O "túnel", para o encontro familiar, daria lugar às duas salas de concerto longitudinais e os espaços secundários (movimentos verticais, infraestruturas, escritórios, arrumos, etc), também à semelhança do projeto habitacional, seriam escavados na massa. "The building becomes an architectural adventure."[178]

Percebe-se que o mesmo princípio é adequado a funções espaciais muito diferentes: uma casa unifamiliar e uma sala de concertos. Ambos têm um mesmo projeto mas em escalas diferentes.

> "The office was shocked at the cynicism. There was disbelief that what had been tailored for one very specific condition could be suddenly used for a completely different purpose."[179] (Rem Koolhaas)

Numa outra perspetiva, a Álvaro Siza interessa que as coisas pareçam o que elas são. Uma casa deve parecer uma casa, não uma sala de concertos. Uma sala de concertos deve parecer uma sala de concertos, não uma casa. Álvaro Siza diz-se por funcionalista ("Eu sou um funcionalista, embora seja controverso dizê-lo"[180]). Talvez o diga porque reconhece que a função pode ser um bom instrumento para pensar os espaços. Efetivamente, os seus projetos são como articulações de vários tipos de espaços, certamente, informados pela sua função. "A minha preocupação principal em desenhar, suponhamos, uma cadeira é a de que pareça uma cadeira. É a primeira questão. Hoje desenham-se muitas cadeiras que parecem outra coisa. A necessidade de originalidade e diferença conduz quase sempre ao abandono da essência."[181] Mas será que a Igreja de Santa Maria (1990, Marco de Canaveseses) ou a Capela do Monte (2016, Lagos) parecem igrejas?

175 KOOLHAAS, R. (2007) EM: EL CROQUIS 134/135 OMA/REM KOOLHAAS (1996-2007). COPY AND PASTE. EL CROQUIS EDITORIAL. MADRID. 2007. P.208
176 KOOLHAAS, R. (2007) EM: EL CROQUIS 134/135 OMA/REM KOOLHAAS (1996-2007). COPY AND PASTE. EL CROQUIS EDITORIAL. MADRID. 2007. P.208
177 KOOLHAAS, R. (2007) EM: EL CROQUIS 134/135 OMA/REM KOOLHAAS (1996-2007). COPY AND PASTE. EL CROQUIS EDITORIAL. MADRID. 2007. P.208-211
178 KOOLHAAS, R. (2007) EM: EL CROQUIS 134/135 OMA/REM KOOLHAAS (1996-2007). COPY AND PASTE. EL CROQUIS EDITORIAL. MADRID. 2007. P.208-211
179 KOOLHAAS, R. (2007) EM: EL CROQUIS 134/135 OMA/REM KOOLHAAS (1996-2007). COPY AND PASTE. EL CROQUIS EDITORIAL. MADRID. 2007. P.208
180 SIZA, A (2011). 02TEXTOS. UIA GOLD MEDAL RIBA. PARCERIA A. M. PEREIRA. LISBOA. 2018. P.66
181 SIZA, A. (1998), IMAGINAR A EVIDÊNCIA. EDIÇÕES 70 LDA. LISBOA. 2018. P.133










302 Toyo Ito, entrada White U House, 1976, Japan
303 Toyo Ito, interior White U House, 1976, Japan
304 Toyo Ito, interior White U House, 1976, Japan
305 Toyo Ito, pátio White U House, 1976, Japan
306 Itsuko Hasegawa, entrada BY House,1985, Japan
307 Itsuko Hasegawa, interior BY House,1985, Japan
308 Itsuko Hasegawa, pormenor fachada BY House,1985, Japan
309 Itsuko Hasegawa, contexto BY House,1985, Japan

"Esculpo os meus edifícios à beira do excesso e volto sempre ao funcionalismo como salvaguarda."[182] (Álvaro Siza)

Por isso, o projeto não é função, mas pode ser função.

o projeto não é contexto...mas pode ser contexto

O projeto reflete o contexto ou vira as costas ao contexto? O projeto está no lugar?

"Often we don't know what to do, the context is hopeless. (...) not only the geographical context but the human context is hopeless, the context of the commission, the financial context, everything is hopeless"[183] (Jean Nouvel)

"Even if the site on which a house is to be built is not beautiful, the architect is obligated to make a beautiful house."[184] (Kazuo Shinohara)

Sugiro colocar a atitude de Hasegawa e de Toyo Ito em contraponto: se Hasegawa encara o contexto como um quadro de referências, Toyo Ito vê o contexto como a contracena perfeita para a sua ficção, como um plano de fundo neutro para que a verdadeira ação aconteça no primeiro plano.

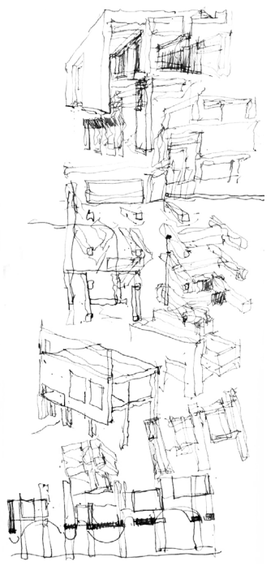
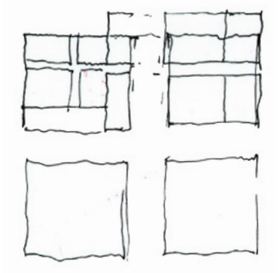
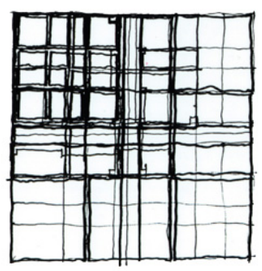
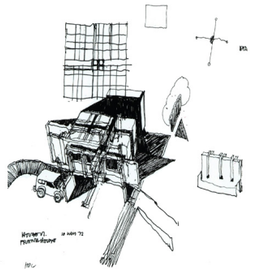
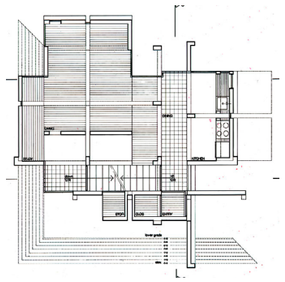
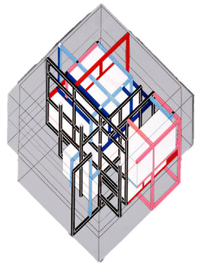
Em certa medida, Hasegawa usa o contexto como matéria de projeto, incorpora-o na sua linguagem de forma explícita, ou seja, coleciona fragmentos da realidade e converte-os em linguagem. Hasegawa não rejeita o caos, na verdade, vê-o com otimismo. Hasegawa encontra as suas referências espreitando pelo canto do olho e verte momentos do quotidiano para a sua obra.

O projeto da BY House (Tokyo, 1985) desenvolve-se nessa narrativa, isto é, o tardoz em betão e a fachada metálica - além de serem uma facilidade construtiva- são, também, uma metáfora do contexto fronteiriço onde se insere. Os contrastes existem em harmonia - o antigo, o novo, o mais alto, o mais baixo - coexistem num caos feliz. "The use of several materials reflects the busy jungle of the neighbourhood (...) This, I call The New Nature. An example is the greenery on the facade of the BY House which was inspired by the bonsai plants in the tiny gardens in the surrounding area."[185].

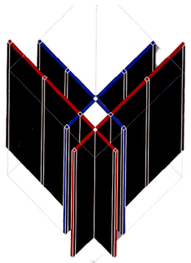
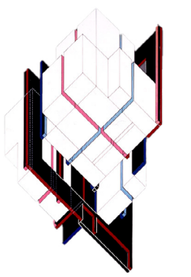
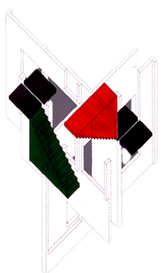
"To label my work as either realist or symbolic is simplistic. (...) Everything in everyday life is foreseen and my architecture reflects that."[186] (Itsuko Hasegawa)

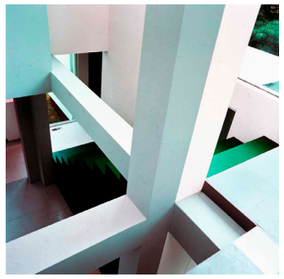
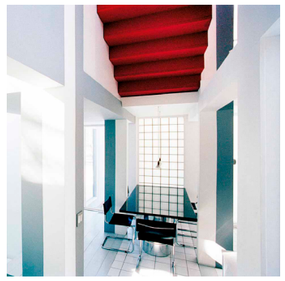
Já Toyo Ito, vê o contexto com desânimo e projeta na sua arquitetura a esperança de criar um novo mundo. É curioso perceber que a postura acontextual de Toyo Ito é fundada na oposição à realidade, como um jogo das diferenças entre uma imagem real e uma realidade imaginada. Ito aproxima-se da realidade para salientar as diferenças e a partir daí procurar o maior afastamento possível. O autor tem vindo a explorar esta dinâmica ao longo do seu discurso com abordagens diferentes, por exemplo a White U House (1976, Japão) assume uma fachada cega para a rua e vira-se completamente

182 SIZA, Á. Acedido a 27 agosto 2023. Disponível em https://www.design-market.eu/pt/d/1842-siza
183 NOUVEL, J. & BAUDRILLARD, J. (2002) The singular objects of architecture. trad. Robert Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis.
184 SHINOHARA, K. (Abril 1964). The Autonomy of House design. Em Shotenkenchiku Magazine. Japão
185 HASEGAWA, I. Em BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 14:10
186 HASEGAWA, I. Em BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 12:40



310 Peter Eisenman, sketch, House II, 1968.
311 Peter Eisenman, study-sketch, House VI , 1975
312 Peter Eisenman, study-sketch, House VI, 1975
313 Peter Eisenman, axonometric study sketch, House VI, 1975
314 Peter Eisenman, drawing 6, House VI, 1975
315 Peter Eisenman, diagram, House VI, 1975
316 Peter Eisenman, diagram 2, House VI, 1975
317 Peter Eisenman, diagram 8, House VI, 1975
318 Peter Eisenman, diagram 8, House VI, 1975
319 Peter Eisenman, exterior, House VI, 1975
320 Peter Eisenman, bedroom, House VI, 1975
321 Peter Eisenman, structure, House VI, 1975
322 Peter Eisenman, interior, House VI, 1975

para o centro, como se protegesse o último pedaço de terra da cidade; A mesma contracena entre o projeto e a cidade existe no projeto para a Sendai Mediatheque (1997, Sendai, Japão), desta vez, o projeto abre para a envolvente em total transparência, os planos de laje que parecem flutuar na rua estão suportados por 13 colunas irregulares e treliçadas, comparáveis a grandes troncos de àrvore na floresta. Ambos os projetos estão em oposição ao contexto. "Toyo Ito has always been sensitive to the collage-like superficiality of the modern metropolis. For him, the city is a vast stage where architecture is embedded as a theatrical screen drawn over a harsh reality."[187]

> "Ito (...) divorces from the context of urban design. It "neighbours" on to nothing (...) His approach is (...) going with the existing urban environment, yet telling differences. His pretext, then, is that mindset capable of producing departures, deformations and discrepancies from the city-as-is."[188]

Podemos questionar-nos se, em algum dos casos, se consegue ser completamente contextual ou acontextual...

Por isso, o projeto não é contexto, mas pode ser contexto.

o projeto não é. o projeto são.

Sugere-se que um projeto não seja uma coisa ou outra, um projeto "tem componentes e é definido por elas. Não há nenhum conceito com uma só componente (...) também não há nenhum conceito que tenha todas as componentes"[189]. É importante dizer que, para este estudo, convoquei o debate da "simplicidade", da "forma", da "função" e do "contexto" mas muitos outros temas poderiam ser abordados, entre eles: estereotomia/tectónica, cheio/vazio, escala,...a lista continua infinitamente.

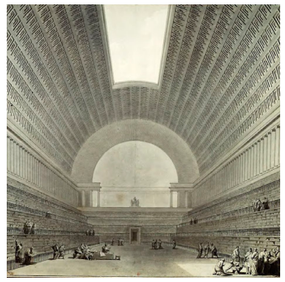
> INT: So every one of those experiments tests one parameter, rather than a type?
> Peter Eisenman: No, each tests several different parameters, whether it be type, function, form, space, the subject, etc.[190]

O projeto exerce uma força que relaciona as componentes, mesmo que estas sejam distintas, heterogéneas e indivisíveis...o projeto será o ponto de coincidência das suas componentes.[191] Isto é, a lógica de articulação dos fragmentos torna-os inseparáveis, mesmo que reconhecíveis *per si*. "Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significados e centra-se em muitos pontos: o seu espaço e os seus elementos leem-se e funcionam de vários modos de uma só vez. (...) Prefiro "este e o outro" ao "este ou o outro", o branco e o preto e, algumas vezes o cinza, ao invés de branco ou preto."[192]
(Jean Nouvel, 2002)

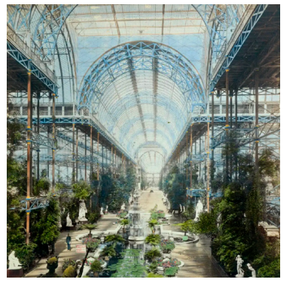
O projeto está em constante redefinição, permanentemente em processo, à semelhança de uma linguagem em desenvolvimento: ainda com léxicos impuros, sem gramática

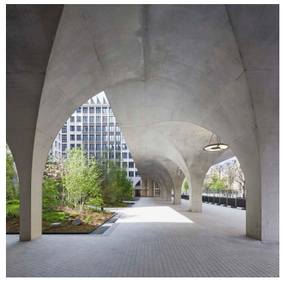
187 FRAMPTON, K. Em BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 20:15
188 TAKI, K. (1988) Fragments and Noise -The architectural Ideas of Kazuo Shinohara and Toyo Ito em Architectural Design Japanese Architecture. Vol 58 no 5/6. Tokyo.p.34
189 DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. pp.21-35
190 El Croquis 83 Peter Eisenman (1990-1997). A conversation with Peter Eisenman, Alejandro Zaera-Polo. El Croquis Editorial. Madrid. 2008. p.12
191 DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. pp.21-35
192 VENTURI, R. (2018).Complejidad y contradiction en la arquitectura. Editorial Gustavo Gili. 2ª edición. 14ª tirada. p.25-26



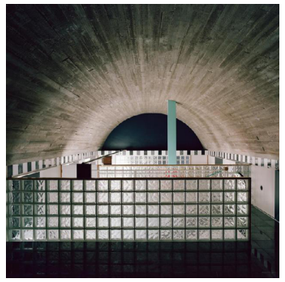















323 Borromini, Palazzo Spada, Roma, Italia, 1540
324 Aires Mateus, Casa no Tempo, Alentejo, 2014
325 Arata Isozaki, Hayashi House, Fukuoka, Japão, 1976-77
326 Etienne Louis Boullée, desenho, interior of a library, 1780-1785
327 Unknown author, Mosque, Cordoba, Espanha, 987
328 Filippo Brunelleschi , Spedale degli innocenti, Florença, Itália, 1424
329 Ryan W. Kennihan, Kenilworth Park. Harold's Cross, Irlanda, 2019
330 Joseph Paxton, Crystal Palace, Hyde Park, Londres, 1851
331 Leon Battista Alberti, Igreja de Sant'Andrea, Mantua, Itália, 1494
332 David Chipperfield, Morland Mixité Capitale, Paris, França, 2015-2022
333 Le Corbusier, Maison Jaoul, Neuilly, França, 1920
334 Alvar Aalto, Church Assumption of Mary, Riola, Itália, 1978
335 Álvaro Siza, Multiusos de Gondomar, Gondomar, 2008
336 fala atelier, 097, Lisboa, 2022
337 Robert Venturi, Guild House, Philadelphia, USA, 1963
338 Edgar Cardoso, Ponte da Arrábida, Porto, 1957

ou estrutura definidas. A lógica do projeto vai sendo construida a par da maturação do processo, podendo ser reajustada a qualquer momento. "When the constellation of ideas suddenly solidifies in the project, it generates fascinating clusters with a deliberate, total lack of internal coherence of form."[193] (Jean Nouvel, 2002)

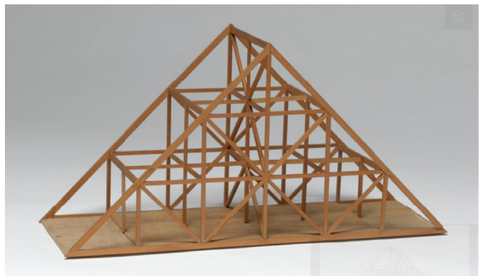
De certa forma, o projeto convida-nos a percorrer caminhos inexplorados e a pensar de modo diferente. Mais do que a codificação de princípios, o projeto procura novos pontos de vista e viabiliza uma linguagem para a discussão destes princípios. Assim dizendo, o projeto não é uma cristalização mas antes uma linguagem (2ª linguagem) aberta, continuamente explorável, como um organismo vivo. "Aliás, o trabalho fundamental da arquitetura é transformar polémicas em diálogo e criatividade."[194] (Álvaro Siza, 2021)

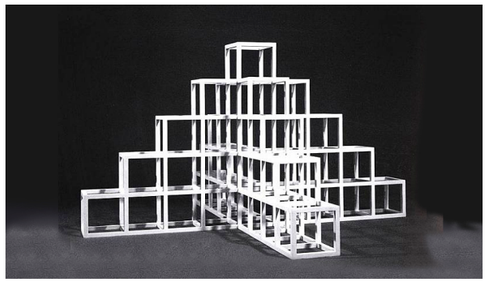
"The lapse of architectural reason would be clone architecture"[195] (Jean Nouvel, 2002)

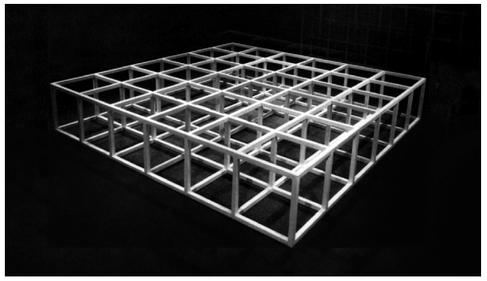
193 NOUVEL, J. (2002) EM: El Croquis 112/113 Jean Nouvel (1994-2002). The symbolic order of matter - The architecture of Jean Nouvel with Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda.. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.29

194 SIZA, A. (2021) EM: Gerador (8 de novembro 2021) Últimas: Álvaro Siza, com Carolina Franco. https://gerador.eu/alvaro-siza-o-trabalho-fundamental-da-arquitetura-e-transformar-polemicas-em-dialogo/ Acedido a 2 setembro 2023

195 NOUVEL, J. & BAUDRILLARD, J. (2002) The singular objects of architecture. trad. Robert Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis.









339 Itsuko Hasegawa, study model, House at Yaizu 2, 1974
340 Sol Lewitt, Structure, 1966-1968
341 Sol Lewitt, Modular Floor Structure, 1966
342 Peter Eisenman, Wexner Center for the Arts, 1989

2.3 representação

o que é a representação?

Se o projeto é o pensamento em ação, então, a representação é o pensamento à vista. De certo modo, a representação é a exteriorização do pensamento do autor, a formalização do projeto. A representação permite que o projeto transgrida a esfera interna do autor, devido à sua dimensão comunicativa, porém, antes de conseguir qualquer tipo de comunicação, a representação é pensamento em forma (ou à procura da forma). Representar talvez seja traduzir um pensamento interno para o mundo exterior.

É importante referir que pensar e representar não são ações que cedem passagem uma à outra, ocorrem em simultâneo: tão depressa se atropelam como se fundem. O pensamento é linguagem, é como um registo que acontece antes durante e depois. "Painting has nothing to do with thinking, because in painting thinking is painting. Einstein did not think when he was calculating: he calculated - producing the next equation in reaction to the one that went before - just as in painting one form is a response to another, and so on."[196], o mesmo fenómeno ocorre na arquitetura. Tal como Einstein não "pensa enquanto calcula", simplesmente, "calcula", também o arquiteto não pensa enquanto representa, simplesmente, representa. Por isso, representar não é dar predominância à mão, não é um ato de mão, é dar predominância ao cérebro e às relações que ativa.[197]

Testando os limites deste raciocínio, há autores que não exigem qualquer aproximação representativa ao projeto, como se depreende quando Sol Lewitt afirma: "The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product."[198]

Podemos entender este manifesto de Sol Lewitt de dois modos distintos:

Por um lado, o artista entrega toda a pertinência à formulação intelectual da obra, que existe na esfera do autor.

Por outro lado, podemos entendê-lo como alguém consciente das contingências da realidade. Isto porque tanto uma folha de papel como o espaço físico têm as suas restrições: uma folha tem determinados limites, tem determinada capacidade de absorção...; um espaço está sujeito à gravidade, está sujeito ao movimento...Contudo, no intelecto do autor não existem imposições, por isso, o projeto existe nas condições ideais, completamente assético e sem distorções.

Nesta lógica, como a representação convoca a realidade para o projeto, parte do projeto poderá ficar perdido nesta tradução para a realidade. Hipotetiza-se que, com esta frase, Sol Lewitt mostra ser conhecedor da mesma realidade de Shinohara: "if conditions allowed"[199].

> "True ideas and forms exist in a place above and the things we actually see in this world are mere images of them, which are always dim and distorted in comparison to their originals"[200] (Platão)

196 Ritcher, G. (1962-1993) The daily practice of painting EM Lewicki K.T & Montesor M. (2021) Survey drawings, drawing projects EM STOÀ, Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica. Rivista Quadrimestrale. Anno 1, 2/2, Autunno 2021. Disegni. Spaziovirgola, Napoli, Itália, p.120

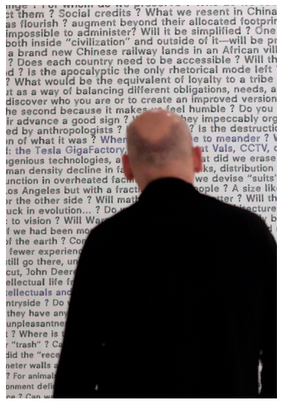
197 Tavares, G. M. (2019) Atlas do corpo e da imaginação - teoria, fragmentos e imagem. Relógio d'Água. Lisboa. p.93

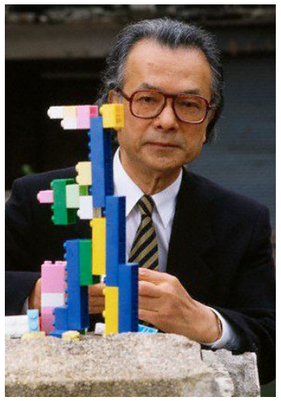
198 Lewitt, S. (1967) Paragraphs on conceptual art. EM: Alberro, A. & Stimson B. Conceptual Art: a critical anthology. The MIT Press. Cambridge. 2000. pp.79-84

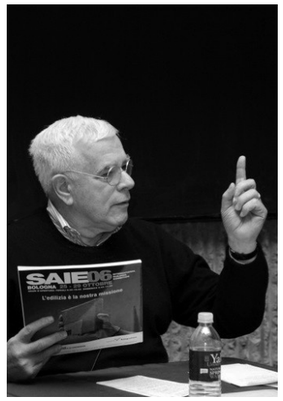
199 Shinohara, K. (Abril 1964). The Autonomy of House design. Em Shotenkenchiku Magazine. Japão 1964

200 Platão EM: Summers, D. (2003). Real Spaces. Chapter 4 - Images. World Art History and the Rise of Western Modernism. Phaidon Press. 2003, p.316

















343 Denise Scott Brown, photography
344 Rem Koolhaas, exposição, Countryside: The Future
345 Kazuo Shinohara, lego model
346 Peter Eisenman, publicação
347 Lina Bo Bardi, construction site
348 Aldo Rossi, construction site, 1996
349 Kazuyo Sejima, maquete, Zollverein School of Management and Design
350 Álvaro Siza, esquisso, Edifício 611 West 56th Street

a representação usa ferramentas

Mas afinal, sob que fisionomia é que a representação se expressa? Na verdade, a representação tem uma série de ferramentas que lhe assistem o pensamento, entre elas: o desenho, a maquete, a renderização, a escrita, a fotografia, a colagem, a publicação, a construção...e tantas mais. Dentro de cada uma destas ferramentas há inúmeras variantes: maquetes de papel, maquetes de esferovite, maquetes 1:1, maquetes de cidades inteiras...Assim, decidir que ferramenta usar faz parte do pensamento do projeto sendo que o meio de representação escolhido irá incorporar o pensamento do projeto .

> "We think as we draw and draw as we build. We can't separate the two. To us, our collages, drawings and buildings (actual buildings and their representations) are part of the same value-building process and represent our true work, the project."[201] (fala atelier, 2023)

Cabe ao autor decidir que - ou quais - ferramentas vai usar. Certos autores pensam melhor com a caneta, outros com o computador, outros com barrotes de madeira. Certos projetos precisam mais da caneta, outros, do computador, outros, dos barrotes de madeira; outros projetos precisam de todas estas ferramenteas e outras tantas. As ferramentas são como gatilhos para ativar o pensamento, por isso, é essencial decidir qual o melhor instrumento para cada fase do processo[202]. Independentemente da escolha do utensílio, o valor está naquilo que o autor consegue fazer a partir de certo modo de expressão. Por analogia, importa mais o que se faz com a varinha mágica do que a varinha mágica em si; importa mais o que o ilusionista consegue tirar de dentro da cartola do que a cartola per si.

> "The artist consciously considers the specific means of communication of which he or she makes use, and this awareness is integrated into the creative act. Movie directores know that their works will be reproduced in identical copies and shown in specific environments. Right from the start, the director constructs the film with these technological conditions in mind."[203]

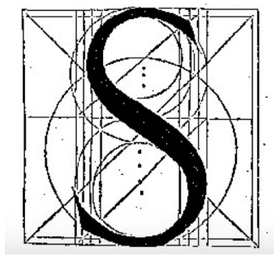
a representação manipula ferramentas

Ao longo dos tempos, a par da sociedade, também as ferramentas de representação evoluíram. Hoje, podemos expressar-nos recorrendo livremente a qualquer uma destas tecnologias, das mais analógicas às mais digitais. Porém, é importante reconhecer que nem sempre fora assim. Durante centenas de anos, as palavras podiam ser registadas e reproduzidas através da tecnologia do alfabeto, mas, as imagens não tinham qualquer sustento tecnológico que garantisse a fidelidade da sua reprodução.[204] Num dia futuro, também nós iremos perceber que afinal, hoje, ainda não somos os seres tecnologicamente evoluídos que julgamos ser. Por exemplo, na Renascença - época de ideias revolucionárias - para se conhecer uma arquitetura era preciso visitá-la. Hoje sabemos que já não é assim: a arquitetura está em todo o lado e, se calhar, nem tem de ter

201 FALA ATELIER (2023) Fala Atelier. Tidskriften Rum - Architecture and Design. No1 2023. Sweden. p.24
202 PRATS E.. (2021) On drawing by hand EM STOÀ, Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica. Rivista Quadrimestrale. Anno 1, 2/2, Autunno 2021. Disegni. Spaziovirgola, Napoli, Itália p .24-26
203 CARPO, M (2001) . Architecture in the Age of printing - orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory. Translated by Sarah Benson. The MIT Press. Cambridge. p.52
204 CARPO, M (2001) . Architecture in the Age of printing - orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory. Translated by Sarah Benson. The MIT Press. Cambridge. 43

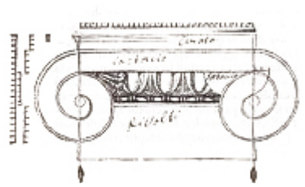


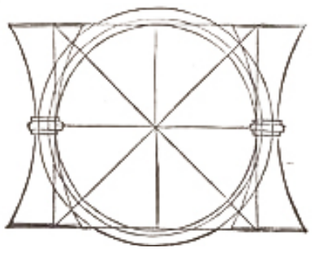


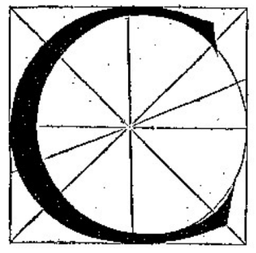












351 L, Serlio Alphabet, 1539
352 Leon Baptista Alberti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1468
353 S, Luca Pacioli, Divint proportlone, Venexa, 1509
354 Leon Baptista Alberti, S Andrea, Mantua, 1472
355 Leon Baptista Alberti, Santa Maria Novella, Florença, 1452
356 Leon Baptista Alberti, corte horizontal coluna
357 Leon Baptista Alberti, capitél dórico
358 C, Luca Pacioli, Divint proportlone, Venexa, 1509

forma de edifício.

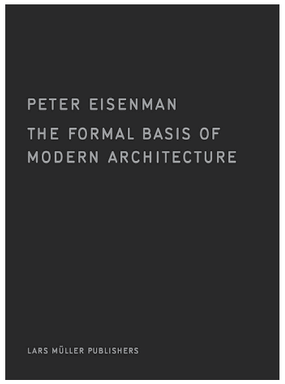
> "Renaissance architectural design is based on the imitation, (...) in order to imitate the visible form of an architectural mode, one must have seen it. And in order to see a building (...) there was but one way: one had to see the building in person."[205]

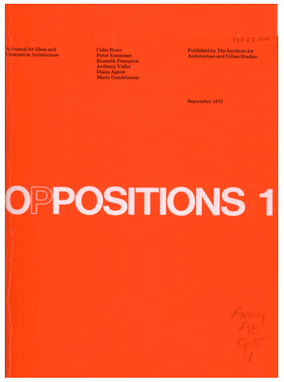
Leon Baptista Alberti, renascentista, reconhecia o perigo da falta de exatidão na reprodução de desenhos, por isso, aquando da publicação do seu tratado "De re aedificatoria" (1485) opta por não integrar imagens, servindo-se somente de palavras, salvaguardando o rigor dos seus traços e protegendo a integridade da arquitetura. Alberti revela a sua genialidade quando tira proveito desta condição para representar o seu projeto, isto é, por não exisitir nenhum mecanismo capaz de reproduzir rigorosamente os seus desenhos, tira partido da tecnologia existente: o alfabeto. Alberti percebeu que a caligrafia era um tipo de registo que os copistas saberiam executar fielmente, uma vez que as letras do alfabeto eram sinais conhecidos, elementares e padronizados. "Alberti explains how the profile of certain holdings can be obtained by assembling the graphic signs of some alphabetic characters. The capital letter "C", "L" and "S", when combined in different ways, reproduce the profiles of platbands, coronas, ovals, astragals, channels, waves and gullets. In this unprecedented way, Alberti might seem to be illustrating his treatise after all."[206]. Por um lado, ao usar esta estratégia, Alberti concretiza a sua vontade de multiplicar imagens fielmente. Por outro lado, confirma que qualquer utensílio de representação está disponível para ser explorada livremente e sem pretensões.

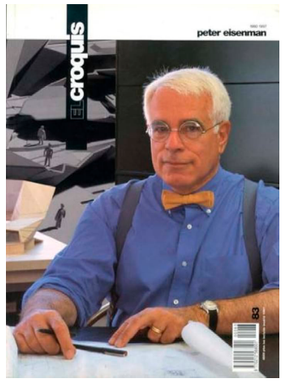
O ser humano é um exímio criador de ferramentas: cria a roda para se mover, a lâmpada para iluminar, o frigorífico para conservar...Não satisfeito com a invenção da roda, cria a carroça...depois quer ir mais longe, mais rápido, mais alto, mais fundo e cria o carro, o barco, o submarino, o avião o fogetão... O mesmo acontece com as ferramentas de representação e reprodução: desde as pinturas rupestres às mais sufisticadas técnicas de impressão. De facto, as máquinas moldaram o nosso mundo, nos últimos 500 anos, primeiramente, com a padronização das imagens e, seguidamente, com a padronização dos objetos. A arquitetura não foge à regra[207].

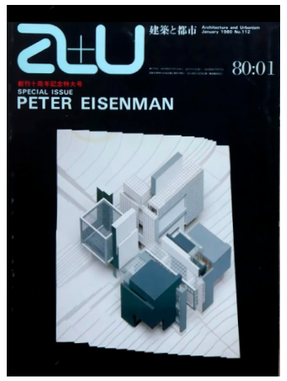
Numa célebre passagem do romance "Notre Dame de Paris" (1831), Victor Hugo reflete sobre a relação entre a arquitetura construída e a sua publicação em livro. "This will kill that (...) the book will kill the building", laments Dom Claude Frollo, archdeacon of Notre Dame"[208]. Hoje, podemos confirmar, com satisfação, que o livro não matou o edifício; tal como o e-book não matou o livro, tal como a televisão não matou a rádio... vejamos como os podcasts se reinventaram. As ferramentas de representação geram uma espécie de força anímica que as faz ficar cada vez mais fortes e relevantes enquanto conjunto.

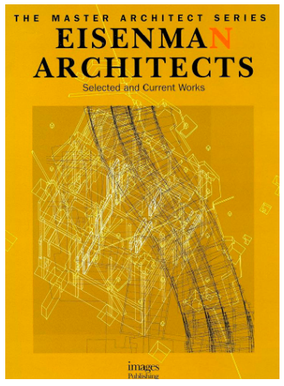
205 CARPO, M (2001) . Architecture in the Age of Printing - orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory. Translated by Sarah Benson. The MIT Press. Cambridge.p.6
206 CARPO, M (2001) . Architecture in the Age of Printing - orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory. Translated by Sarah Benson. The MIT Press. Cambridge. p.124
207 CARPO, M (2001) . Architecture in the Age of Printing - orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory. Translated by Sarah Benson. The MIT Press. Cambridge. p.13
208 CARPO, M (2001) . Architecture in the Age of Printing - orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory. Translated by Sarah Benson. The MIT Press. Cambridge. p.14-15

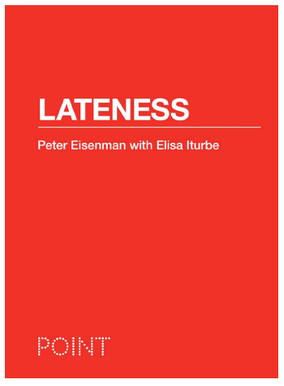












359 PETER EISENMAN, EL CROQUIS 83 - 1990-1997
360 PETER EISENMAN, CAPA A+U 112, 1980
361 OPPOSITIONS, PRIMEIRO VOLUME, 1973
362 PETER EISENMAN, THE FORMAL BASIS OF MODERN ARCHITECTURE, 2006
363 PETER EISENMAN, LATENESS, 2020
364 PETER EISENMAN, EISEINMAN ARCHITECTS - SELECTED AND CURRENT WORKS, 1995

a representação não é hierárquica

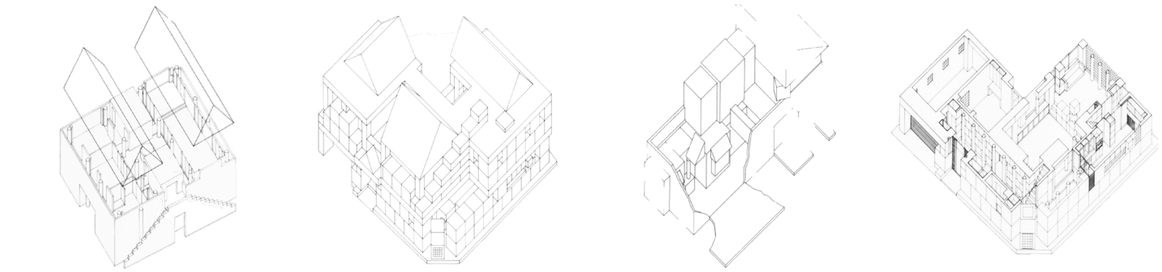
Verifica-se que os media, em todos os seus avatars - gravuras, postais, fotografias, publicações, etc - nunca deixaram de ser o principal meio para a experiência arquitetónica. Efetivamente, já os quatro livros de Andrea Palladio (*"I quattro libri dell'architettura"*, 1570) estão recheados de plantas e cortes dos seus projetos, também Le Corbusier publicou os seus primeiros projetos no seu periódico *"L'Esprit Nouveau"*; tanto as plantas de Palladio como as fotografias de Le Corbusier chegaram a mais público do que os seus edificados[209].

Também Peter Eisenman reconhece o valor da publicação: foi editor de vinte e cinco volumes, durante os onze anos, da revista "Oppositions - A Journal for Ideas and Criticism in Architecture" (1973-1984); foi publicado pela El Croquis, AV, a+u, etc; conta com vários livros da sua autoria como, "Diagram Diaries" (1999), "Lateness" (2020) ou "The Formal Basis of Modern Architecture" (2006) várias vezes citado ao longo deste estudo. Apesar de tudo isto, Eisenman diz ainda não ter sido capaz de fazer o seu "Complexidade e Contradição" como Robert Venturi, ou o seu "The Architecture of the city" como Aldo Rossi nem o seu "Delirous New York" como Rem Koolhaas - "the people that I admire, Venturi, Rossi, Koolhaas, all have that book. They have done it."[210] Concretizar esse livro está nos seus planos por cumprir, até chegar o momento certo, o seu pensamento estará disponível por outras formas, "my buildings might stand for that because I may never do that book. To write that book is part of my end game. Then you ask me, "What is that book?" I haven't yet focused on it."[211](Peter Eisenman, 2018)

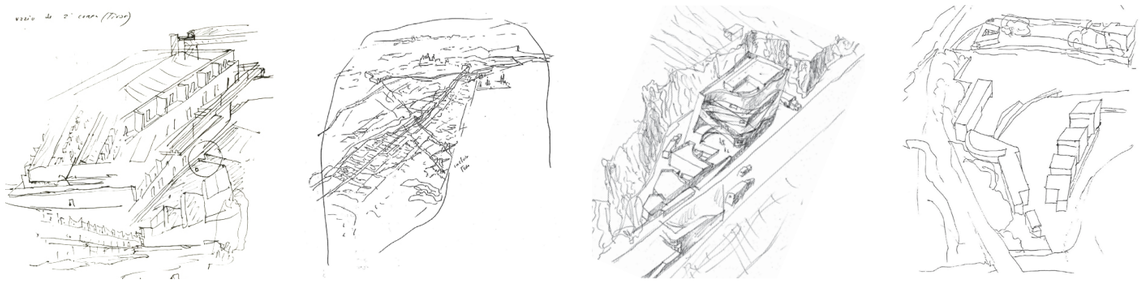
Beatriz Colomina, no seu livro, *"Privacy and Publicity: modern architecture as mass media"* frisa este argumento sugerindo que tal pressupõe uma transformação do lugar da arquitetura, não mais circunscrita ao terreno de implantação da construção, mas partilhada pelos espaços incorpóreos e fugidios dos livros, dos periódicos, das fotografias, das exposições...enumerá-los não seria suficiente. "Paradoxically, those supposedly are much more ephemeral media than the building and yet in many ways much more permanent"[212]. Sugere-se que a construção seja, somente, mais um dos vários esforços de representação de um projeto, como é o desenho, a maquete, o texto, a fotografia, etc. Cada um por si e cada um deles ao mesmo tempo.

> "Indeed, it's necessary to think of architecture as a system of representation, or rather a series of overlapping systems of representation. This does not mean abandoning the traditional architectural object, the building. The building should be understood in the same terms as drawings, photographs, writing, films, and advertisements; not only because these are the media in which more often we encounter it, but because the building is a mechanism of representation.in its own right. The building is , after all, "a construction", in all senses of the word. And when we speak about representations we speak about a subject and an object."[213] (Beatriz Colomina, 1994)

209 MENON, C. PATTEEUW, V. (2018) MAGAZINE ARCHITECTURE. OASE 100. JOURNAL FOR ARCHITECTURE / TIJDSCHRIFT VOOR ARCHITECTUUR. OASE FOUNDATION. ROTTERDAM. P.88
210 EISENMAN, P. (2018) EM FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2018) CONVERSACIONES CON PETER EISENMAN [DOCUMENTARY] NETFLIX PRODUCTIONS. 28:30
211 EISENMAN, P. (2018) EM FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2018) CONVERSACIONES CON PETER EISENMAN [DOCUMENTARY] NETFLIX PRODUCTIONS. 28:30
212 COLOMINA, B. (1994) PRIVACY AND PUBLICITY : MODERN ARCHITECTURE AS MASS MEDIA. THE MIT PRESS. CAMBRIDGE. 1994, P.13-14
213 COLOMINA, B. (1994) PRIVACY AND PUBLICITY : MODERN ARCHITECTURE AS MASS MEDIA. THE MIT PRESS. CAMBRIDGE. 1994, P.14-15







365 Takefumi Aida, axonometric, House i, Yamaguchi, Japão, 1979
366 Takefumi Aida, axonometria, House iii, Tóquio, Japão, 1981
367 Takefumi Aida, axonometria, House iv, Tóquio, Japão, 1982
368 Takefumi Aida, axonometria, House iii, Tóquio, Japão, 1981
369 Takefumi Aida com Aida Blocks
370 Takefumi Aida, Aida Blocks
371 Takefumi Aida, axonometria, House iii, Tóquio, Japão, 1981
372 Takefumi Aida, axonometria, House x, Tóquio, Japão, 1981
373 Álvaro Siza, Bairro da Bouça, Porto, 1977-79
374 Álvaro Siza, Bairro da Malagueira, Évora, 1977
375 Álvaro Siza, Fundação Ibere Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1995
376 Álvaro Siza, FAUP, Porto, 1985-87
377 Álvaro Siza, esquisso Bairro da Bouça, cadernos pretos, 1977-79
378 Álvaro Siza, esquisso Bairro da Malagueira, cadernos pretos, 1977
379 Álvaro Siza, esquisso Fundação Ibere Camargo, 1995
380 Álvaro Siza, esquisso FAUP, 1985-87

Talvez seja através da representação que o autor revela ao mundo um projeto que, até então, era somente seu e imperceptível aos outros. Talvez a representação seja um truque de magia capaz de transformar o invisível em visível, ou melhor, capaz de tornar um pensamento abstrato em algo, simultaneamente, concreto e abstrato; é o ponto de encontro entre o projeto e a realidade. Diz-se "simultaneamente concreto e abstrato" porque a representação acontece ao mesmo tempo que o pensamento, não há separação entre o "pensar" e o "representar", pensa-se com a representação. A representação é um processo porque, também, o pensamento o é. Em conjunto, procuram as formas que melhor concretizam o projeto.

Exatamente por o pensamento e a representação serem mecanismos tão íntimos, percebe-se que a ferramenta de representação que se escolhe para o exercício do pensamento (desenho, maquete, texto, fotografia, etc...) interfere com o caminho que este segue.

Na verdade, há autores cujo projeto é notoriamente informado pelas ferramentas nas quais apoiam o pensamento:

Por exemplo, Takefumi Aida cria um conjunto de blocos construtivos - Aida Block - porque o pensamento lúdico é-lhe estimulante. Este conjunto é composto por várias peças: paralelipípedos, cubos e cilindros; alguns do mesmo tamanho, outros de tamanhos diferentes; os maiores pintados de branco, os mais pequenos pintados com cores primárias. Efetivamente, Aida refere-se a uma memória de infância de Frank Lloyd Wright na qual conta que, em criança, brincara demoradas horas com blocos de madeira polida e essas formas haviam ficado, para sempre, gravadas nas suas mãos.[214] Aida partilha desta memória e não a deixa perdida no passado, de certa forma, é assim que Aida pensa a composição dos seus projetos. Esta metodologia torna-se ainda mais interessante quando percebemos que entre 1979 e 1984 Aida projetou 10 casas usando os "Aida Blocks". Cada um destes projetos é uma tradução literal deste jogo de organização/sobreposição/repetição/ocultação de formas. A representação construída do projeto é se fosse como uma ampliação 1:1 da maquete composta por Aida Blocks. Também os desenhos axonométricos são uma tradução linear nos quais os planos x, y e z existem, desta vez, representados em perspetiva cavaleira.

Em cada um dos 10 projetos apercebemo-nos que: os blocos cilindros de madeira polida são, também, cilindros desenhados em axonometria, como também são colunas de betão construídas; tal como os blocos paralelipípédicos de base triangular de madeira polida são, também, paralelipípedos triangulares desenhados em exonometria, como também são coberturas inclinadas de betão. O mesmo projeto, porém, várias formas de o representar.

> "You can use these blocks as both objects and voids depending on the situation. If you replace these blocks to material things such as concrete, metal, glass and planting, then they are translated into architecture."[215] (Takefumi Aida, 1978-1984)

214 AIDA, T. (1978-1984) Toy Block Project [texto]. Consultado em agosto 2023. Disponível em http://www.aida-doi-architects.co.jp/toyblock_en.html

215 AIDA, T. (1978-1984) Ainda Blocks - Design process of Toy Block House [texto]. Consultado em agosto 2023. Disponível em http://www.aida-doi-architects.co.jp/toyblock_detail/aidablock_en.html













381 Aldo Rossi, Teatro del Mondo, Italy, 1981
382 Aldo Rossi, Composizione caffettier, 1974
383 Aldo Rossi, Interno-esterno, 1994
384 Aldo Rossi, San Carlone, 1990
385 Flores & Prats, antiga fachada Sala Beckett, Barcelona, 2021
386 Flores & Prats, fachada ruina Sala Beckett, Barcelona, 2021
387 Flores & Prats, fachada Sala Beckett, Barcelona, 2021
388 Flores & Prats, obras hall, Sala Beckett, Barcelona, 2021
389 Flores & Prats, desenho papel vegetal hall, Sala Beckett, Barcelona, 2021
390 Flores & Prats, hall, Sala Beckett, Barcelona, 2021

Observe-se, também, o processo de Álvaro Siza. Siza pensa tal e qual projeta, tal e qual desenha, tal e qual constrói. De certa forma, os seus esquissos têm um traço expedito e livre, como se a caneta nunca levantasse do papel. Além disso, todo o espaço branco da folha é suficiente para daí nascer outro desenho, outra versão do mesmo desenho, talvez mais aproximado ou uma vista aérea: todos os desenhos se reconhecem uns aos outros, são uma continuidade. Á semelhança do projeto desenhado, também o projeto construído frui desta continuidade, como se uma linha única desenhasse todas a sequência de espaços construídos. Nos cadernos pretos de Siza, qualquer espaço branco é suficiente para daí nascer um novo desenho, um novo encaixe de madeira. O mesmo acontece na obra construída, todo os cantos são o pretexto ideal para experimentar um novo detalhe. Desta forma, sugere-se a proximidade entre a representação e o projeto.

> "Siza's line as geometry, contour, and profile thus merges the tectonic and the topological."[216] (Peter Testa, 2018)

Em Rossi, também é possível perceber esta coorelação, no caso, encontram-se os objetos do seu imaginário quotidiano - utensílios de cozinha, cafeteiras, latas, etc - representados nos seus projetos. No seu livro "Autobiografia Científica" (1981), Aldo Rossi afirma que o seu interesse por este tema fora seguramente sugerido pela estátua de San Carlone em Arona - esculpida em cobre martelado pelo interior e pelo exterior - que Rossi representa repetidamente nos seus desenhos. Numa das pregas da batina do santo há uma porta que se abre para uma sucessão de escadas verticais e ingremes que permitem aceder ao topo da estátua, correpondendo ao interior da cabeça, onde os olhos, os ouvidos e as narinas são pontos de vista para a cidade.

Assim, Aldo Rossi representa arquitetura tal e qual a pensa: com a potencialidade de tudo ser, simultaneamente, uma representação interior e exterior. Levanta-se a suspeita de que todos os seus projetos - como o Teatro do Mondo, o Conjunto Habitacional Gallaratese e os desenhos que confundem edificios e objetos - representam exatamente isso.

> "Tinha indubitavelmente um interesse pelos objetos, os instrumentos, os apre-lhos, os utensílios (...) durante horas desenhava cafeteiras, panelas, garrafas. Em especial, gostava de cafeteiras esmaltadas, azuis, verdes, vermelhas, pelo seu volume bizarro; era uma transposição de arquiteturas fantásticas que haveria de encontrar mais tarde. Ainda hoje adoro desenhar estas grandes cafeteiras, que comparo a secções de tijolos e penso serem percorríveis no seu interior."[217] (Aldo Rossi, 1981)

De outro modo, também as ferramentas de Flores & Prats representam fielmente as suas preocupações projetuais. No seu atelier, o tempo é valorizado por duas vertentes: por um lado, o tempo enquanto memória que resiste na ruina; por outro, o tempo como fator essencial para se pensar atentamente. Para cada projeto, os autores desenham

216 Testa, P (2018) On Line: Álvaro Siza's Cadernos Pretos. Peter Testa on the Álvaro Siza fonds. Find and Tell. Acedido a 18 agosto 2023. Disponível em https://www.cca.qc.ca/en/events/61841/find-and-tell-peter-testa-on-alvaro-siza

217 Rossi, A. (1981) Autobiografia científica, trad. José Charters Monteiro, Editora Edições 70, 2013, p.25





391 Filippo Brunelleschi, maquete, Duomo de Firenze, 1436
392 Filippo Brunelleschi, Duomo de Firenze, 1436

demoradamente cada um dos elementos "as-found", de certa foma, para os salvar como um registo; mais tarde, desenham demoradamente, sobre papel vegetal, hipóteses de novos lugares que podem ocupar ou para voltarem à sua posição inicial. Isto é, primeiramente, desenham exaustivamente os detalhes das carpintarias e dos azulejos para perservar a sua memória; seguidamente, essas portas e esses azulejos são desenhados demoradamente noutra zona do projeto, com novas relações permitidas pelo desenho.

O processo fica ainda mais interessante quando os autores usam o vídeo stop-motion como ferramenta de representação da sua arquitetura. Mais uma vez, o vídeo valida o seu interesse pela dimensão temporal. Com este meio de representação, as portas e azulejos saiem dos desenhos e das maquetes e "caminham" para a sua nova posição. Em sobreposição, também o empreiteiro move janelas de um lado para o outro. E, gradualmente, os bonecos que caminhavam dentro das maquetes, começam a ganhar formas humanas e a pedir cafés e a sentar-se num anfiteatro para assistir a um espetáculo na Sala Beckett, por exemplo. Aqui, o processo de projeto é documentado através das várias representações do projeto: desenhos, maquetes, fotografias do local, fotografias históricas, fotografias da fase de construção, etc..., tudo convertido na forma de vídeo.

> "Film is an increasingly important medium for research and the development of projects within the Flores & Prats studio. It is both a tool to capture the time-based qualities of process and at the same time act as a lens to reflect on the constructed works from varied perspectives."[218] (Flores & Prats, 2020)

Acrescenta-se ainda que o meio de representação é, por si, uma estratégia para resolver problemas de projeto. Por vezes é a estratégia inerente ao método de representação que permite que o autor tome a melhor decisão.

Por um lado, um autor pode servir-se da representação para verificar um pensamento. Trata-se de usar as ferramentas de representação para confirmar se algo é válido. Esta confirmação pode servir um dúvida pessoal, ou para convencer outrém de que a nossa proposta é possível.

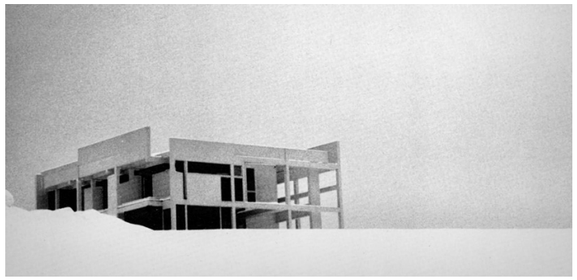
Por exemplo, Fillipo Brunelleschi desenvolve uma maquete de madeira da sua proposta para a cúpula da catedral de Florença, para verificar que o seu projeto não era um projeto utópico. Desta forma, a estratégia de representação atua como um argumento de autoridade para com os olhos mais céticos que, desta forma, passam a ter algumas pistas de que determinado projeto é uma possibilidade. Com esta maquete, o pensamento do autor encontra um ponto de contacto com o exterior e possibilita a comunicação.

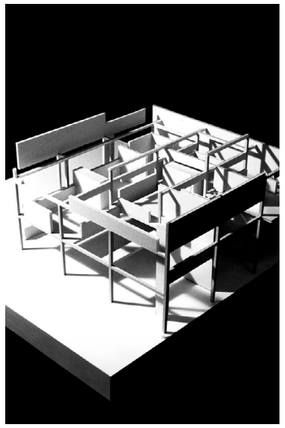
> “According to Vasari, "Brunelleschi stayed in Florence for many months, quietly making models and machines for the dome of Florence Cathedral”. Brunelleschi made later during the building process a wooden scale model to be presented to his clients. Here we can sense a shift in there of the architectural model becoming the tool for ima-

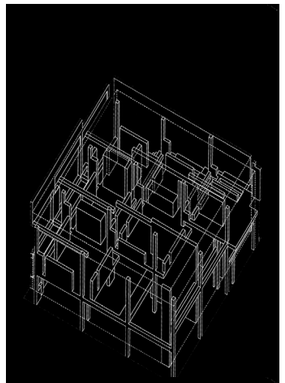
218 Flores & Prats (2020) Films. Acedido a 1 setembro 2023. Disponível em https://floresprats.com/films/





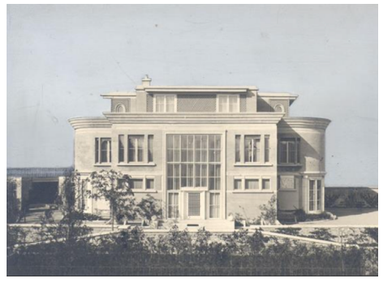


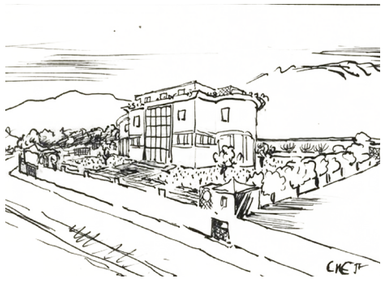












393 Peter Eisenman, House II, 1970
394 Peter Eisenman, detalhe, House II, 1970
395 Peter Eienman, House II, 1970
396 Peter Eienman, maquete, House II, 1970
397 Peter Eienman, axonometria, House II, 1970
398 Le Corbusier, fachada lateral, Villa Schwob, Suisse, 1916
399 Le Corbusier, fachada de rua, Villa Schwob, Suisse, 1916
400 Le Corbusier, fachada jardim, Villa Schwob, Suisse, 1916
401 Le Corbusier, esquisso com envolvente, Villa Schwob, Suisse, 1916

gination of the unbuilt (...). Making a model to examine the feasibility of a (architectural) concept becomes more of a layered action than the sheer communication of the idea."[219]

Por outro lado, um autor pode servir-se da representação para clarificar um pensamento. Por vezes, a realidade causa distorções no projeto - principalmente, na sua representação construída. Eventualmente, pode ser mais prudente proteger as restantes representações do projeto de forma a que a distorção não se alastre. Considera-se que este método permita que o autor seja mais fiel ao seu projeto.

Por exemplo, Le Corbusier era exímio a selecionar aquilo que determinado projeto deveria dizer. Tal percebe-se quando, Le Corbusier pinta sobre as fotografias da Villa Schwob de modo a ocultar todos os elementos pitorescos e referências contextuais do projeto: a paisagem montanhosa, as plantas trepadeiras, a casota do cão, etc. Neste caso, há uma sucessão de instrumentos de representação, uma meta-representação: uma construção que se converte em fotografia, à qual se adiciona uma camada de desenho para, por fim, intergrar uma publicação na sua revista *"L'Esprit Nouveau"*. Percebe-se que ao omitir informações acessórias o autor consegue revelar o cerne da questão.[220]

> "Le Corbusier air-brushed the photographs of Villa Schwob to adopt them to a more "purist" aesthetic. In the "facade sur la cour", for instance, he masked the pergola in the court, leaving its white trace on the ground, and cleared the garden of any organic growth or distracting object (bushes, climbing plants, and the dog house). (...) Le Corbusier discarded everything that was picturesque and contextual in this house, concentrating on the formal qualities of the object itself. (...) By eliminating the site, he makes architecture into an object relatively independent of place. This relation between an ideal object and an ideal site is a constant in Corbusier's architecture of the twenties."[221]
>
> (Beatriz Colomina, 1994)

Propõe-se a interrogação: O que está mais próximo da realidade, uma estátua de mármore ou uma figura de cera do Madame Tussaud?[222]

Peter Eisenman pergunta o mesmo à arquitetura: "What is the reality of architecture? (...) Is the cardboard model of the building the reality, or is the ideal of the model and the actual building the reality?"[223]. Constata-se que Eisenman constrói os seus edifícios tal e qual constói as suas maquetes de cartão. De algum modo, os seus projetos são capazes de nos transportar para um estado de confusão mental no qual não conseguimos distinguir a ficção da realidade e a realidade da ficção.

Aliás, em entrevista com Fernández Galiano, Peter Eisenman conta que , em tempos, a revista L'Architecture d'Aujourd'hui havia publicado as fotografias da House II como se fossem as fotografias da maquete e não da casa em si. Tal incidente denota a coerência do projeto nas suas várias representações.

> "I made House II, for example, to be photographed never in the sun, only in

219 Ciçek, A. (2021) Learning with abstraction. On the role of scale models in conceptual thinking. Em STOÀ, Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica. Rivista Quadrimestrale. Anno 1, 1/2, Estate 2021. Modeli. Spaziovirgola, Napoli, Itália, p.63 e 65
220 COLOMINA, B. (1994) Privacy and publicity : modern architecture as mass media. The MIT Press. Cambridge. 1994, p.114-118
221 COLOMINA, B. (1994) Privacy and publicity : modern architecture as mass media. The MIT Press. Cambridge. 1994, p.111
222 BRODSKY A. (2021) Drawings in architectural education. Interview by: Bogdan Peric. Em STOÀ, Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica. Rivista Quadrimestrale. Anno 1, 2/2, Autunno 2021. Disegni. Spaziovirgola, Napoli, Itália, p.34
223 GANDELSONAS, M. & MORTON, D. (1972) On Reading Architecture (Reprinted from Progressive Architecture, March 1972). Em BROADBENT, G., Signs, Symbols and Architecture. John Wiley & Sons. New York. January 1980. p.247



402 Peter Märkli, composition of small drawings
403 Robert Venturi, maquete scheme 4A, Vanna's House, Pennsylvania, 19959
404 Robert Venturi, maquete scheme 3A, Vanna's House, Pennsylvania, 19959
405 Robert Venturi, maquete scheme 3B, Vanna's House, Pennsylvania, 19959
406 Robert Venturi, maquete scheme 4B, Vanna's House, Pennsylvania, 19959

> shadow. And the French [L'Architecture d'Aujourd'hui] published a real photograph of House II that said "model of House II" because we built it without the proper flashing and things that go into detailing corners and so. It was built like a model: House I, House II, House III were all these models of houses basically."[224] (Peter Eisenman, 2018)

Por outro lado, um autor pode servir-se da representação para duvidar de um pensamento. Neste contexto, a incerteza permite que o projeto disfrute da ambiguidade. Considera-se que tal pode acontecer acumulando e apagando camadas sobre um mesmo desenho ou começando e abandonando desenhos que, de certa forma, continuam na folha seguinte.

Por exemplo, Peter Markli representa os seus pensamentos ambíguos episodicamente, como se fossem anotações sem escala, sem profundidade, sem detalhe, não são nem um diagrama axiomático nem um esquisso imediatamente abandonado. Reconhece-se que, em Markli, a dúvida é um requisito e a capacidade de explorar a incerteza é o que lhe dá vigor. Os seus desenhos são necessariamente pequenos, como se fossem vistos à distância, porque são explorações de princípios[225]. São também sobejamente trabalhados: a linha que resiste no papel tem a história de todas as outras linhas que foram cuidadosamente apagadas; tudo cabe na sua pequenez porque, na verdade, a sua pequenez não tem escala. Por vezes, essas incertezas de Markli aparecem no avesso de um envelope:

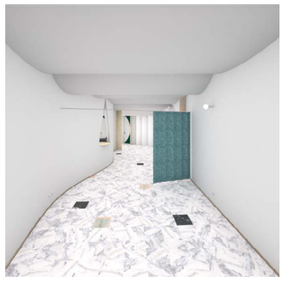
> "Peter Markli's most valued drawings are small, as small as the back-of-an--envelope. Their size and colour, and the small modifications made to them - their crossed-out and redrawn chimneys, or erased windows - give them a kind of awkward cuteness. (...) They are drawn as if seen from great distance or remembered over a long gulf of time (...) Lines are added, like propositions, an then carefully erased and added again. Markli draws as much with his eraser as with his pencil. We see the erasures, the subtle shifts, the care taken in the modifications to what seems at first a very simple drawing.(...) Markli's drawings are abstract explorations of architectural problems. (...) each one is an episode in the life on an idea."[226]

Também Robert Venturi trabalha com a incerteza. Se, por um lado, há quem considere que o projeto se encontra no primeiro esquisso, por outro, o projeto de Venturi incorpora a complexidade da dúvida permanente. Efetivamente, vários projetos do autor apresentam-se por muitas figurações até encontrarem a conformação final. Aliás, o livro *"Mother's House, The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill"* (R. Venturi & V. Scully, 1992) narra as centenas de desenhos rigorosos, esquissos, maquetes e anotações que tentaram dar resposta ao projeto para a casa do mesmo nome. Este arquivo torna evidente o processo tumultuoso do projeto assim como a elasticidade daquilo que um projeto é, pode ser ou nunca será.

224 Eisenman, P. (2018) em Fernández-Galiano, L. (2018) Conversaciones con Peter Eisenman [Documentary] Netflix Productions. 15:10
225 Jasper A.. (2021) Drawing upon painting. Art and its potential in Petter Markli's drawings. Em STOÀ, Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica. Rivista Quadrimestrale. Anno 1, 2/2, Autunno 2021. Disegni. Spaziovirgola, Napoli, Itália, p.44
226 Jasper A.. (2021) Drawing upon painting. Art and its potential in Petter Markli's drawings. Em STOÀ, Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica. Rivista Quadrimestrale. Anno 1, 2/2, Autunno 2021. Disegni. Spaziovirgola, Napoli, Itália, p.42-46

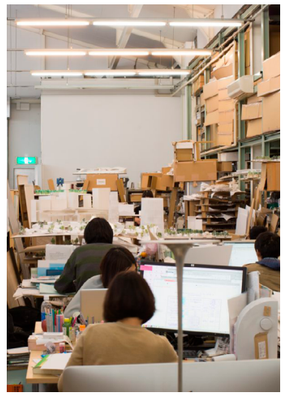










414 FALA, COLLAGEM, 075
415 FALA, COLLAGEM, 057
416 FALA, COLLAGEM, 101
417 FALA, RENDER
418 FALA, RENDER
419 FALA, RENDER
420 FALA, COLLAGEM, 059
421 FALA, COLLAGEM, 048
422 SANAA, CAPA EL CROQUIS NO 121/122, 2004
423 SANAA, ATELIER
424 SANAA, ATELIER

> "I had no idea that there was a series of earlier designs, some of which appear to have little bearing on the final design. Essentially, there were one hundred drawings of five preliminary design schemes, which follow steady core of development, plus a final design. While the architecture of the first schemes is brash and confident, some drawings are tentative, others unfinished."[227]

Por fim, um autor pode servir-se da representação para iterar sobre vários pensamentos. Aqui, a estratégia da iteração tem a particularidade de colocar várias respostas para a mesma pergunta, lado a lado, de modo relativamente expedito.

Por exemplo, o fala atelier itera através da produção de uma série de colagens e renders diligentes quase repetitivos e pleonásticos. De uma imagem para a outra as diferenças são subtis - círculos passam a ser triângulos; tetos azuis passam a ser de betão à vista - há uma noção de semelhança que não se perde. Porém, estas imagens com pequenas variantes tornam-se extremamente operativas para apontar o dedo e escolher uma opção em detrimento de outras.

> "Each render takes five seconds. And every folder contains dozens of images with subtle variations. The ceilings go from white to concrete, to different tones of blue, pink and green. (...) they constitute a series of trials and errors. (...) They are corrected and refined. Most of them are never built." [228] (fala, 2022)

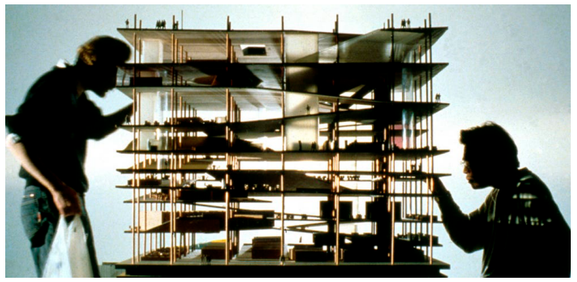
Também Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA) usam esta mesma técnica da iteração, desta vez, com a multiplicação de maquetes de estudo, frequentemente, de papel e acetato. Estas maquetes são variações do mesmo projeto. Sejima diz que a importância deste método está no esforço de imagianr o maior número de alternativas para que cada abordagem possa ser analizada por vários ângulos[229], quase como se o projeto precisasse de ser desdobrado em numerosos pensamentos para retomar ao projeto inicial na sua melhor forma. Na verdade a capa da El Croquis - SANAA - 121/122 é uma fotografia dstas maquetes acumuladas em cima/por baixo/ ao lado das mesas e por todo o chão do atelier.

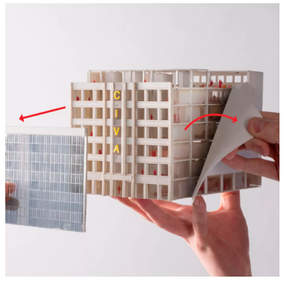
> "We can only make decisions, even for small details, if we make a model."[230]
> (SANAA, 2004)

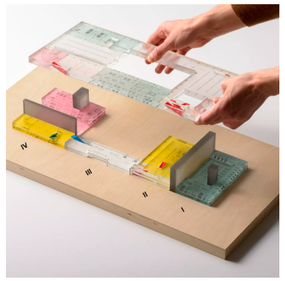
a representação não produz desperdício

Pelo valor do seu conteúdo, percebe-se que os vários objetos de representação (desenhos, colagens, maquetes, construções, fotografias, etc) têm valor por si; são peças de arte autónomas de um projeto que as compreende. Estas peças vivem bem separadas ou junto das outras representações que constituem o projeto. Estas peças podem até navegar para outros projetos. Na verdade, é esta hipótese de "navegar para outros projetos" que faz com que todas as folhas de papel, todas as maquetes arquivadas, todos os terabytes armazenados na cloud não sejam lixo ou desperdício de arquitetura.

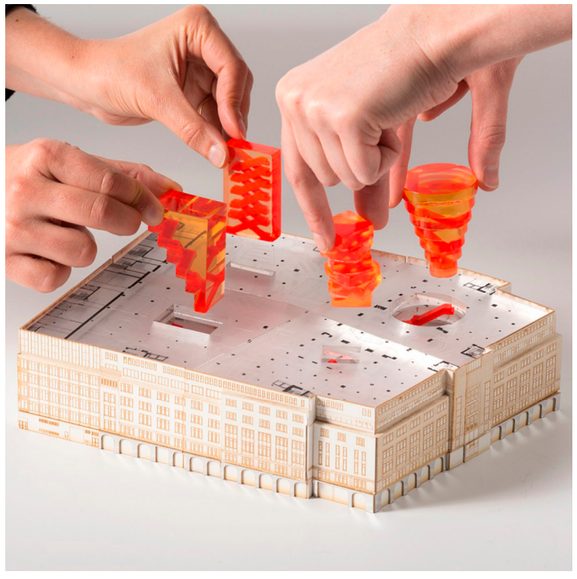
227 SCHWARTZ F. (!992) EM VENTURI, R & SCULLY, V. MOTHER'S HOUSE: THE EVOLUTION OF VANNA VENTURI'S HOUSE IN CHESTNUT HILL. RIZZOLI. NEW YORK. 1992. P.11
228 FALA ATELIER (2022) FALA: RENDERS. ACEDIDO A 4 DE JULHO DE 2022. DISPONÍVEL EM HTTPS://DRAWINGMATTER.ORG/FALA-RENDERS/
229 SANAA (2004) EL CROQUIS – SANAA - NO 121/122. LIQUID PLAYGROUNDS, FRAGMENTS FROM A CONVERSATION. MADRID, EL CROQUIS EDITORIAL, 2004. P.13
230 SANAA (2004) EL CROQUIS – SANAA - NO 121/122. LIQUID PLAYGROUNDS, FRAGMENTS FROM A CONVERSATION. MADRID, EL CROQUIS EDITORIAL, 2004. P.13

















425 OMA, maquete, Jussieu – Two Libraries, França, 1992
426 OMA, arquivo OMA/AMO
427 OMA, maquete, KANAL, 2017
428 OMA, maquete, New Tretyakov, Russia, 2017
429 OMA, maquete, KaDeWe, Berlim, 2015
430 OMA, maquete, CCTV - Headquarters, China, 2002-2012
431 Rem Koolhaas, maquetes
432 OMA, maquete Axel Springer Campus, 2013-2020

Rem Koolhaas, por exemplo, é um seguidor da ecologia do projeto, isto é, nenhum pensamento deve ser desperdiçado. Há uns anos, o NAI (Netherlands Architecture Institute) pretendia adquirir o acervo completo do OMA. Para isso, um historiador de arte fez o inventário de todos os elementos do arquivo do atelier, durante quatro meses. Uma vez terminado o levantamento, o OMA Office optou por não prosseguir com a venda, ao invés, contratam o historiador para ser o seu arquivista[231] porque perceberam que, ao catalogar os modelos e outros objetos de representação do projeto, estariam a preservar os seus pensamentos anteriores por um período de tempo mais alargado e, inversamente, ao revisitá-los poderiam reavivar esses laivos de imaginação.[232]

> "No other profession would accept such conditions. But you can't look at these designs as waste. They're ideas; they will survive in books."[233] (Rem Koolhaas, 2011)

231 TIMER, S. (2012). Rem Koolhaas — Designing the design process. disponível em https://medium.com/next-iteration/rem-koolhaas-designing-the-design-process-7f1328821f70

232 YANEVA, A. Yaneva, Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design, Albena Yaneva, p.65 em TIMER, S. (2012). Rem Koolhaas — Designing the design process. disponível em https://medium.com/next-iteration/rem-koolhaas-designing-the-design-process-7f1328821f70

233 KOOLHAAS, R. (2011) Interview with Rem Koolhaas, Der Spiegel em TIMER, S. (2012). Rem Koolhaas — Designing the design process. disponível em https://medium.com/next-iteration/rem-koolhaas-designing-the-design-process-7f1328821f70













433 RICHARD SERRA, INSTALAÇÃO PROMENADE, PARIS, 2008
434 RICHARD SERRA, INSTALAÇÃO PROMENADE, PARIS, 2008
435 RICHARD SERRA, INSTALAÇÃO CAHRLIE BROWN, SAN FRANCISCO, 2000
436 RICHARD SERRA, INSTALAÇÃO PROMENADE, PARIS, 2008
437 RICHARD SERRA, INSTALAÇÃO PROMENADE, PARIS, 2008

3. o dueto: primeira linguagem e segunda linguagem

o dueto

Agora que se conhece a ambivalência entre a "primeira linguagem" e a "segunda linguagem"; e se compreende a tríade que compõe a segunda linguagem: o autor, o projeto, a representação; propõe-se ir à procura de momentos concretos desta segunda linguagem.

Com isto, pretende-se dissecar a arquitetura e encontrar o(s) seu(s) ponto(s) de transgressão. Por transgressão entenda-se o momento em que a primeira linguagem é silenciada por "outro valor mais alto que se alevanta"[234], a segunda linguagem. Italo Calvino escreveu que a "melancolia é a tristeza que se torna leve"[235], talvez o mesmo se aplique ao binómio aqui proposto: a segunda linguagem é a primeira linguagem com um pouco de leveza. Bem visto, talvez seja a inconveniência da primeira linguagem que cria a oportunidade para a segunda linguagem.

a primeira linguagem é inevitável

No início deste estudo, ao apresentar o Duelo: 1ª linguagem e a 2ª linguagem, Richard Serra argumenta que a arquitetura não pertence ao campo da arte, exatamente, porque a arquitetura tem o dever de responder às imposições da primeira linguagem enquanto que, no seu entender, privar a arte da sua inutilidade é fazer algo que não é arte.

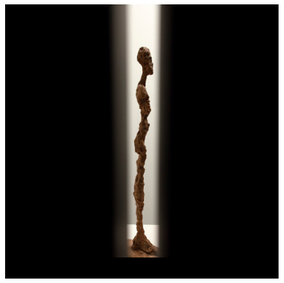
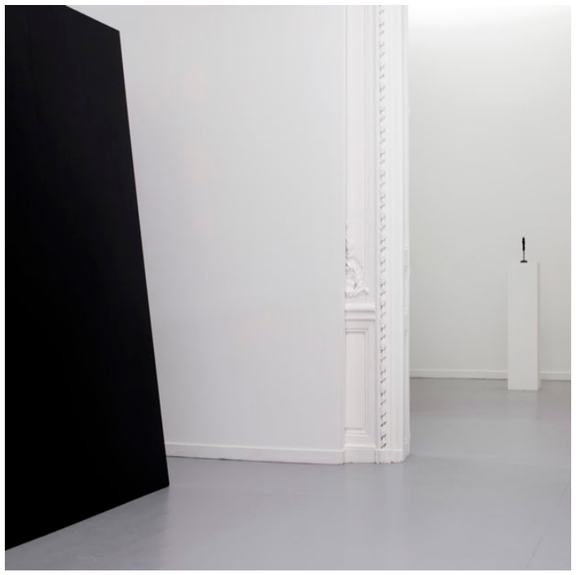
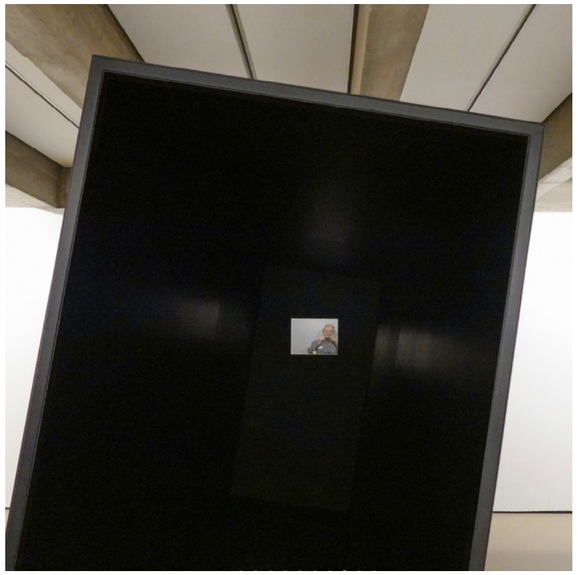
> "As soon as art is forced or persuaded to serve alien values it ceases to serve its own."[236] (Richard Serra)

Sugere-se analizar se esta perspetiva está correta. Será que a pintura e a escultura gozam, efetivamente, de uma liberdade plena? Peter Eisenman, numa entrevista com Richard Serra, faz a pergunta acertada ao observar que as próprias esculturas de Serra têm fundações que as fixam ao solo e que, posteriormente, são cobertas para que fiquem impercetíveis, uma vez que a obra não fora pensada para ser apreciada desse modo. Pelo contrário, aspiram a ser formas quase sem espessura que desafiam o equilibrio. Por sua vez, Serra argumenta que todas as suas peças são moldadas de modo a que essas fundações não sejam necessárias, no entanto, a legislação obriga a estas fixações devido ao carácter das obras de Serra, que lidam com grandes pesos e balanços, aparentemente instáveis, no espaço público.

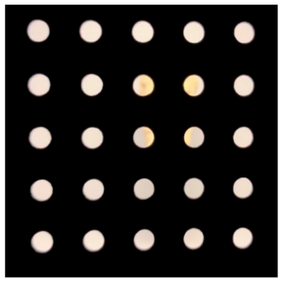
Mas não é também isso que acontece na arquitetura? Talvez, a primeira linguagem seja uma inevitabilidade e, por isso, transversal a qualquer arte: à pintura, à escultura, à arquitetura, etc. Assim sendo, cabe-nos encontrar formas de melhor lidar com ela. Talvez, a artisticidade esteja em fazer com que não seja essa - a primeira linguagem - a linguagem que prevaleça.

"P. EISENMAN: You cover up foundations of certain pieces because the foun-

234 CAMÕES, L. V. (1524-1579), OS LUSÍADAS, CANTO I, ESTROFE 3
235 CALVINO, I. (1990) SEIS PROPOSTAS PARA O PRÓXIMO MILÉNIO. TRAD. JOSÉ COLAÇO BARREIROS. EDITORIAL TEOREMA, LDA. LISBOA. DEZEMBRO 2006. P.34
236 SERRA, R. (1994), INTERVIEW WITH PETER EISENMAN, RICHARD SERRA, WRITINGS INTERVIEWS, CHICAGO E LONDRES, THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 1994, P.142






438 Alberto Giacometti / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023
439 Alberto Giacometti, Femme debout / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023
440 Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023
441 Rui Chafes, Au-delà des yeux / Alberto Giacometti, Toute petite figurine, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023
442 Alberto Giacometti / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023
443 Alberto Giacometti / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023
444 Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023
445 Rui Chafes, Au-delà des yeux / Alberto Giacometti, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023
446 Alberto Giacometti / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (

> dations literally hold up the pieces, but the work is not conceptually intended to be seen that way.
>
> R. SERRA: All my pieces will stand if they are placed into the ground and the earth is then backfilled. The reason for the fixtures and foundations is to safety engineering codes laid down by cities, the federal bureaucracy, and so on. For example, Rotary Arc was required to have a foundation in order to meet city codes, although it is apparent that a 100-ton quarter-circle will free stand anywhere."[237]

Sugere-se extrapolar e fazer o raciocínio contrário: se a primeira linguagem existe em toda e qualquer arte, talvez, também a segunda linguagem não pertença só ao domínio da arquitetura mas ao campo alargado da arte. Por isso, também a estratégia do otimismo será conveniente ao pintor, ao escultor, ao músico, ao cineasta...

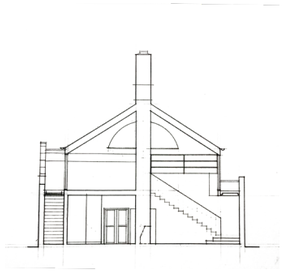
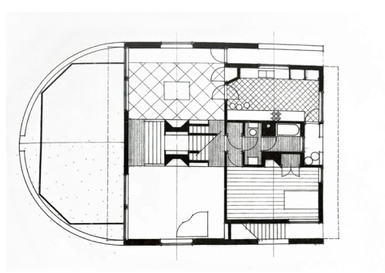
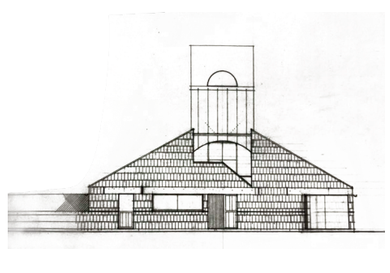
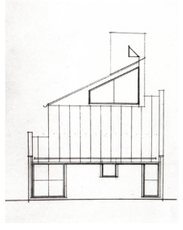
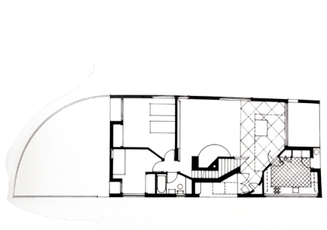
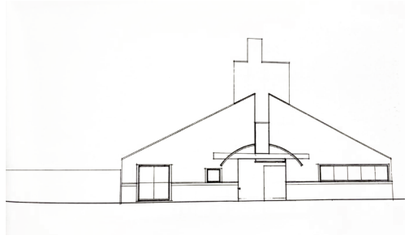
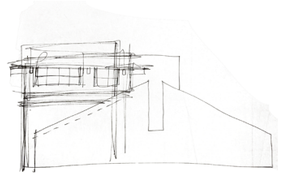
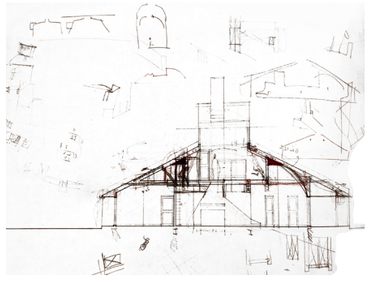
Levanta-se a hipótese de que toda a arte, incluindo a arquitetura, responda a uma primeira linguagem uma vez que pertence à realidade. Logo, há oportunidade de uma segunda linguagem em toda e qualquer forma de arte.

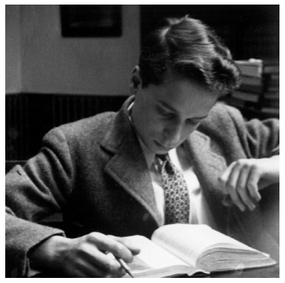
Por exemplo, em maio de 2023 a exposição "Rui Chafes e Alberto Giacometti. Gris, vide, cris" teve residência na galeira do piso inferior da Fundação Calouste Gulbenkian. Numa entrevista, Rui Chafes explica que o seu obejtivo era dar a ver as obras de Giacometti da forma mais adequada, de certa maneira, como nunca haviam sido exibidas anteriormente. Conta, também que a instituição museológica exigia que as peças mais frágeis fossem colocadas dentro de caixas de vidro, o que revelou ser um dos principais obstáculos ao projeto curatorial. "Eu disse que isso era impossível, isso faz-se a um relógio Rolex, não a uma escultura. Portanto, recusei isso imediatamente e tive de inventar esta "máquina" em que vemos as esculturas sem vidros, sem estarem numa caixa; temos de fazer um esforço para descobri-las."[238] Aqui, Rui Chafes usa a palavra "máquina" no sentido metafórico, refere-se à sua peça "Para além dos olhos" ("Au-delà des yeux") onde o visitante entra na obra de Chafes, algo como um corredor completamente escuro, para encontrar Giacometti. Ao entrar perde-se a noção de espaço porque tudo está às escuras, só pelo toque percebemos que estamos dentro de um corredor integralmente de ferro negro; gradualmente, os olhos habituam-se à escuridão e começam a perceber pequenos orifícios e ténues rasgos de luz. Instintivamente espreitamo-los: cada uma destas aberturas revela pequenas e delicadas esculturas de Giacometti - aqui estámos tão próximos que quase sentimos que as tocamos com os olhos, sem as ferir.

Em análise, percebe-se que a fragilidade das peças requer uma primeira linguagem que obriga a que estas estejam protegidas por uma redoma de vidro. Contudo, o autor vê neste contratempo a possibilidade de estabelever novas relações, com uma nova intensidade. O que torna esta atitude realmente interessante é que o projeto de Rui Chafes chega ao âmago daquilo que é essencial na obra de Giacometti, a representação do invisível, daquilo que não quer ser revelado.

237 SERRA, Richard. (1994) Interview with Peter Eisenman, Richard Serra, Writings Interviews, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994, p.147-148

238 CHAFES, R. Em PINHEIRO, M. (Host). (4 setembro 2023) Rui Chafes - Não gosto de escultura mas é o que sei fazer. [Audio Podcast episode]. In Convidado Extra. Observador. 31:00





447 Robert Venturi, corte lateral esquema 4 Vanna's Venturi House, Pennsylvania, 1966
448 Robert Venturi, planta esquema 4 Vanna's Venturi House, Pennsylvania, 1966
449 Robert Venturi, alçado esquema 4 Vanna's Venturi House, Pennsylvania, 1966
450 Robert Venturi, corte lateral esquema 6 Vanna's Venturi House, Pennsylvania, 1966
451 Robert Venturi, planta esquema 6 Vanna's Venturi House, Pennsylvania, 1966
452 Robert Venturi, alçado esquema 6 Vanna's Venturi House, Pennsylvania, 1966
453 Robert Venturi, estudo alçado Vanna's Venturi House, Pennsylvania, 1966
454 Robert Venturi, estudo corte Vanna's Venturi House, Pennsylvania, 1966
455 Robert Venturi, maquete alçado Vanna's Venturi House, Pennsylvania, 1966
456 Robert Venturi, jovem
457 Robert Venturi at the University of Pennsylvania, February 1961
458 Robert Venturi, visita de domingo

> "Há uma dificuldade, á um esforço - neste caso físico mas também ótico - mas o resultado é muito gratificante porque as pessoas estão a ver esculturas muito frágeis sem estarem dentro de um aquário e têm quase a sensação de ter a escultura na mão. Eu acredito que seja quase como Giacometti as via, naquela proximidade que está a poucos centímetros dos olhos."[239] (Rui Chafes, 2023)

Efetivamente, também Serra reconhece que a arte contém esta segunda linguagem quando diz: "Every language has a structure about which nothing critical in that language can be said. To criticise a language, there must be a second language dealing with the structure of the first but possessing a new structure"[240]. Hipotetiza-se que assim que Serra perceba que, também a arquitetura trabalha com essa segunda linguagem - que critica a primeira - talvez, questione o seu posicionamento inicial e aceite a arquitetura como forma de arte.

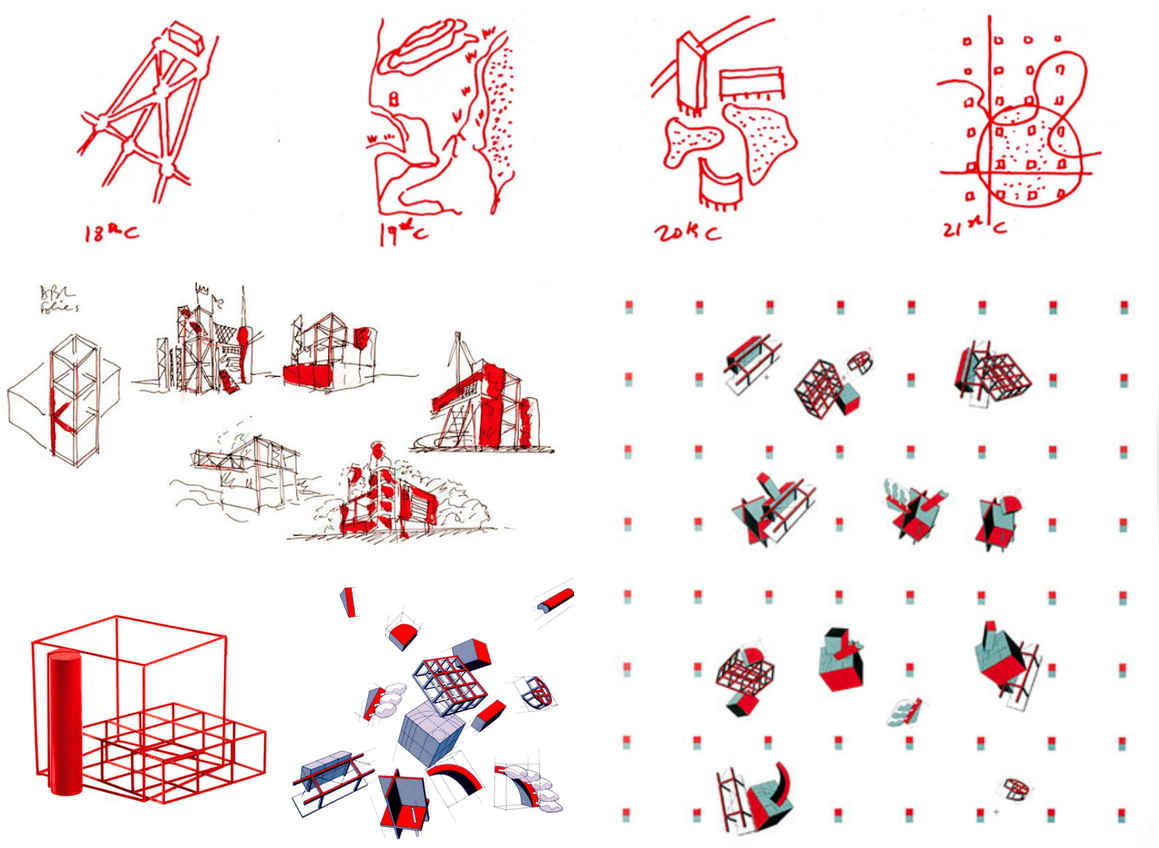
> "Era necessário conseguir ter presente, por um lado, a realidade informe e insensata da conveniência humana que faz mais do que gerar monstros e desastres e, por outro lado, um modelo desenhado com linhas claramente traçadas, retas e círculos e elipses, paralelogramos, gráficos com abcissas e coordenadas. Para construir um modelo (...) é necessário partir de alguma coisa, ou seja, é preciso ter princípios a partir dos quais se faça derivar por dedução o nosso próprio raciocínio. Estes princípios (...) uma pessoa não os escolhe, mas tem-nos já, porque senão os tiver não poderia sequer pôr-se a pensar."[241] (Italo Calvino)

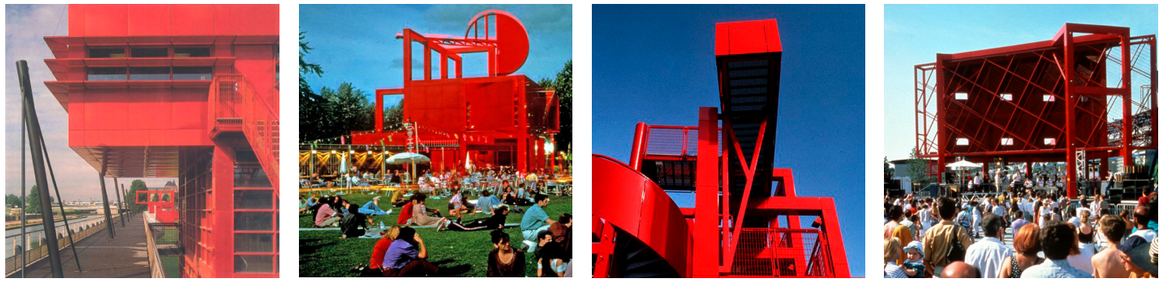
a primeira linguagem é pretexto

Por sua vez, um otimista encara "a realidade informe e insensata da conveniência humana"[242], como escreve Calvino, com bastante mais leveza. Sabe, por experiências passadas, que a adversidade, uma vez ultrapassada, trará discursos novos e mais adequados. Sugiro tomarmos por exemplo a Vanna's Venturi House (1965, Chestnut Hill, Pennsylvania).

Robert Venturi tinha 34 anos e, até então, o seu trabalho havia sido maioritariamente teórico. Os cinco anos seguintes foram altamente profícuos: escrevia "Complexity and Contradiction", publicado em 1966; e desenvolvia uma dos seus primeiros projetos, a casa para a sua mãe - Vanna's Venturi House. A sua mãe confiou-lhe o projeto sem qualquer pré-requisito, não exigiu nenhum prazo, diálogo nem apresentou uma extensa lista de desejos; também o lugar e o programa eram neutros. Venturi sabia apenas que não havia necessidade de garagem - porque a sua mãe não conduzia - e que o orçamento disponível era modesto[243]. O desenvolvimento do projeto extende-se por 5 longos anos que são reflexo de um processo de pesquisa e constante clarificação de projeto, "specially difficult and timely task for the young architect who wants to do it

239 Chafes, R. Em Pinheiro, M. (Host). (4 setembro 2023) Rui Chafes - Não gosto de escultura mas é o que sei fazer. [Audio Podcast episode]. In Convidado Extra. Observador. 31:00
240 Serra, Richard (1994), Interview with Peter Eisenman, Richard Serra, Writings Interviews, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994, p.146
241 Calvino, I. (1983) Palomar, O Modelo dos Modelos, 1ª edição, Publicações D. Quixote, Alfragide, janeiro 2020, p.131
242 Calvino, I. (1983) Palomar, O Modelo dos Modelos, 1ª edição, Publicações D. Quixote, Alfragide, janeiro 2020, p.131
243 Venturi, R. & Scully, V. (1992). Mother's House: The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992, p.22





459 Bernard Tschumi, modelo de parque urbano, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998
460 Bernard Tschumi, esquissos folies, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998
461 Bernard Tschumi, diagrama parque, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998
462 Bernard Tschumi, maquete folie, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998
463 Bernard Tschumi, axonometria explodida folies, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998
464 Bernard Tschumi, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998
465 Bernard Tschumi, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998
466 Bernard Tschumi, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998
467 Bernard Tschumi, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998

all in his first building"[244].

Este projeto passou por 6 momentos de maior estabilização, cada um com as plantas, cortes e maquetes necessárias. Os primeiros 4 anos de projeto seguiram uma certa lógica e constância de desenho. Contudo "the house was too large and too expensive"[245], isto é, a primeira linguagem até agora inexistente ganha expressão. Para economizar, Venturi experimentou reduzir a planta quadrada para metade - daí resultando um planta retangular - com um custo consideravelmente menor. Curiosamente, a constatação de ser "demasiado grande e demasiasdo cara" foi fundamental para a consolidação do projeto final; a interferência da primeira linguagem funcionou quase como um flash luminoso que trouxe a clareza necessária a um processo, até então, bastante atribulado, como se depreende quando diz:

> "I was lucky that the budget made the house change and it got much better. My intuition told me what to draw and took control of my hand. It told me what to do and it came out very quickly in the end."[246] (Robert Venturi)

Nesta perspetiva, a primeira linguagem proporciona algumas certezas em que um se poderá apoiar, caso contrário, tudo se tornará excessivamente nebuloso e difuso.

> "O que era preciso, então, era um subtil trabalho de ajustamento que trouxesse graduais correções ao modelo, para o aproximar de uma possível realidade, e à realidade para a aproximar do modelo.(...) até o modelo mais rígido pode dar provas de uma qualquer elasticidade inesperada. Em suma, se o modelo não consegue transformar a realidade, a realidade deveria conseguir transformar o modelo."[247] (Italo Calvino, 1983)

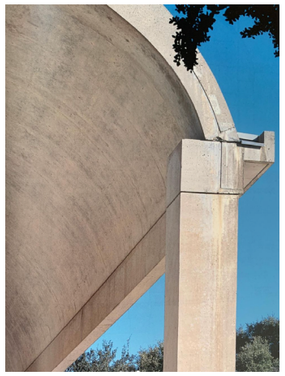
Levanta-se a hipótese de que o prazer da arquitetura estaja nas partes proibidas do projeto: onde os limites e convenções são postos à prova. "The starting point of architecture is distortion"[248] (Bernard Tschumi, 1977). Esta atitude inconformada, por ser transgressora, desafia: o papel do autor, os dogmas instituídos ao projeto (da forma, da função, do contexto, ...), e a relevância das ferramentas de representação. Com isto, a expectativa conservadora e tradicional é interrompida para que uma nova formulação do mundo possa ser ensaiada.[249]

Talvez, primeira linguagem cause as oportunidades, enquanto que a segunda linguagem testa as possibilidades.

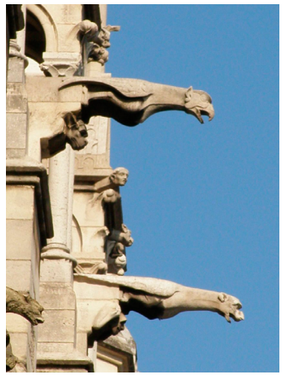
a primeira linguagem é oportunidade

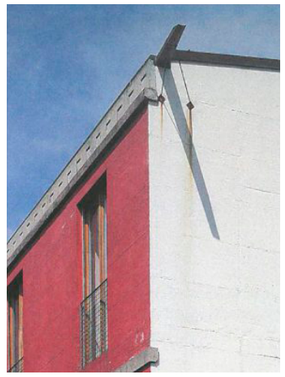
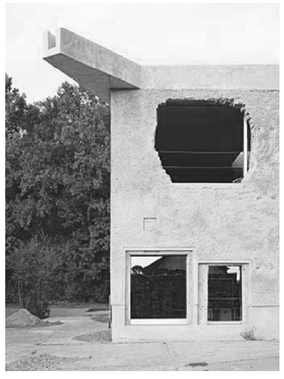
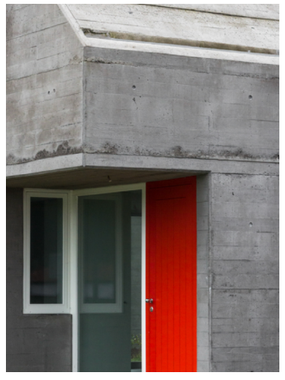
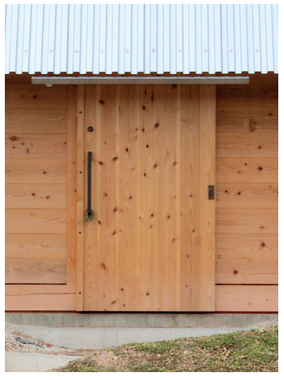
Considera-se que as restrições, os limites e as condições sejam o pretexto ideal para a arquitetura. É aqui que o cliente e o arquiteto encontram um ponto comum, uma base estável para a comunicação, uma língua que ambos dominam. O cliente tem os seus interesses, e o arquiteto está, certamente, interessado. Não se trata de ser interesseiro, mas o arquiteto sabe que esses interesses têm potencial para ser bem mais

244 VENTURI, R. & SCULLY, V. (1992). Mother's House: The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992,, p.23
245 VENTURI, R. & SCULLY, V. (1992). Mother's House: The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992, p.23
246 VENTURI, R. & SCULLY, V. (1992). Mother's House: The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992, p.24
247 CALVINO, I. (1983) Palomar, O Modelo dos Modelos, 1ª edição, Publicações D. Quixote, Alfragide, janeiro 2020, p.133
248 TSCHUMI, B. (1977) The Pleasure Of Architecture Em Architectural Design 47, no.3. p.217
249 TSCHUMI, B. (1977) The Pleasure Of Architecture Em Architectural Design 47, no.3. p.217






468 Louis Kahn, Kimbell Art Museum, Texas, 1972
469 Ryan W. Kennihan, Beach Road House, Galway, 2021
470 Nuno Brandão Costa, Casa na Maia, Portugal, 2020
471 Eduardo Souto Moura, Estádio Braga, Braga, 2004
472 Ludwig Godefroy, Casa Mérida, México, 2018
473 Gárgulas de Notre Dame, Paris, 1163–1345
474 Aldo Rossi, Monument to the Partisans of WWII, Italy, 1967
475 Peter Markli, Two single-family houses, Switzerland, 1982
476 Arno Brandlhuber, Antivilla, Alemanha, 2015
477 Eduardo Souto Moura, Casa nas Sete Cidades, Açores, 2015
478 Tomoaki Uno Architects, Togo House, Japão, 2015
479 Gunnar Asplund & Sigurd Lewerentz, Skogskyrogarden, Estocolmo, 1916

interessantes.

Não por acaso, um dos números mais recentes da OASE journal lança a questão "Optimism or bust?" (OASE #114, maio 2023) - algo como "otimismo ou fracasso?" em português. Esta pergunta, de cariz retórico, não pretende uma resposta determinista mas antes marcar uma posição ou provocar o pensamento. No caso da questão "Optimism or bust?", procura-se traçar momentos, lugares ou ondulações de otimismo no processo da arquitetura.[250] Também o estudo presente pretende encontrar essas situações: primeiramente, identificando o "duelo", depois, observando que é o tripé "autor-projeto-representação" - o processo - que o transformará em "dueto".

Se a arquitetura está submersa em limites...porque não aceitá-los como parte do projeto? Ao invés de fechar os olhos às restrições...porque não começar por reconhecer esses limites? Não estou, com isto, a sugerir que o projeto seja uma tradução literal, acrítica e enfadonha da primeira linguagem. Pelo contrário, a minha sugestão está em adotar uma posição crítica quanto a esta primeira linguagem; seremos tão mais capazes de articular um bom argumento quão mais aptos estivermos para reconhecer as forças e fragilidades do oponente. Por isso, ser otimista é uma posição estratégica e extremamente divertida.

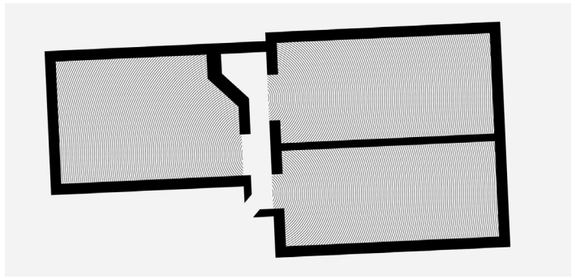
Parece-me adequada esta postura de aceitação - que é o inverso de rejeição - talvez, a arquitetura seja um mecanismo de tolerância. Se estivermos abertos a compreender aquilo que "os outros" esperam da nossa arquitetura...mais facilmente encontraremos as fissuras por onde pode passar um pouco de luz.

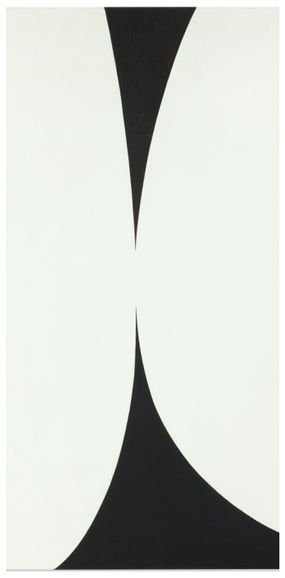
> "An optimism aimed at bringing the project to fruition under the best possible conditions."[251]

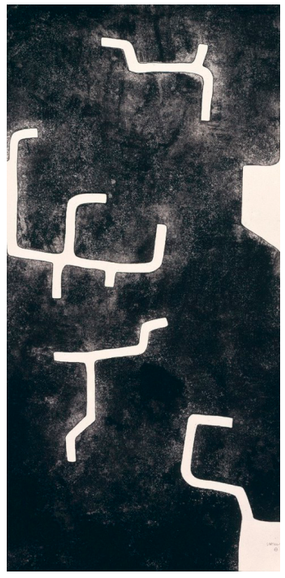
De forma a tornar esta perspetiva um pouco mais tangível, propõe-se pensar no processo de desenho de uma estrutura: por um lado, podemos desenhá-la como uma prescrição do seu dimensionamento - nada mais haverá para dizer além de uma qualquer medida calculada, e uma qualquer materialidade disponível; por outro lado, podemos deixar-nos impressionar quando descobrimos que o projeto dá atenção à distância/posição/relação...do intercolúnio. Ambas dão resposta ao mesmo fim - a estrutura - mas apenas uma delas propõe, também, uma estrutura significante (como desenvolvido no capítulo 1. O Duelo: primeira linguagem e segunda linguagem). Isto é, considera-se possivel que, com os mesmos meios, seja possível chegar a diferentes fins, basta que se faça o que não nos é pedido - pelo menos, não nos é pedido de uma forma literal . Temos de ler nas entrelinhas. Procurar o lado B. Encontrar a leveza. O processo resultará muito mais prazeroso se encadear nesta sensação de constante curiosidade; inevitavelmente, o projeto, será uma sucessão de descobertas com pequenas surpresas para encontrar vezes sem conta, muitas vezes sem se estar à espera, outras tantas sem saber que se podia ser surpreendido. De repente, a arquitetura deixa de ser o cansaço dos dias e passa a ser uma lente para o mundo.

250 DEVOLDERE S., PELEMAN D. & ENGELS D. (2023) Magazine Architecture. OASE 114. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur. OASE Optimism or Bust?. 2023. Foundation. Rotterdam. p.7
251 DEVOLDERE S., PELEMAN D. & ENGELS D. (2023) Magazine Architecture. OASE 114. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur. OASE Optimism or Bust?. 2023. Foundation. Rotterdam. p.7







480 Nicolas Dorval-Bory, Villa Bloch, Poitiers, 2019
481 Kazuo Shinohara, Uncompleted House, 1970
482 Nicolas Dorval-Bory, Villa Bloch, Poitiers, 2019
483 Nicolas Dorval-Bory, planta de luz, Villa Bloch, Poitiers, 2019
484 Richard Serra, Double Rift #5, 2012
485 Ellsworth Kelly, Rebound, oil on canvas, 1959
486 John Baldessari, Crowds with Shape of Reason Missing: Example 2, 2012
487 Eduardo Chillida, Hommage à Aimé MAEGHT, 1988 (font: Gallery Nothelfer)

> "Out of this Pandora's Box of self-awareness, architecture arises not as a specific set of morbid codes or regulations, positions or identities, but rather as an emergent epistemology. In its extensive considerations, it is not a thing but a condition."[252] (OASE #114, "Optimism or bust?")

Já na fase final deste estudo, em entrevista ao arquiteto francês Nicolas Dorval--Bory, ficou evidente a atitude otimista que o arquiteto adota para com a realidade. O arquiteto dá como exemplo o seu projeto "Villa Bloch", uma casa do início do século XX, em Poitiers (FR):

> NDB: "We had a really low budget - like it's really often the case (...) we knew that if we wanted to make something interesting out of this project we couldn't spend the budget evenly on the whole project. So, a simple strategy for this was to find the place that had the most potential and that was also the most damaged in the whole house, this makes it easier to justify that you are spending a lot of money there; and you can also rely on the qualities of the rest of the house. So, this was the beginning of the strategy."[253]

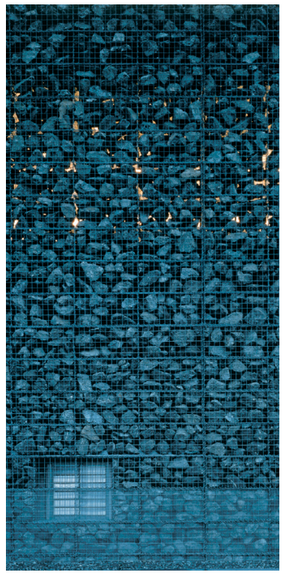
O cenário proposto não era o ideal - como nunca é - no caso deste projeto, a primeira linguagem aparece na forma de um orçamento baixo e um edifício danificado. Compreender-se-ia a subsequente desmotivação e apatia do autor, contudo, o otimismo levou-o a concentrar os recursos no espaço mais danificado da casa, aproveitando o seu potencial de transformação e justificando a necessidade de um investimento significativo, ao mesmo tempo, aproveitando as qualidades dos restantes elementos. Esta estratégia revela inteligência por atacar em duas frentes: por um lado, vai ao encontro das expectativas do cliente que reconhece o estado de deterioração e consequente necessidade de investimento; por outro, identifica uma oportunidade de arquitetura para o arquiteto. De repente, o cliente e o arquiteto compreendem a mesma língua, mesmo que usem linguagens diferentes.

Como este foi o ponto de partida do projeto, todas as seguintes articulações de pensamento pretendiam reforçar esta estratégia. Resta a questão: como tirar o maior proveito desta oportunidade?

> NDB: "It is not a big project - it is about 300 square meters - you had just a small corridor and a staircase in the center of the house, that were in a really bad shape. (...) Because it was a separating space of the two original pieces of the house we made new windows onto this new central space, which is a bit weird because you have windows that you open to an interior space, but it works beautifully, I think."[254]

Posto isto, levanta-se a hipótese de que ser optimista seja uma estratégia adequada para ultrapassar os desafios da disciplina. Parece-me que, sem otimismo, seja mais provável que o autor desista ou se contente com algo menos do que o seu melhor

252 MCMORROUGH,J. (2023) Successive Failures. Reframing Architecture's Hopes in Design. In Magazine Architecture. OASE 114. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur. OASE Optimism or Bust?. 2023. Foundation. Rotterdam. p.135
253 DORVAL-BORY, N. (2023) Em SILVA, Ana Catarina (Host). (2023) EP.2 Nicola Dorval-Bory, Arquitetura Entre Vistas abroad [Audio Podcast episode]. In Arquitetura Entre Vistas abroad. Spotify. 14:00
254 DORVAL-BORY, N. (2023) Em SILVA, Ana Catarina (Host). (2023) EP.2 Nicola Dorval-Bory, Arquitetura Entre Vistas abroad [Audio Podcast episode]. In Arquitetura Entre Vistas abroad. Spotify. 15:00













488 Herzog & de Meuron, pormenor fachada exterior, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998
489 Herzog & de Meuron, fachada interior, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998
490 Herzog & de Meuron, detalhe luz, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998
491 Herzog & de Meuron, fachada, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998
492 Herzog & de Meuron, modelo in situ, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998
493 Herzog & de Meuron, visita à obra, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998

trabalho. Acrescenta-se ainda que o otimismo leva a que o autor se comprometa com uma inexplicável resiliência e perseverança ao projeto, o que o torna mais próximo de atingir os seus objetivos e de instigar um interessante debate sobre arquitetura.

> "Architecture is not a teleology of linear progress but rather a leap of faith. (...) Despite its continuing frustrations, the architecture of optimism is not knowing what tomorrow brings, even though it is likely that what it brings will be more failures."[255]

Pondera-se que o otimismo nos faça encontrar as oportunidades. Por isso, se a primeira linguagem é inevitável, então, que seja pretexto para a segunda linguagem.

Remonta-se à analogia com que se inciou este capítulo: "a segunda linguagem é a primeira linguagem com um pouco de leveza", que deriva da premissa de Calvino ("a melancolia é a tristeza que se torna leve")[256]. Sob esta perspetiva, identificam-se seis pontos fortes da primeira linguagem: comodidade, legislação, estrutura, expectativa do cliente, lugar e tipologia. Para cada uma destas restrições, indica-se como é apropiada pela segunda linguagem por meio do autor, do projeto e da sua representação.

a segunda linguagem é a comodidade com um pouco de leveza

A comodidade nasce da evolução e da busca humana pelo conforto e bem-estar. Ao longo dos tempos, o ser humano tem vindo a aprimorar as suas técnicas de modo a que a vida se torne cada vez mais confortável. Habituámo-nos ao conforto e todo o desconforto deve ser evitado. Talvez, o primeiro passo para o conforto fora a descoberta do abrigo (a forma primitiva da arquitetura, segundo Heidegger). Habituámo-nos ao conforto e todo o desconforto deve ser evitado. O conforto dá o mote para criarmos vestuário, móveis, utensílios, transportes, tecnologias, cidades, etc.

Com tudo o que tem de bom, a condição humana faz-nos perseguir o conforto, naturalmente. Contudo, com tudo o que pode ter de inibidor, a comodidade é uma das restrições humanas com maior potencial para fazer da arquitetura uma disciplina acrítica. Porém, vários autores têm provas dadas em como é possível fazer da "comodidade" um tema interessante para a arquitetura resolver.

A necessidade de conforto térmico torna-se tangível se analisarmos a Dominus Winery Yountville[257], Herzog & de Meuron, (1995-1998, Nappa Valey, Califórnia). O vale Nappa goza de um clima extremo: muito quente durante o dia, e muito frio durante a noite. Tal amplitude térmica é ideal para a produção vinícola, no entanto, não são nada confortáveis para o Homem.

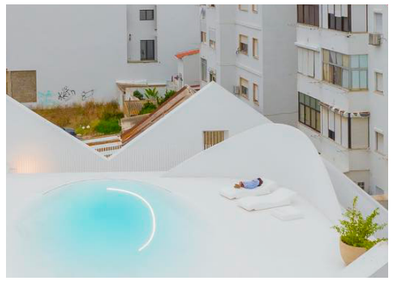
Por um lado, não ter a térmica em consideração seria fechar os olhos a um problema futuro de desconforto provocado pela variação de temperaturas. Por outro lado, o modo mais imediato de lidar com a questão seria com a implementação de sistemas AVAC - com um elevando consumo de energia e consequente impacto ambiental e económico. Pelo contrário, Herzog & de Meuron encontram neste problema uma

255 MCMORROUGH,J. (2023) Successive Failures. Reframing Architecture's Hopes in Design. In Magazine Architecture. OASE 114. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur. OASE Optimism or Bust?. 2023. Foundation. Rotterdam. p.137

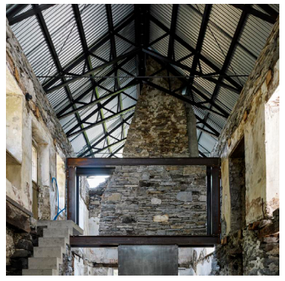
256 CALVINO, I. (1990) Seis propostas para o próximo milénio. Trad. José Colaço Barreiros. Editorial Teorema, LDA. Lisboa. Dezembro 2006. p.34

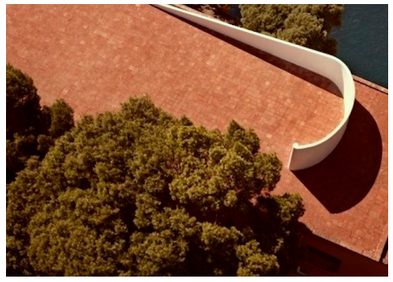
257 HERZOG & DE MEURON. Disponível em https://www.herzogdemeuron.com





















494 Buchner Bründler Architekten, cobertura casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018
495 Aires Mateus, cobertura Casa do Barreiro, Setúbal, 2012
496 Buchner Bründler Architekten, pormenor cobertura casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018
497 Buchner Bründler Architekten, pormenor interior casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018
498 Adalberto Libera, Casa Malaparte, Capri, Itália, 1938
499 Buchner Bründler Architekten, interior casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018
500 Buchner Bründler Architekten, interior casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018
501 Adalberto Libera, parede cobertura Casa Malaparte, Capri, Itália, 1938
502 Buchner Bründler Architekten, interior casa de inverno, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018
503 Aires Mateus, parede cobertura Casa do Barreiro, Setúbal, 2012

possibilidade de arquitetura: desenham as fachadas como uma estrutura em grelha metálica e preenchem-na com pedras -uma estratégia comum na engenharia fluvial. As pedras que preenchem os planos metálicos foram escolhidas localmente e atuam como isolamemento térmico, permitindo a passagem de luz natural durante o dia e artificial à noite, criando uma parede com diferentes graus de transparência e diferentes recortes para a paisagem.

Os autores construíram um primeiro modelo no seu atelier em Basel para testar os níveis de transsparência e confirmar a sua viabilidade estrutural. Mais tarde, em YountVille erguem um segundo modelo, à escala real, com uns impressioantes nove metros de altura.

Deste modo, o autor identifica a imposição da primeira linguagem e esta é pretexto para o projeto e representação de uma possibilidade mais cativante, com mais narrativas, isto é, com uma segunda linguagem.

Ainda na alçada do conforto térmico, vem a propósito a Casa Mosogno[258] (Buchner Bründler Architekten, 2018, Ticino, Suiça) no cume da montanha, no vale de Onsernone. Os arquitetos deparam-se com dois volumes de pedra - casa principal e anexo - abandonados há muitos anos e em elevado estado de degradação. Os elementos de madeira da casa principal, como as vigas, os pisos intermediários, e o telhado estavam num irreversível estado de deterioração. Assim, não sendo possível manter a sua cobertura original, Buchner Bründler Architekten projetam um telhado de aço corrugado que assenta sobre uma estrutura metálica - suficiente para proteger o interior das intempéries mas sem a pretensão de responder ao isolamento térmico e acústico.

A casa principal, originalmente com três pisos e agora com um pé-direito único, mantém as marcas dos assentamentos das lajes e vigas de madeira na parede de pedra - que se preservou na sua condição "as-found". O volume principal passou a ser a "casa de verão". O anexo, por sua vez, assume o papel de "casa" pela boa condição da sua cobertura. Neste insere-se um interior em madeira pintada com todas as infraestruturas essenciais para o conforto: um volume com controle climático e energético que serve como espaço para cozinhar, comer, dormir e proteger do frio do inverno.

Por hipótese, neste projeto os autores procuram a segunda linguagem no equilíbrio entre a autenticidade e as expectativas contemporâneas de bem-estar: por meio de intervenções muito específicas, quase cirúrgicas. Também a proposta de diferenciação entre duas vivências possíveis - Casa de Verão e Casa de Inverno - são o enredo ideal para que exista uma casa com as características da Casa de Verão.

Também a Casa do Barreiro, Aires Mateus, (2012, Barreiro, Setúbal) lida com a questão do conforto, desta vez, com a noance da privacidade.

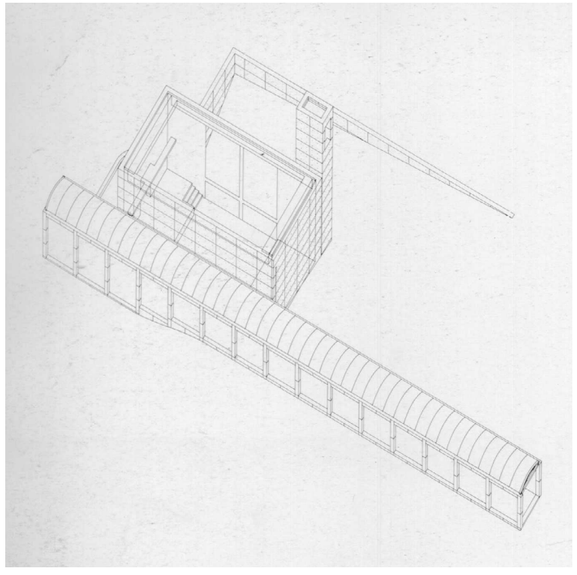
O projeto trabalha a partir da ruína de um armazém cujo miolo é demolido, mantendo apenas as paredes limitrofes caiandas de branco. O espaço da casa acontece no interior desse perímetro mantendo um afastamento em todo o seu redor. Este espaçamento é apenas interrompido pelas escadas de tiro que nos levam para o terraço na cobertura. No piso térreo, as espessas paredes de pedra caiada protegem do exterior

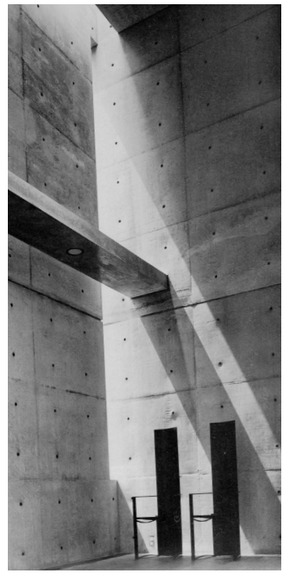
258 BUCHNER BRÜNDLER ARCHITEKTEN. Disponível em www.bbarc.ch

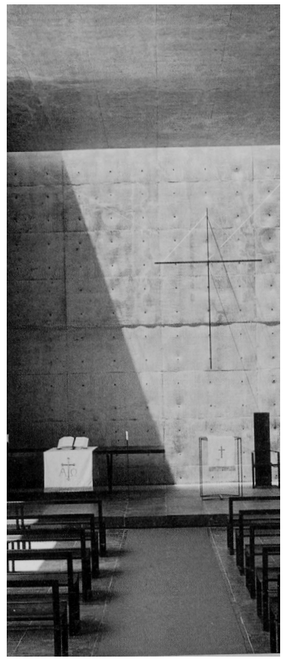


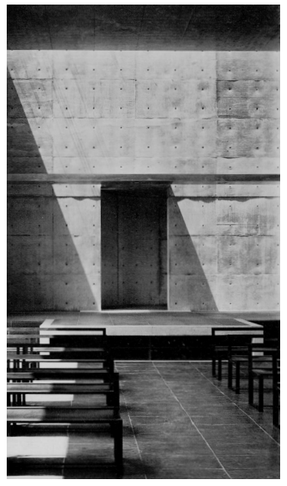












504 Tadao Ando, planta Monte Rokko Chapel, Japão, 1986
505 Tadao Ando, pormenor cobertura Monte Rokko Chapel, Japão, 1986
506 Tadao Ando, exterior Monte Rokko Chapel, Japão, 1986
507 Tadao Ando, Monte Rokko Chapel, Japão, 1986
508 Tadao Ando, Monte Rokko Chapel, Japão, 1986
509 Tadao Ando, axonometria Monte Rokko Chapel, Japão, 1986
510 Tadao Ando, Monte Rokko Chapel, Japão, 1986

com projeções rigorosas de luz e sombra. Porém, ao subir as escadas para o terraço as sobras desaparecem e a brancura imensa dos planos reflete em conjunto com a àgua da piscina; no terraço tudo é visível e as vistas alongam-se. Sabe-se que de uma piscina não se espera o mesmo nível de intimidade de um quarto de vestir. Contudo, há formas subtis de mediar esta exposição para com os blocos habitacionais envolventes.

Desta vez, o autor resolve a questão de uma forma muito referenciada, através do desenho de uma parede curva - "parede protetora"[259] como lhe chama - em tudo semelhante à que Adalberto Libera projetou para a Casa Malaparte (1938, Capri, Itália). Mais uma vez, o projeto dá resposta a vários ângulos e coloca diversas leituras à disposição do olhar mais atento que os queiram encontrar.

Também na Capela no topo do Monte Rokko (1986, Japão) Tadao Ando se depara com a questão de conforto enquanto abrigo, o que o impede de projetar um espaço a céu aberto para contemplar as núvens, as estrelas, sentir o sol e as gotas de chuva. Sabe-se que Ando se interessa particularmente pelo momento em que a relação natureza-geometria se confunde na natureza abstrata da arquitetura.

O projeto é composto: por uma parede autónoma que enquadra a vegetação, pela verticalidade da torre sineira e um longo eixo contíguo ao espaço retangular da basílica - como se a nave lateral e a nave central se separassem.[260] Esta longa galeria - chamemos-lhe “nave lateral” - tem cobertura abobadada mas ambos os topos são deixados em aberto para enquadrar a paisagem ao fundo e para o vento correr livremente (“On entering this arcade, the eye is led towards and animistic view of nature”[261]). Entrando na capela percebemos que a capela a céu aberto não fora, efetivamente, projetada a céu aberto.

> “Frankly speaking I didn’t want those ceilings, I wanted just the walls standing or floating almost and when you look up you would see the sky.”[262]

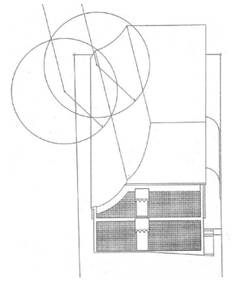
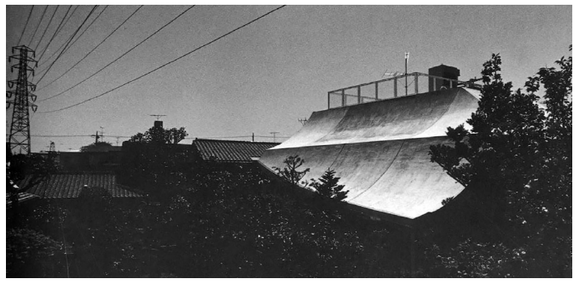
Por um lado, o autor sonha um espaço interior aberto para as nuvens, para o sol, para a chuva...por outro lado, a realidade impõe que um espaço interior deve proteger das intempéries. Desta forma, Tadao Ando vê-se confrontado com a primeira linguagem mas não abre mão das premissas do projeto. Desistir do projeto seria enclausurar o espaço com uma cobertura qualquer, por sua vez, Ando chega a um compromisso e desenha uma cobertura que se aproxima das paredes mas não lhes toca. É neste afastamento que surgem os difusos feixes de luz que jorram pelas paredes - que enunciam a existência das nuvens, do sol e da chuva.

Ao fazer isto, o autor encontrou o ponto de sintonia capaz de satisfazer ambas as partes: o projeto e a realidade, a primeira linguagem e a segunda linguagem.

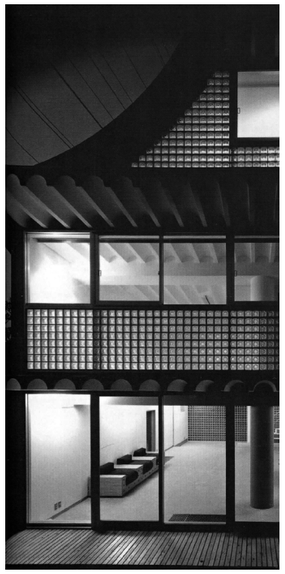
Quanto à representação do projeto em planta, levanto duas questões:

1. Será que o autor representa o projeto seguindo as convenções do desenho rigoroso - corte horizontal a 1,50m - e, por isso, o seu interior está desenhado?
2. Será que o autor está, na verdade, a representar uma planta de cobertura - sem

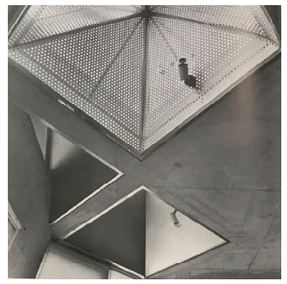
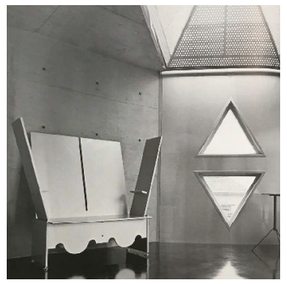
259 AIRES MATEUS, M. Em: Architecture Hunter (2023) In Loco With Aires Mateus: Interview with Architect [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-3lCueCF1-A&t=98s
260 ANDO, T. (1992) in El Croquis 44/58 Tadao Ando (1983-1992). El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.76
261 FRAMPTON, K. Em BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 46:30
262 FRAMPTON, K. Em BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 47:35







511 Kazuo Shinohara, axonometria House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981
512 Kazuo Shinohara, cobertura House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981
513 Itsuko Hasegawa, contexto N.C.House, Japão, 1984
514 Kazuo Shinohara, sotão House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981
515 Kazuo Shinohara, sala House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981
516 Kazuo Shinohara, fachada House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981
517 Kazuo Shinohara, escada House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981
518 Itsuko Hasegawa, pormenor varanda N.C.House, Japão, 1984
519 Itsuko Hasegawa, fachada N.C.House, Japão, 1984
520 Itsuko Hasegawa, cobertura N.C.House, Japão, 1984
521 Itsuko Hasegawa, clarabóias N.C.House, Japão, 1984
522 Itsuko Hasegawa, interior N.C.House, Japão, 1984

qualquer corte - e o interior está desenhado porque a cobertura não existe?

A incerteza fica no ar. Mas após este estudo, gosto, especialmente, da segunda hipótese.

a segunda linguagem é a legislação com um pouco de leveza

A legislação é como um conjunto de princípios, evolutivos, sob os quais nos orientamos para ajustar o nosso comportamento em sociedade. Para que determinada lei seja implementada, deve ter um histórico de provas dadas que justifique a sua pertinência. Por isso, a legislação tem o princípio positivo de evitar que as pessoas façam o que não devem. "Infelizmente, quando a legislação é simplesmente assumida como uma espécie de piloto automático, e não há pensamento crítico por parte dos agentes que a avaliam, torna-se um elemento altamente castrador da disciplina. De repente não estamos a perceber porque é que a lei foi feita, estamos simplesmente a executar a lei cegamente. E aqui, o que importava era uma verdadeira discussão sobre o projeto, mas não é essa a discussão que acontece."[263]. Por isso, é importante que o autor conheça as regras do jogo, deve conhecê-las tão profundamente de modo a ser capaz de analizar a sua pertinência e adequação à especificidade do projeto. Pensadores como Bernard Tschumi caracterizam a arquitetura como um jogo de regras complexas, as quais podem ser aceites ou rejeitadas.[264] É nesta folga que a segunda linguagem se pode infiltrar na primeira linguagem, como já vários projetos demonstraram com mestria:

No projeto House Under High-Voltage Lines (1981, Japão), Kazuo Shinohara é tão explícito no nome quanto na abordagem de projeto. Ou seja, os fenómenos que se escondem por detrás da legislação tornam-se matéria do próprio projeto de arquitetura - esta postura é própria do trabalho mais tardio de Shinohara.

No caso, a lei exigia, que um determinado diâmetro em redor dos cabos de alta tensão estivesse completamente desobstruído. Acontece que o terreno deste projeto era trespassado por um conjunto de cabos de alta tensão a uma altura relativamente baixa. Esta condição poderia ser fortemente castradora do projeto.

Contudo Shinohara, ao invés de se restringir a projetar um único piso térreo ou a reduzir siginficativamente a área de implantação de modo a não interferir com os cabos elétricos, opta por testar os limites desta imposição. Em resposta a esta condição, o autor desenha o diâmetro mínimo de afastamento determinado pela regulamentação como se fossem dois tubos imaginários - como representa em axonometria. Seguidamente, recorta a cobertura da casa como se fosse o negativo da interseção entre o volume da casa e o afastamento aos cabos de alta tensão imposto por lei.

Uma leitura por alto poderia interpretar esta cobertura esculpida como um gesto arbitrário do arquiteto. Essa leitura não deixa de ser possível. Contudo, há camadas mais ricas para a crítica arquitetónica que podem ser sobrepostas a essa; um olhar mais atento consegue, ainda, encontrar a repetição dos grandes "tubos" que rasgam o telhado um pouco por todo o projeto: nos dois pilares ao centro da casa, nas nervuras das lajes, na subtileza dos óculos circulares em cada um dos blocos de vidro.[265]

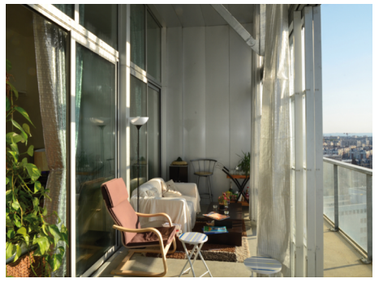
263 fala atelier Em: SILVA, Ana Catarina (Host). (2021) EP.26 fala atelier, Arquitetura Entre Vistas [Audio Podcast episode]. In Arquitetura Entre Vistas. Spotify.
264 TSCHUMI, B. (1977) The Pleasure Of Architecture Em Architectural Design 47, no.3. p.214-218
265 SEIKO O. & TETSUO O. (2019) Interview with Otsuji Seiko and Otsuji Tetsuo Em: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p.46













523 Pre-existência Tour Bois le Prêtre , Paris, França, 1980
524 Lacaton & Vassal, transformação, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011
525 Lacaton & Vassal, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011
526 Lacaton & Vassal, interior, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011
527 Lacaton & Vassal, jardim de inverno, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011
528 Lacaton & Vassal, varanda, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011

Estes "tubos imaginários" estão representados na axonometria de Shinohara.

> "The profile of the swiping concrete roof is determined by the necessity of keeping a specific distance from high tension wires that pass close to the site. The result is that the silhouette of the roof has a certain arbitrary quality."[266]

Também Itsuko Hasegawa - certamente, tomando Shinohara como referência - tem sensibilidade para identificar as imposições, reconhecer os seus limites e joga com eles.

Na N.C.House (1984, Nakano, Japão), o cliente pedia que a casa tivesse a maior dimensão possível; Hasegawa sabia que a legislação obrigava a um afastamento mínimo de 2 metros para com o muro da rua. Dada esta contingência, Hasegawa encosta o novo volume à empena e desenha a fachada com varandas em ziguezague cujos os vértices distanciam 2 metros até ao muro. Numa leitura crua: garante o espaço legalmente exigido por lei para a saída de emergência; numa segunda leitura, o interior e o exterior confundem-se neste desenho geométrico - de metal perfurado - por onde o sol trespassa. Tal como no projeto de Shinohara, também em Hasegawa, a forma ziguezagueante das varandas ecoa por todo o projeto: nas asnas metálicas, nos vãos triangulares, nos 12 prismas das clarabóias.

> "The client wanted the building to be as large as possible, with the largest allowable ratio of building volume. Building code stipulated that the exterior walls had to be at least two meters inside the borderline on the east side (that is, the balcony side), so that the two-meter-wide vacant space could be used as an emergency passageway. (...) In fact, it can be said that the plan was chiefly determined by the building regulations relating to the site."[267] (Itsuko Hasegawa)

Também, Lacaton & Vassal tomam uma abordagem muito crítica no projeto Bois-le Prater Tower Block Transformation (2005-2011, Paris, França). Desde 2003 que o governo francês havia implementado a política de demolição/reconstrução direcionada para o desenvolvimento de blocos residenciais. O edifício pré-existente era composto por uma estrutura de betão armado com capacidade para 96 apartamentos, todos eles habitados. Percebe-e que a estratégia de demolição/reconstrução de novo edificado decretado pelo governo, teria um grande impacto no ambiente, na economia, na vida dos residentes que teriam de ser realojados, etc. Lacaton & Vassal juntamente com Fréderic Drouth iniciam o projeto com um posicionamento crítico a esta política dedutiva. Ao analizarem a pré-existência mais profundamente, os arquitetos notaram que o primeiro projeto deste bloco habitacional (1959) era revestido por grandes planos de vidro e apenas nos anos 80 é que o caráter envidraçado havia sido substituido por um novo isolamento que reduzia significiativamente o vão das janelas.

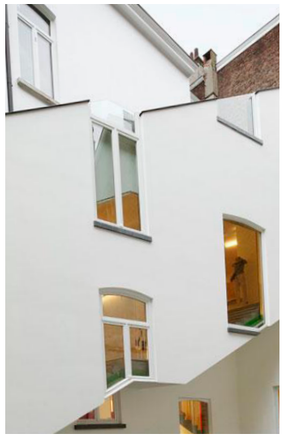
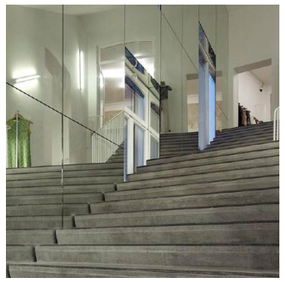
Por baixo dessa camada superficial havia, portanto, uma estrutura de paredes e lajes de betão, um sistema construtivo independente da fachada e, por isso, com grande potencial de transformação.

O projeto de intervenção baseia-se na adição de um invólucro duplo transparente,

266 FRAMPTON, K. Em BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 22:20
267 HASEGAWA, I. (1985) SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. Triangular Roofs and Children's Song (N.C.House). Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. 20-21











529 ADVVT, ESQUEMA TWIGGY, TANGE, BÉLGICA, 2012
530 ADVVT, ESCADA TWIGGY, TANGE, BÉLGICA, 2012
531 ADVVT, ESCADA TWIGGY, TANGE, BÉLGICA, 2012
532 AIRES MATEUS, FACULDADE DE ARQUITETURA EM TOURNAI, BÉLGICA, 2017
533 ADVVT, FACHADA TWIGGY, TANGE, BÉLGICA, 2012
534 ADVVT, ESCADA TWIGGY, TANGE, BÉLGICA, 2012
535 ADVVT, HALL TWIGGY, TANGE, BÉLGICA, 2012
536 AIRES MATEUS, FACULDADE DE ARQUITETURA EM TOURNAI, BÉLGICA, 2017
537 AIRES MATEUS, FACULDADE DE ARQUITETURA EM TOURNAI, BÉLGICA, 2017
538 ADVVT, TARDOZ PÁTIO TWIGGY, TANGE, BÉLGICA, 2012
539 AIRES MATEUS, MAQUETE FACULDADE DE ARQUITETURA EM TOURNAI, BÉLGICA, 2017
540 AIRES MATEUS, FACULDADE DE ARQUITETURA EM TOURNAI, BÉLGICA, 2017

habitável e móvel, com 3 metros de espessura, em frente aos pisos originais. Estas extensões são módulos leves, repetidos e pré-fabricados, sendo essa condição indispensável para que os habitantes possam permanecer nas suas casas durante o período de obras. Esta extensão não só amplia o espaço habitacional existente, com um jardim de inverno e varanda exterior, garante a inércia térmica - até então compensada pelo isolamento aplicado nos anos 80.

Neste caso, Lacaton & Vassal detetam que o carácter generalista da regra não é adequado às particularidades do projeto. Aqui, encontram o espaço ideal para descobrir uma segunda linguagem, capaz de questionar a pertinência da legislação genérica em intervenções que beneficiam de uma maior especificidade.[268]

Ainda no âmbito da legislação, o regulamento de incêndidos tem uma particular força impositiva nos projetos; quase diria que o arquiteto deve regular o regulamento de incêndios para o bem da sua arquiteutra. O projeto Twiggy[269] (2012, Gante, Bélgica) de Vylder Vinck Taillieu é a conversão de uma casa do século XIX numa loja de roupa com um apartamento. Contudo, a bonita escada existente não respeitava o regulamento de incêndios por ser demasiado estreita, velha e íngreme. Esta escada antiga conecta os andares mas também os separa pois nenhum andar è visível a partir de outro andar. O novo projeto pretende que a casa, agora loja de roupa, se sinta como uma unidade.

Para responder ao dilema das escadas antigas, escadas novas são desenhadas. A nova escadaria conecta os vários pisos, com ligeiros alargamentos e estreitamentos nos patamares que permitem a fluidez dos movimentos entre eles. As escadas passam a ser tema de projeto e motivo para a exploração do desenho, por exemplo, estas são desenhadas de modo a dar a impressão de que os degraus exercem pressão sobre a fachada traseira e, com isso, a tivessem arrastado para fora, de forma a ganhar espaço interior e um recorte elástico no tardoz, transladando consigo os vãos das janelas. O tardoz passa a ser uma projeção destas escadas.

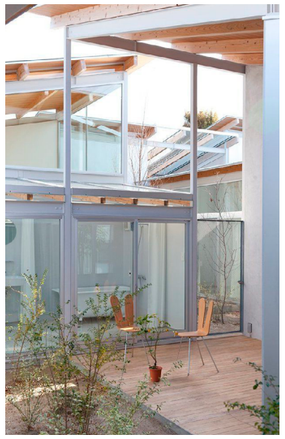
Quanto às escadas originais - estreitas, velhas e íngremes - a questão legislativa fica resolvida com a implementação das novas escadas; contudo, estas ainda não faziam parte do projeto como uma entidade unificada. Essa questão é solucionada no hall de entrada pela remoção da laje do primeiro piso, criando um pé-direito duplo; a porta do primeiro piso, que perdeu a sua função original, é agora dividida ao meio cuja metade superior se abre como uma janela. Como resultado, a nova e antiga escadaria são visíveis a partir do hall de entrada através deste jogo de portas que agora são janelas. Também à vista fica a segunda linguagem e uma lareira suspensa na parede, que anteriormente estava apoiada na laje do primeiro piso, agora retirada.

Acrescento ainda o projeto dos Aires Mateus para a Faculdade de Arquitetura em Tournai (2017, Bélgica), particularmente sobre o como o regulamento de incêndios influenciou o design das escadas entrelaçadas que, hoje, tornam o espaço imediatamente reconhecível.

A escada proposta na fase de concurso era convencional e rectangular. Sabia-se que ali deveria haver uma escada, mas o seu detalhe só podia ser desenhado quando os

268 2G. LACATON & VASSAL. NO 60. KOENIG BOOKS. 2012, P.59

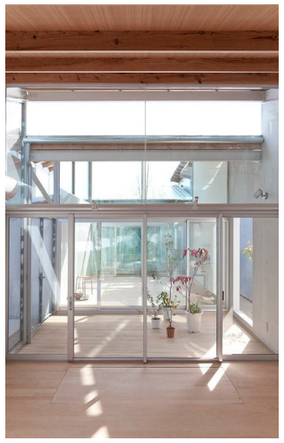
269 TAILLIEU, J. EM J036 TWIGGY - OFFICE & RETAIL, ADVVT, 2012. DISPONÍVEL EM HTTPS://JOTAILLIEU.COM/PROJECTEN/TWIGGY. ACEDIDO A 5 DE AGOSTO 2023.











541 Kazuyo Sejima, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013
542 Kazuyo Sejima, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013
543 Kazuyo Sejima, interior, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013
544 Kazuyo Sejima, interior, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013
545 Kazuyo Sejima, interior, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013
546 Kazuyo Sejima, cobertura, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013

levantamentos identificassem claramente as cotas altimétricas de cada laje adjacente às escadas. Aquando do desenho em pormenor, percebeu-se que as cotas altimétricas requeriam lanços mais longos e que o regulamento exigia que as escadas tivessem duas unidades de passagem. Estes novos dados provocaram a uma nova abordagem de pensamento sobre as escadas que até então eram convionalmente desenhadas. É na resposta a estas restrições que estas deixam de ser um elemento neutro do projeto para passar a dispor de uma segunda linguagem.

Como havia mais espaço disponível do que o incialmente previsto, optou-se por desenhar duas escadas: cada uma com uma unidade de passagem, ao invés de uma única escada com duas unidades de passagem. O princípio das duas escadas foi o de haver uma escada central mais rápida e inclinada, que se sobe a correr quando se vai atrasado para uma aula; e outra escada muito mais lenta, que se desde sem pressa quando se vem a conversar com alguém.[270] Ambas as escadas são desenhadas em curva e erguem-se como se entrelaçassem uma na outra.

O projeto da Nishinoyama House de Kazuyo Sejima (2010-2013, Kyoto, Japan) é, também, pertinente para o debate da imposição da legislção. No caso, as regulamentações de construção estipulam que as novas intervenções nesta área devem refletir o caráter do tecido urbano local nomeadamente com a repetição das coberturas inclinadas. A resposta poderia ser a de desenhar uma grande cobertura, de duas ou quatro águas capaz de cobrir o volume de dez apartamentos num único gesto. A outra alternativa seria projetar cada um dos dez apartamentos como entidades independentes, de forma a que o número de casas coincidisse com o número de telhados inclinados. Contudo, Sejima opta por não desenvolver o projeto com uma resposta tirada diretamente das orientações iniciais. Em vez disso, projeta vinte e um elementos separados, cada um com dimensões semelhantes às dos edifícios vizinhos. Seguidamente, cobre cada compartimento com um telhado independente ao invés de cobrir cada unidade habitacional. Efetivamente, este projeto distancia-se de uma resposta clássica à casa unifamiliar.

Cada casa tem entre 55 e 100 m2 e é composto por três quartos principais sendo que cada habitação partilha um telhado com um vizinho. A diversidade na inclinação, direção e altura dos telhados abre e ilumina cada um dos espaços de forma diferente. A sobreposição das coberturas combina uma variedade de espaços públicos, privados, interiores e exteriores. Em conjunto, estes elementos formam um agrupamento solto que funciona como um toldo para toda a comunidade.

Sejima identifica o efeito surpresa e imprevisível das múltiplas camadas que representa no projeto. Além disso, a autora reconhece que essas "diversas camadas" podem e devem influenciar a área circundante.

> "As one walks through the complex there is a sense of uncertainty and surprise: a living room opens onto a sunlit bathroom, a shaded deck leads from one neighbor's courtyard to another's backyard. The line between private, public and communal is drawn very delicately. We believe this spatial composition

270 AIRES MATEUS, M. EM: Workshop Aires Mateus, Lisboa de 20 a 27 de junho de 2023







547 Álvaro Siza, Residential house «Bonjour Tristesse», Berlin, 1984
548 Álvaro Siza, pilar 1994 «Bonjour Tristesse», Berlin, 1984
549 Álvaro Siza, pilar 2023 «Bonjour Tristesse», Berlin, 1984

makes the building fun to live (...) Instead of containing this spirit within our site, we hope that it will extend to the surrounding neighborhood."[271]

a segunda linguagem é a estrutura com um pouco de leveza

A estrutura é um fator muito intrusivo na arquitetura exatamente porque permite uma das representações possíveis à arquitetura: a sua forma física, o objeto construído. A estrutura à qual aqui me refiro não é a mesma "estrutura significante" defendida por Peter Eisenman e Kazuo Shinohara no capítulo 2 (O Tripé: autor - projeto - representação), essa não seria identificada como primeira linguagem.

Neste caso, refiro-me à estrutura que lida com as leis da física, as densidades dos materiais, os pré-dimensionamentos, etc. Percebe-se que a estrutura pode ser um fator muito intrusivo na arquitetura porque têm uma relação muito íntima: a estrutura e a arquitetura permitem-se coisas mutuamente.

Os contratempos estruturais podem ocorrer de forma muito subtil, por exemplo, no projeto Bonjour Tristesse (1984, Berlim), Álvaro Siza - ao projetar o momento em que a fachada curva avança sobre a rua - desenha uma laje em vértice e um pilar que apoia no passeio. Posteriormente, a administração de Berlim rejeitou o projeto, alegando que a estrutura desse pilar interferia com canalizações subterrâneas, apesar do conhecimento de que as fundações eram profundas e, portanto, as estruturas não estariam no mesmo nível das infraestruturas.

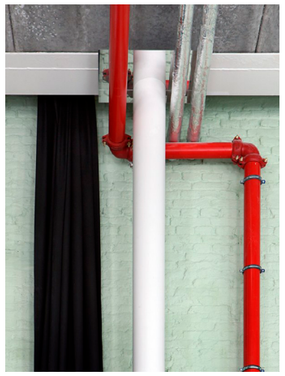
Álvaro Siza encara este contratempo com a dose certa de ironia, como conta o próprio: "Para me divertir, disse "Não faz mal. Se este pilar não é necessário, então não vai ao chão" e, contrariados, lá deixaram. eu diverti-me!"[272]Somente um autor sensível, capaz de argumentar tanto sobre a estrutura quanto sobre a intransigência das autoridades, consegue encontrar soluções com tamanha perspicácia e otimismo. Álvaro Siza conseguiu incorporar uma segunda camada de compreensão, o que se torna evidente quando o próprio ressalta: "depois, para completar a provocação puseram um letreiro a dizer "este pilar não é estrutural", em alemão. (risos)"[273].

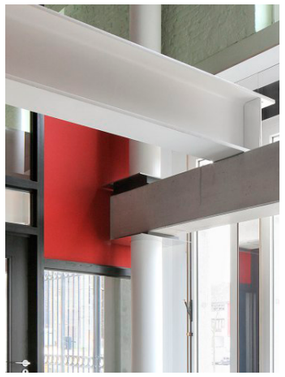
Neste pilar que quase toca no chão reconhecemos que foi a adversidade da primeira linguagem que motivou a leve ironia da segunda linguagem. É o projeto a lidar com a realidade, e vice-versa.

Em fotos atuais, conseguimos ver que esse espaço no rés do chão do Bonjour Tristesse aloja um restaurante de comida mexicana. A laje que avança sobre a rua e "repousa" no pilar não estrutural, é coberto para a esplanada do restaurante e o pilar foi revestido com publicidade...até ao chão.

Esta mais recente apropriação do pilar desvirtua a sua narrativa original. Isto torna visível a diferença entre a primeira e a segunda linguagem. A segunda linguagem apesar de estar acessível a todos, não é compreendida por todos. Considero improvável que alguém atento à segunda linguagem interferisse nessa interpretação. Contudo, é exatamente nesta condição que a segunda linguagem existe.

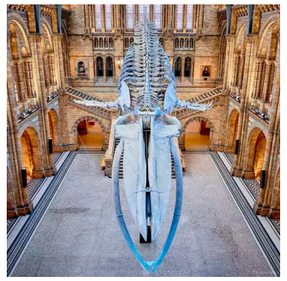
271 SEJIMA, K. (2015) Nishinoyama House EM: El Croquis – SANAA 2011/2015 - no 179/180 Continuity Systems. Madrid, El Croquis Editorial, 2015
272 SIZA, A. (2022) em: Fala meets Siza, Daidalos Magazine for Architecture Art & Culture, 10/19/22, acessível em https://www.daidalos.org/en/articles/falameetssiza/
273 SIZA, A. (2022) EM: Fala meets Siza, Daidalos Magazine for Architecture Art & Culture, 10/19/22, acessível em https://www.daidalos.org/en/articles/falameetssiza/

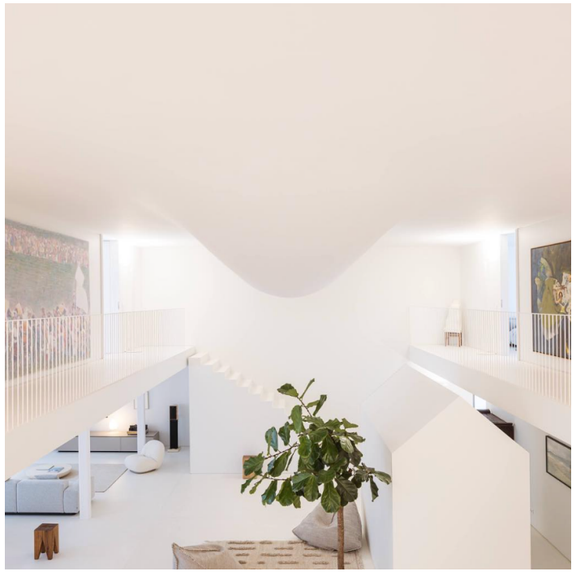
















550 ADVVT, ESTRUTURA PILAR, L-BERG, GANTE, BÉLGICA, 2016
551 ADVVT, ESTRUTURA PILAR E VIGA, L-BERG, GANTE, BÉLGICA, 2016
552 ADVVT, PORTA E ESTRUTURA, L-BERG, GANTE, BÉLGICA, 2016
553 NUNO VALENTIM, JARDIM BOTÂNICO CASA ANDERSON, PORTO, 2010
554 MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL, LONDRES
555 AIRES MATEUS, PAREDE COBERTURA CASA DO BARREIRO, SETÚBAL, 2012
556 AIRES MATEUS, QUADRO DE BALEIA, CASA DO BARREIRO, SETÚBAL, 2012
557 AIRES MATEUS, MESA COM BIBELOT DE BALEIA, CASA DO BARREIRO, SETÚBAL, 2012

Também no projeto L-Berg (2016, Gante, Bélgica) os arquitetos advvt deparam-se com uma estrutura clássica e monumental que havia sido utilizada para atividades administrativas da cidade, bem como para funções como salão de casamentos, tribunal, e uma grandiosa sala de recepção com um palco. Ao longo do tempo, o corpo do edifício passou por diversos acrescentos estruturais e reorganizações espaciais. Nada era original exceto a fachada frontal: imponente e clássica.

A estrutura estava em piores condições do que o esperado. Para resolver o desafio, pensam num método estrutural que opera numa lógica semelhante a um conjunto de mesas empilhadas sobre o antigo salão de casamentos e o tribunal. Esta estratégia permitia lidar com a diversidade de alturas dos pisos mantendo o faustoso espaço de receção, ao centro, completamente desimpedido. O espaçamento reduzido entre as colunas - "pernas das mesas" - permitem que estas sejam proporcionalmente esbeltas; cada uma das colunas apresenta secções transversais distintas, uma vez que cada uma expressa as forças que suporta.

A justaposição da nova estrutura evitou a demolição e consequente construção de um novo edifício. Do ponto de vista funcional, conseguiu-se uma otimização do aproveitamento dos espaços, preservando qualidades como a ampla sala de receção e corrigindo as deficiências identificadas, como a fragilidade estrutural e a falta de espaço para as novas atividades.

Destaco, por fim, um momento de refinada sutileza no projeto: na ampla área de receção onde a nova estrutura de colunas e vigas quase se anula pela proximidade às superfícies de paredes e tetos. Aqui, uma colossal e antiga porta de madeira maciça, que pelas suas dimensões generosas necessita de bastante espaço para ser aberta, fica bloqueada por uma coluna cilíndrica da nova estrutura. Em resposta, os autores abrem uma nova porta - de dimensões menores - dentro da porta antiga, de forma a contornar o novo obstáculo. Sugere-se a possibilidade de que as dimensões da nova estrutura tenham sido deliberadamente projetadas para criar esse impasse. Talvez nunca saberemos qual a ordem das ideias do projeto, mas podemos supor.

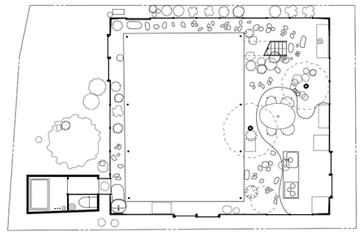
Retomando à casa do Casa no Barreiro (2012, Setúbal), também aqui o autor desfruta dos pré-requisitos estruturais: Manuel Aires Mateus projeta uma piscina na cobertura da casa. Sabe que um reforço estrutural é necessário para suportarzar a pressão exercida pelo plano de água e pela curvatura da laje. O interior da casa é integralmente pintado de branco e a concavidade da laje dá a impressão de que a laje cedeu com o peso da água. Esta ondulção no plano do teto introduz uma tensão espacial carregada de simbolismo, abstração e sutileza e lança a curiosidade para ir à cobertura ver o que a causa. De repente o projeto já não é (só) sobre o desafio construtivo da cofragem de betão feita com costelas de madeira - mais espessas no ponto inferior - à semelhança das estruturas de uma embarcação.

Numa reportagem recente à casa, Manuel Aires Mateus conta o sonho que tinha de um dia desenhar uma baleia; uma memória que guardava dos grandes halls nos Museus de História Natural. Acredita que nesta casa desenhou essa baleia.














558 Juan Ishigami, fachada, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012
559 Juan Ishigami, interior, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012
560 Juan Ishigami, pavimentos, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012
561 Juan Ishigami, interior, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012
562 Juan Ishigami, interior, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012
563 Juan Ishigami, interior, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012
564 Juan Ishigami, planta, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012
565 Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006
566 Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006
567 Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006
568 Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006
569 Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006

> "Eu tenho sempre na memória, as baleias que há no centro dos museus de historia natural: a baleia pendurada no Hall. (...) Sempre achei que um dia ia fazer uma baleia e então fizemos esta baleia que é, no fundo, o negativo da piscina, de uma forma sensual aqui dentro deste espaço" [274]

Em junho de 2023 tive a oportunidade de visitar a Casa no Barreiro juntamente com o próprio residente da casa (João, veterinário) e alguns arquitetos do atelier Aires Mateus. Uma das arquitetas explicou a narrativa da barriga de baleia suspensa no teto. O cliente não conhecia essa analogia do projeto, seguidamente, apontou para um enorme quadro, que estava na galeria do piso superior, com a pintura de uma baleia e para o centro de mesa da sala de jantar com uma pequena baleia esculpida em madeira. Conciente ou inconscientemente, a segunda linguagem teve reverberações na ocupação do espaço pelo próprio cliente.

a segunda linguagem é a expectativa do cliente com um pouco de leveza

A expectativa do cliente é mais uma das componentes da primeira linguagem com forte incidência no projeto. Em geral, é o cliente que lança o mote para o projeto. Onde o cliente vê uma casa/ um museu/ um escritório/ um hotel, o arquiteto vê uma oportunidade de projeto. O cliente tem certas aspirações para a sua casa/ museu/escritório/ hotel, o arquiteto dar-lhes-à atenção mesmo que movido por outros propósitos específicos à disciplina da arquitetura.

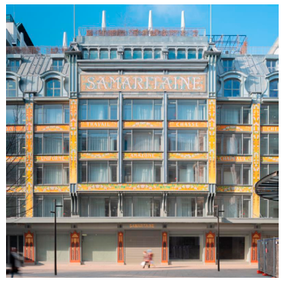
Tomando por exemplo o projeto House for a Young Couple (2012, Tóquio, Japão)[275], da autoria de Juan Ishigami, talvez pela importância que os clientes tiveram no desenvolvimento de projeto, o projeto ganha o nome dos próprios destinários "um casal jovem". O nome está de acordo com a especificade do projeto que apesar de ser específico não é redutor: "jovens casais" é suficientemente particular e abstrato, tal como o projeto.

Os clientes passam a maior parte do tempo na urbanidade dos seus locais de trabalho, também esta casa está situada numa àrea urbana nos arredores de Tóquio. O autor, talvez em conversas com o cliente ou por meio da observação, faz do projeto um pretexto para lhes proporcionar um refúgio natural: um microcosmos que constrasta com a atmosfera exterior. A fachada assenta numa delicada estrutura metálica preenchida por painés não estruturais ou planos de vidro igualmente dimensionados. As fachadas funcionam como uma redoma que, do exterior, apenas permitem a entrada de luz. O terreno natural é preservado por uma linha curva numa parte do interior da casa, onde várias espécies de plantas crescem: vegetação e arquitetura representam uma paisagem doméstica interior. Do interior contempla-se o ritmo da natureza ao invés do ritmo do trânsito. O projeto faz nascer natureza onde não se imaginava poder existir natureza.

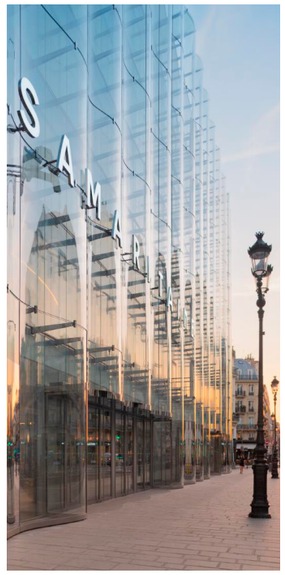
Podemos questionar se a natureza leva a casa para fora ou se a casa traz a natureza para dentro. Podemos questionar, também, se o cliente encontra o exterior no espaço urbano ou no interior da própria casa. Esta ambiguidade não tem de encontrar uma

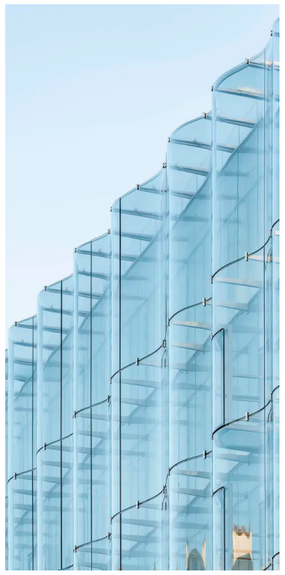
274 AIRES MATEUS, M. Em: Architecture Hunter (2023) In Loco With Aires Mateus: Interview with Architect [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-3LCueCF1-A&t=98s . 1:35

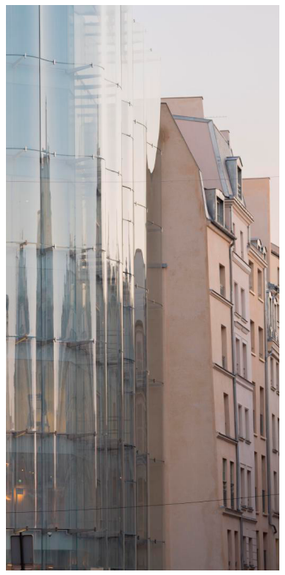
275 2G. Juan Ishigami. no 78. Koenig Books. 2019 p.46



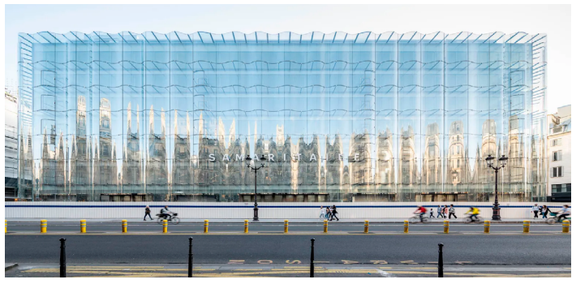


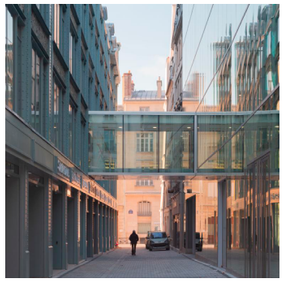
















570 SANAA, FACHADA HISTÓRICA, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021
571 SANAA, SISTEMA FACHADA VENTILADA, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021
572 SANAA, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021
573 SANAA, SISTEMA FACHADA VENTILADA, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021
574 SANAA, FACHADAS, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021
575 SANAA, FACHADAS, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021
576 SANAA, FACHADA RUA DO RIVOLI, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021
577 SANAA, PASSAGEM, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021
578 SANAA, REFLEXOS FACHADA, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021
579 SANAA, CLARABÓIA INTERIOR, LA SAMARITAINE, PARIS, FRANÇA, 2021

resposta já que a segunda linguagem vive bem nesta dúvida. Algo é certo, as expectativas do cliente foram superadas.

Também na House in Sakuradai (2006, Sakuradai, Japão), Go Hasegawa usa o projeto como um mecanismo para lidar com as expectativas do cliente, neste caso, a sua irmã. No pedido constava o desejo de uma casa para um casal de professores e os seus filhos.

O arquiteto projeta a casa como uma grande mesa. O autor reconhecia a importância deste objeto (mesa) para o dia-a-dia dos professores e das crianças em idade de escola. Além disso, sabia que a mesa não precisava de ter somente um discurso funcional; talvez nem precisasse ser móvel ou desmontável.

À primeira vista, alguém desatento poderia pensar que esse espaço central de dupla altura era um pátio ou um hall de distribuição. No entanto, esse espaço central era mais do que um espaço; era uma grande mesa para a qual todas as divisões da casa estavam voltadas. No piso térreo, cada um dos quartos tem uma porta de canto que se abre para o "pátio" e uma superfície de madeira lacada onde uma cadeira pode ser colocada. No piso superior, quatro vãos são abertos no plano da parede e permitem espreitar para a grande mesa que preenche o pátio (“the large working table that fills up the courtyard”)[276].

Mais uma vez, a ambiguidade, entre o pátio e a mesa, é informada pela expectativa do cliente, contudo, está muito longe do pedido inicial. Por outras palavras, a primeira linguagem desplelutou a segunda linguagem. Uma solução mais crua e convencional era possível e, provavelmente mais fácil de projetar. Porém, não deixa de ser uma ideia extremamente simples, perseguida com a tenacidade necessária para a fazer acontecer. De repente, a expectativa do cliente (primeira linguagem) já não é discernível no projeto; a segunda linguagem afastou o projeto da primeira linguagem sem deixar de lhe responder.

É importante atender ao pedido do cliente, na medida em que tal fornece pistas valiosas que, quando trabalhadas no projeto, nos permitem envolvê-lo no processo e avançar com as nossas ideias. Esta atitude, aparentemente, interceira é antes uma atitude de verdadeira tomada de atenção e de compreensão. Por um lado, estamos a usufruir do pensamento de projeto, por outro, estamos a explorar maneiras mais profundas de atender às expectativas do cliente. O arquiteto fica encantado com a sua descoberta de novas ideias e relações, enquanto que o cliente fica surpreendido com o que não sabia que poderia ter - porque até, ao momento, não compreendia.

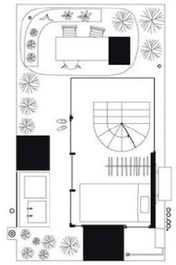
De um pedido banal não tem de resultar um projeto banal. Da mesma forma que não se espera que de um lugar descaracterizado resulte uma arquitetura desengraçada

a segunda linguagem é o lugar com um pouco de leveza

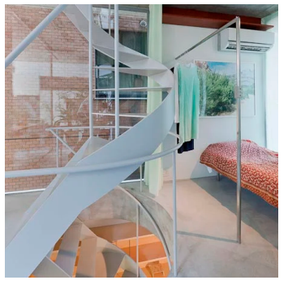
O lugar é, já por si, uma composição complexa de camadas. Sobre o lugar atuam vários agentes, vários tempos, culturas e histórias; sobre este interfere a configuração da rua

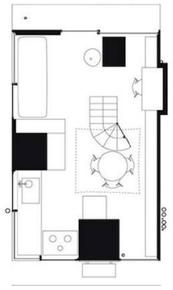
276 HASEGAWA, G. (2017) EM: EL CROQUIS – GO HASEGAWA - NO 191. MADRID, EL CROQUIS EDITORIAL, 2017 P.15, 47-57

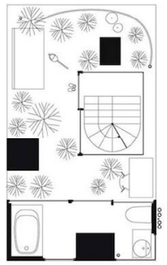


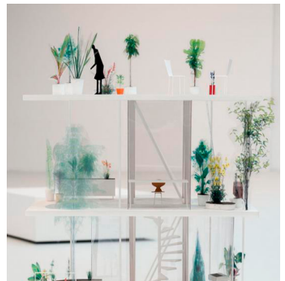


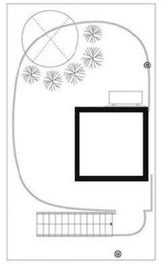


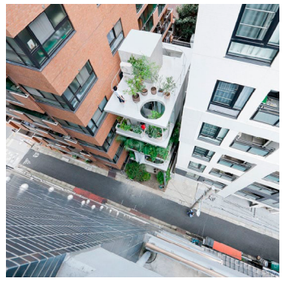














580 Ryue Nishizawa, exterior, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011
581 Ryue Nishizawa, planta 1, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011
582 Ryue Nishizawa, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011
583 Ryue Nishizawa, escadas, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011
584 Ryue Nishizawa, planta 2, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011
585 Ryue Nishizawa, planta 3, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011
586 Ryue Nishizawa, maquete, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011
587 Ryue Nishizawa, planta 4, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011
588 Ryue Nishizawa, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011
589 Ryue Nishizawa, contexto, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011

e edifícios em redor, a presença ou ausência da natureza, a topografia, entre outros.

Por um lado, há projetos que dizem ter sido encontrados no lugar, outros projetos dizem pertencer a um lugar qualquer. É interessante perceber que, talvez, não seja possível sermos completamente acontextuais porque essa atitude é, por si contextual.

Observe-se o projeto La Samaritaine (2021, Paris, França). Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA) deparam-se com um lugar de grande importância histórica, no centro de Paris com vista para o rio Sena - entre a Rue de Rivoli e o Quai du Louvre. A fachada voltada para a Rua do Rivoli carrega o peso do edificado envolvente: traços Haussmannianos com facahdas de pedra clara trabalhada, varandas de ferro forjado e telhados inclinados. Na conceção desta nova fachada, há uma importante decisão de projeto que deve ser tomada.

Como lidar com o lugar? Há duas possibilidades opostas a considerar: por um lado, replicar o trabalho de pedra das fachadas envolventes como um pastiche, talvez fora de tempo; por outro lado, desenhar uma fachada em alto contraste com a envolvente, talvez fora de contexto. SANAA encontra uma terceira perspetiva que, de certa forma, contém as duas hipóteses anteriores. Os autores desenvolvem uma fachada ventilada de vidro, com uma ondularação irregular, formada por 344 painéis de vidro curvo - cada um com 2,7 metros de largura e 4 metros de altura.

Neste projeto, Sejima e Nishizawa conseguem encontrar o ponto ótimo entre a tradição e a contemporaneidade; de alguma forma consegue ser, simultaneamente, contextual e acontextual. Isto acontece porque a fachada total de vidro exibe um método e uma estética contemporânea; no entanto a história entra neste diálogo quando, na superfície de vidro, vemos os reflexos distorcidos e movediços das fachadas Haussemannianos em redor.

A imponência do lugar poderia levar o autor a enfrentar dificuldades na resolução do problema, algo semelhante a uma paralisia criativa. No entanto, a força da primeira linguagem atua como um ponto de apoio para uma segunda linguagem capaz de várias leituras (ou de leitura nenhuma, para quem não as quiser ler). De certa forma, o projeto responde ao lugar misturando-se com ele.

> "To further enhance the integration of the new design with its urban context, the glass reflects and transforms the surrounding environment, creating a subtle historic-contemporary combination across its surface."[277] (SANAA, 2011)

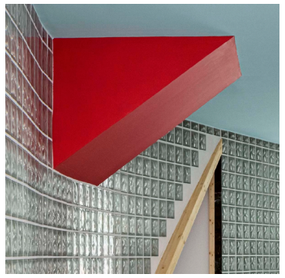
Da mesma autoria, o projeto Garden & House (2006 -2011, Tóquio, Japão)[278] é um projeto que parte da particularidade do lugar, contudo o seu resultado final é consideravelmente desviante. Neste projeto Nishizawa tem disponível um terreno pequeno com 4x8 metros para projetar uma casa. A dimensão reduzida do terreno é exaltada pelos edificios altos, com mais de 30 metros, que o ladeiam de ambos os lados assim como no lado oposto da rua. Aparentemente o lugar é exíguo, desproporcional e escuro; esta é a primeira linguagem que, uma vez ultrapassada, dará lugar à segunda linguagem.

Nishizawa antecipa que uma estrutura convencional e encerrada iria contribuir

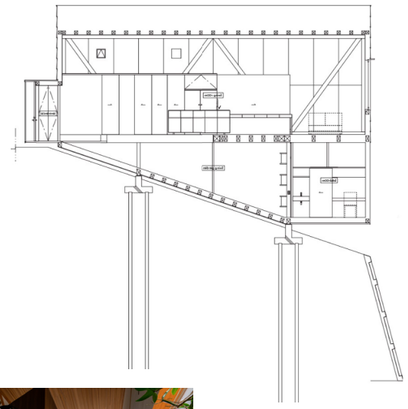
277 SANAA (2011) Em: El Croquis – SANAA 2011/2015 - no 179/180 Continuity Systems. Madrid, El Croquis Editorial, 2015, p.68
278 NISHIZAWA R. (2011) Em El Croquis – SANAA 2011/2015 - no 179/180 Continuity Systems. Madrid, El Croquis Editorial, 2015



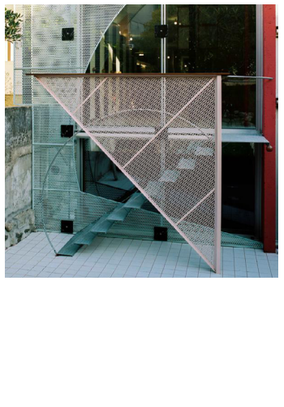




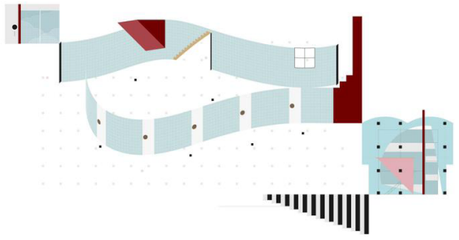












590 Go Hasegawa, fachada frontal, House in Kawasaki, Kanazawa, Japão, 2015-2017
591 Go Hasegawa, corte longitudinal, House in Kawasaki, Kanazawa, Japão, 2015-2017
592 Go Hasegawa, piso inferior visto do jardim, House in Kawasaki, Kanazawa, Japão, 2015-2017
593 Go Hasegawa, piso inferior, Kanazawa, Japão, 2015-2017
594 Go Hasegawa, fachada tardoz, House in Kawasaki, Kanazawa, Japão, 2015-2017
595 fala atelier, prisma vermelho, 097, Porto, 2021
596 fala atelier, walls of glass, 097, Porto, 2021
597 fala atelier, clouds of metal, 097, Porto, 2021
598 fala atelier, prisma vermelho, 097, Porto, 2021
599 fala atelier, comprehensive drawing, 097, Porto, 2021

para a perceção de um espaço ainda mais reduzido. Por isso, o autor pensa em alternativas. O processo levou-o a desenhar uma sequência de cinco lajes horizontais sem paredes. Cada laje é ocupada por um jardim e uma divisão interior envidraçado: seja um quarto, sala de jantar, casa de banho ou escritório, cada qual tem a sua própria extensão exterior para se sentir o ar fresco, ler um livro e estar num ambiente aberto no meio urbano, tudo isso num terreno que , até então, era somente caracterizado por ser demasiado estreito e cercado por edifícios demasiado altos. Compreende-se que se não fosse a particular adversidade da primeira linguagem, o projeto não seria este. Por conseguinte, o projeto responde ao lugar por contraste.

Também no projeto da House in Kawasaki (2015-2017, Kanazawa, Japão)[279] Go Hasegawa, atenta às restrições do lugar. O terreno para esta casa está situado entre duas ruas com elevações substancialmente diferentes, o que resulta num acentuado declive. Na cota superior, o terreno está nivelado com a rua. Na rua inferior, o terreno está suportado num muro de retenção que também suporta os íngremes degraus que interligam ambas as ruas.

Nem o muro de retenção nem o solo têm inércia suficiente para suportar o peso de uma nova construção. Assim, o corpo da casa repousa sobre uma estrutura composta por quatro sapatas das quais derivam longas estacas, que perfuram o terreno até encontrar solo estável. No interior há um plano inclinado que segue o declive do terreno sem lhe tocar, onde vive, um casal e um plano de nível, onde vive a mãe. Esse espaço inferior, que repete a topografia do terreno, é um lugar agradável para: sentar, olhar para o jardim, ler, fechar os olhos, escorregar, etc. É também um dispositivo interessante para mediar a vivência das duas gerações que coabitam na casa.

Se o declive não fosse um problema deste lugar (primeira linguagem), a sua resposta não seria a mesma, quiçá, não tão interessante. Então, o projeto responde ao lugar por semelhança.

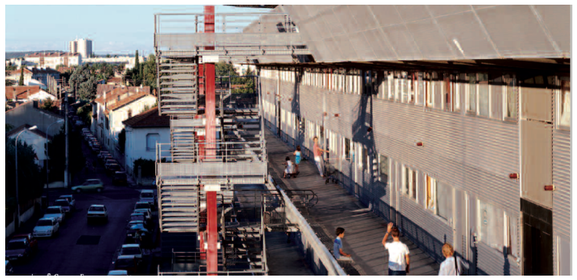
O lugar não tem de ser um lugar exterior, o contexto pode existir dentro de 4 paredes. Por exemplo, no projeto 097 Waves of Glass and Clouds of Metal (2021, Porto) o fala atelier tem por lugar de intervenção um edifício banal e estreito do século XIX.

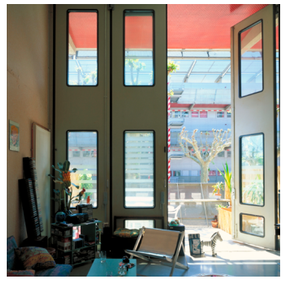
Inicialmente, o projeto procurou esconder a escada original e, ao longo do processo, foram consideradas várias opções, mas ainda não havia sido encontrada a solução ideal. Contudo, uma decisão crucial para o projeto tornou a solução visível: optaram por manter a configuração da escada pré-existente. Isso permitiu que o projeto encontrasse a sua melhor solução. Uma parede curva de blocos de vidro interseta o vão das escadas sem pudor. Desta interseção entre as escadas, a laje de teto e a parede de tijolo de vidro resulta um prisma - que encaixa na métrica do tijolo de vidro como se sempre lá estivesse estado. Para destacar o processo - que integra as escadas ao invés de as rejeitar - o prisma foi pintado de vermelho NCS S 2070-R.

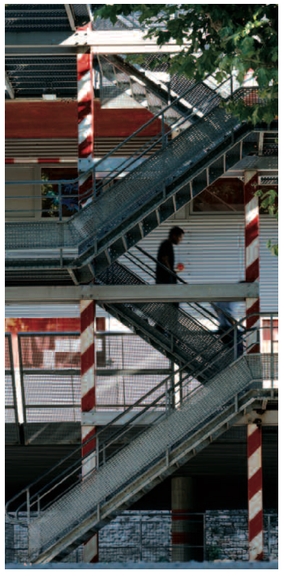
Hoje, o prisma é um dos elementos mais distintivos do projeto não fosse também haver: paredes curvas de blocos de vidro, painés metálicos que lembram nuvens, portas triangulares, puxadores fora de escala, quadrados de mármore preto suspensos na

279 HASEGAWA, G. (2017) EM: El Croquis – Go Hasegawa - no 191. Madrid, El Croquis Editorial, 2017, p.199











600 JEAN NOUVEL, GALERIA NEMAUSUS HOUSING, FRANCE, 1987
601 JEAN NOUVEL, INTERIOR NEMAUSUS HOUSING, FRANCE, 1987
602 JEAN NOUVEL, EXTERIOR NEMAUSUS HOUSING, FRANCE, 1987
603 JEAN NOUVEL, ESCADAS INTERIORES NEMAUSUS HOUSING, FRANCE, 1987
604 JEAN NOUVEL, INTERIOR NEMAUSUS HOUSING, FRANCE, 1987
605 JEAN NOUVEL, INTERIOR NEMAUSUS HOUSING, FRANCE, 1987
606 JEAN NOUVEL, CAIXA DE ESCADAS NEMAUSUS HOUSING, FRANCE, 1987
607 JEAN NOUVEL, INTERIOR/EXTERIOR NEMAUSUS HOUSING, FRANCE, 1987
608 JEAN NOUVEL, TéRREO NEMAUSUS HOUSING, FRANCE, 1987

fachada, uma esfera perdida no vértice das escadas exteriores, corrimãos duvidosos...

Estas não são as únicas possibilidades de transgredir a primeira linguagem. As possibilidades de segunda linguagem são infinitas, não só mas também, porque a primeira linguagem tem muitas variantes.

a segunda linguagem é a tipologia com um pouco de leveza

A tipologia é como uma base sedimentada da arquitetura. Corresponde a uma série de modelos testados e refinados ao longo do tempo, que funcionam como um conjunto de premissas aceites pelo imaginário coletivo. Acontece que a tipologia pode inferir generalizações grosseiras, que não atendem à complexidade de cada situação. Por conseguinte, a tipologia pode induzir-nos a replicar algo sem uma base crítica sólida.

No projeto Nemausus Dwellings (1987, França), Jean Nouvel critica a tipologia da habitação de custos controlados. O autor reconhece que os projetos de habitação social são projetados tendo em conta um orçamento baixo e, consequentemente, áreas reduzidas; contudo, não se resigna a este desânimo e procura contrariar o destino monótono de uma tipologia que confunde: pessoa e número, norma e identidade.[280]

Então, começa a olhar para a gama de produtos desenvolvidos para as industrias de grande escala: como armazéns, fábricas e garagens. Estes componentes, por serem standard e produzidos em série, existem no mercado sob um valor significativamente mais baixo. Do mesmo modo, as grandes dimensões destes elementos permite introduzir novas medidas à escala - necessariamente reduzida - da habitação social, como grandes vãos e grandes planos de vidro que, de outra forma, seriam inviabilizados pelo orçamento disponível.

> "Low-cost housing, for example, poses quite a number of difficulties for working with glass or immateriality because the techniques involved are not applicable, at the moment, to these types of programmes or their budgets. So I begin from other conceptual bases that can be related to appropriations from other fields. (...) I managed to propose larger than usual low-cost housing by using industrial garage doors, fences and stairs."[281] (Jean Nouvel, 1987)

O raciocínio de usar componentes fora do seu contexto revela ser uma estratégia extremamente subversiva mas adequada: à realidade económico-construtiva [primeira linguagem] e ao projeto capaz de dotar a habitação de custos controlados daquilo que a indústria tem de melhor [segunda linguagem].

> "Given that not all responses are possible for all types of programmes, such as low-cost housing, we are obliged to choose a strategy that corresponds to the reality of construction and a real economy."[282] (Jean Nouvel, 1987)

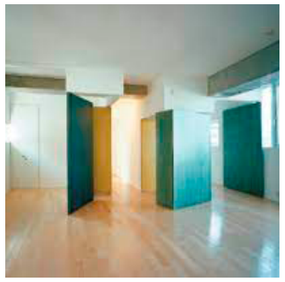
280 NOUVEL, J. (1987) NEMAUSUS - FRANCE [MEMÓRIA DESCRITIVA] DISPONÍVEL EM HTTP://WWW.JEANNOUVEL.COM/EN/PROJECTS/NEMAUSUS/

281 NOUVEL J. (2002) THE SYMBOLIC ORDER OF MATTER 1994-2002. A CONVERSATION WITH JEAN-NOUVELLE , CRISTINA DÍAZ MORENO Y EFRéN GARCÍA GRINDA. EL CROQUIS. VOL 112/113. MADRID 2002. P.6-25

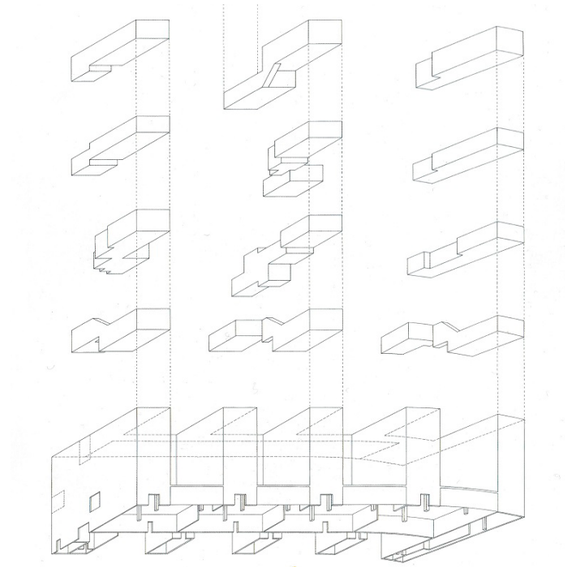
282 NOUVEL J. (2002) THE SYMBOLIC ORDER OF MATTER 1994-2002. A CONVERSATION WITH JEAN-NOUVELLE , CRISTINA DÍAZ MORENO Y EFRéN GARCÍA GRINDA. EL CROQUIS. VOL 112/113. MADRID 2002. P.6-25





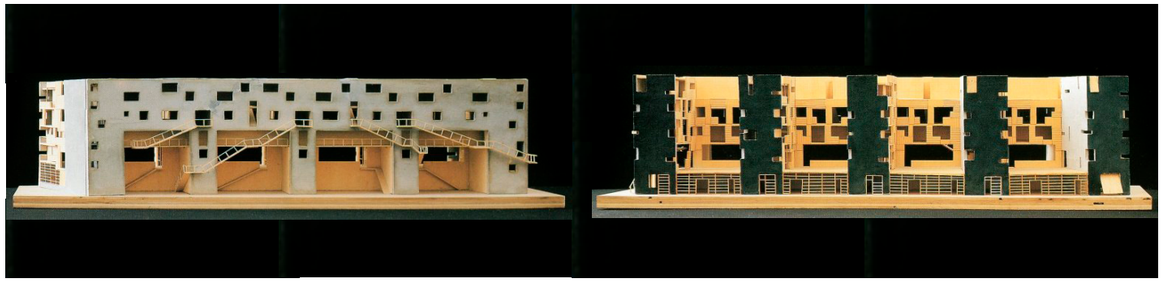












609 Steven Holl, fachada tardoz, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991
610 Steven Holl, fachada frontal, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991
611 Steven Holl, interior, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991
612 Steven Holl, interior, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991
613 Steven Holl, tipologias, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991
614 Steven Holl, interior, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991
615 Steven Holl, interior, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991
616 Steven Holl, maquete, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991
617 Steven Holl, maquete, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991

Por fim, no projeto de um Void Space/Hinged Space[283] (1991, Fukuoka, Japão) Steven Holl é proposto a desenhar um complexo de uso misto, com 28 apartamentos. O autor faz mais do que isso. Holl identifica uma oportunidade para desafiar a tipologia convencional dos blocos habitacionais, que geralmente consistem em espaços rígidos e inflexíveis, cujo desenho dá mais atenção ao volume construído do que o espaço negativo.

O volume faz-se por cinco torres que avançam de um corpo comum longitudinal. A complexidade começa na articulação de 28 organizações espaciais diferentes: uns em "L", outros em linha, outros com dupla altura, etc. O autor chega a estabelecer uma analogia com aqueles quebra-cabeças chineses, nos quais as peças de madeira encaixam entre si.

O "void space" existe: explicitamente entre as torres; nos quatro espaços vazios, mais modestos, voltados a sul; e nas galerias de distribuição.

Já o "hinged space" existe no interior de cada umas das 28 unidades habitacionais que são concebidos como "espaços articulados", com painéis que pivotam, rebatem e deslizam. Esta flexibilidade dos planos permite a expansão da zona de estar durante o dia, recuperada pelos quartos à noite; a longo prazo, é também capz de se ajustar às mudanças das dinâmicas familiares com a adição ou subtração de quartos.

De certa forma, uma interpretação dos Fusuma - painés tradicionais japoneses que deslizam de um lado para o outro para redefinir espaços.

a segunda linguagem é o que ninguém nos pede

A segunda linguagem é o que permite encontrar a leveza da primeira linguagem. Não fosse a possibilidade de uma segunda linguagem e muita coisa ficaria por dizer.

As seis categorias da primeira linguagem aqui enumeradas (comodidade, legislação, estrutura, expectativa do cliente, lugar, tipologia) podiam ser outras, podiam ser muitas mais. Também os projetos enunciados podiam ter sido outros, podiam ser muitos mais. Faço, também, notar que é possível identificar várias "primeiras linguagens" em alguns projetos, mas esta organização pareceu-me eficaz para a compreensão de como o duelo pode tranformar-se em dueto.

Pode parecer controverso - porque é controverso - mas suspeito que nunca ninguém nos irá pedir uma arquitetura. Nunca desta forma. Nunca explicitamente. Podem pedir-nos muita coisa: muitos metros quadrados, muita arrumação, muitas janelas, em determinado lugar, com determinado tempo, até determinado orçamento...mas nunca nos hão de pedir arquitetura. Talvez porque a arquitetura não seja coisa de se pedir. A arquitetura é coisa de se encontrar.

Como explica Peter Eisenman, existe um momento em que o "movimento vertical" que nos pedem, para ligar um patamar a outro, passa a ser pensado além do utilitarismo puro. Isto acontece assim que a escada, a rampa, o elevador ou qualquer outro sistema de "movimento vertical" passam a ser considerados como um espaço de transição. Portanto, deixa de ser suficiente inserir uma escada qualquer ou uma rampa qualquer

283 HOLL, S. (1991) Disponível em: https://www.stevenholl.com/project/fukuoka-housing/ acedido a 8 de agosto de 2023

















618 Ovo cru
619 Ovo cozido
620 Ovo escalfado
621 Ovo estrelado
622 Bolo
623 Omelete recheada
624 Omelete francesa
625 Frittata

ou um elevador qualquer entre dois pisos de um edifício, na verdade, a experiência das escadas ou da rampa ou do elevador passa a ser considerada no domínio de um projeto que tem as suas relações próprias, a sua própria linguagem: que já não é a linguagem da função, passa a ser algo mais. Esta segunda linguagem é a linguagem própria da arquitetura.[284]

> "There has got to be something there to work with and what is there should be challenging enough so you want to see what you can discover within that framework and then raise questions about the framework."[285] (Noam Chomsky)

Se virmos bem, é a primeira linguagem que nos é pedida, mas desconfio que não é a primeira linguagem que pretendem. Tudo isto faz sentido, o cliente é o melhor conhecedor das suas necessidades, dos seus limites e das suas expectativas, por isso, faz sentido que sejam essas as suas preocupações - num mundo onde se presta pouca atenção ao outro - ele sabe que é urgente torná-las específicas. Nesta lógica, o cliente procura na figura do arquiteto alguém que o liberte das suas amarras; alguém que, ao invés de ver a finitude dos números, veja a infinidade de coisas que se pode fazer com esses números. É, também, uma hipótese que o cliente não saiba que existem outras possibilidades, porém, essa responsabilidade pertence ao arquiteto.

> "That made me aware of how wide a gap there is between what I understand as realistic and perception of reality that operates exclusively on the practical level."[286] (Itsuko Hasegawa)

Por isso, a primeira linguagem - tal e qual ela é - é o pretexto ideal para a segunda linguagem. Esta segunda linguagem é, à partida, desconhecida; contudo, para qualquer primeira linguagem há uma segunda linguagem, desde que lhe seja dada a devida atenção - por palavras mais práticas: desde que façamos aquilo que não nos é pedido. É importante notar que a segunda linguagem não nos dará certezas mas, se a perseguirmos, é certo que encontraremos as suas possibilidades. Estas possibilidades são um processo, uma descoberta que vai sendo afinada entre o autor, o projeto e a representação - não necessariamente nesta ordem, não necessariamente por ordem alguma. Correndo o risco de soar ridícula: não existe um medidor de segunda linguagem mas quando a encontramos, sentimo-la.

> "The essence of any creative act is the communication of an original idea from its authors through a means of expression, to a receiver."[287] (Peter Eisenman)

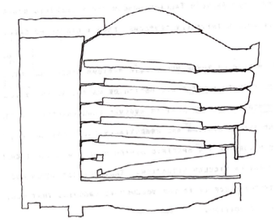
No caso da segunda linguagem não faz sentido perguntar "como é que não tinha pensado nisso antes?"...a verdade é que jamais teríamos "pensado nisso antes", uma vez que a segunda linguagem não é uma evidência, mas um processo.

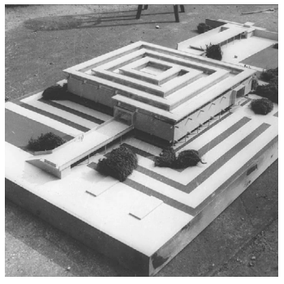
Lembro-me que, numa das primeiras conversas, o meu orientador fez a alegoria do ovo: o cliente, pede-nos um ovo; esse ovo é potencialmente...tudo. Os ovos podem

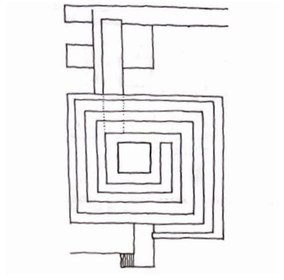
284 EISENMAN, P (1963). The formal basis of modern architecture. Chapter one - Form in relation to architecture. Lars Muller Publishers. 2006 (original submitted in 1963) p.39-41
285 CHOMSKY, N. [Chomsky's Philosophy] (2 agosto 2016) Structure and Creativity. [arquivo de video] Youtube https://www.youtube.com/watch?v=PRH6QXCDMZs 5:50
286 HASEGAWA, I. SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Eighties. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.p.112
287 EISENMAN, P (1963). The formal basis of modern architecture. Chapter one - Form in relation to architecture. Lars Muller Publishers. 2006 (original submitted in 1963) p.25



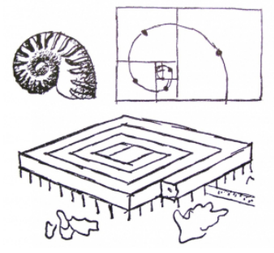


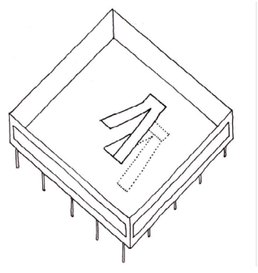












626 Frank Lloyd Wright , interior, Solomon R. Guggenheim Museum , 1965
627 Frank Lloyd Wright , exterior, Solomon R. Guggenheim Museum, 1965
628 Espiral centrifuga, Solomon R. Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, 1965
629 Le Corbusier, maquete, Musée à croissance illimitée, 1939
630 Espiral centripeta, Musée à croissance illimitée, Le Corbusier, 1939
631 Le Corbusier, rampa exterior, Villa Savoyer, 1928
632 Le Corbusier, esquema, Musée à croissance illimitée, 1939
633 Espiral sem centro nem periferia, Villa Savoyer, Le Corbusier, 1928

ser estrelados, cozidos, escalfados, mexidos, cozidos a vapor, enrolados numa omelete francesa ou dobrada ao meio, transformados num bolo, numa quiche ou numa fritata, etc. Mas, sem dúvida, continuam a ser ovos.

Devo traduzir esta ideia para um vocabulário mais arquitetónico. Para tal, apoio-me num pensamento de Peter Eisenman no qual defende que o mesmo princípio pode ter formalizações diferentes. Eisenman dá o exemplo da espiral[288]: a espiral é um sistema de movimento que se define pela progressão em torno de um centro fixo. Aparentemente, parece que há apenas uma forma de desenho para esta espiral. Contudo, Eisenman identifica três sistemas possíveis de espiral. Primeiro a espiral centripeta com a entrada ao centro e em direção ao exterior, como Frank Lloyd Wright projeta para o The Solomon R. Guggenheim Museum (1959, Nova York, USA). Segundo, a condição oposta, a espiral centrífuga com a entrada na periferia e movimento convergente ao centro, como Le Corbusier projeta para o Le Corbusier Museum project (1939). Terceiro, a espiral em que nem o seu início ou fim estão localizados no centro ou na periferia, como Le Corbusier projeta na sucessão de rampas e patamares da Villa Savoye (1928, Poissy, França). Cada um destes três exemplos formaliza o mesmo princípio - a espiral - com desenhos espaciais muito distintos. Esta é a liberdade do autor, do projeto e da representação.

Agora percebo que o mesmo acontece com a segunda linguagem! Como é que não tinha pensado nisso antes?! A verdade é que jamais teria "pensado nisso antes" pois, também, este estudo não fora uma evidência mas antes um processo.

Sou otimista, mas é-me difícil aceitar que podemos inventar novas coisas. No máximo, inventamos novas formas de combinar as mesmas coisas. Aliás, é assim que se faz um bom livro...não faria sentido, para um escritor, desenvolver novas letras, novas palavras, nova gramática - provavelmente, ficaria esgotado e nenhum diálogo floresceria daí, pois ninguém perceberia aquela linguagem. No entanto, ainda há livros maravilhosos a serem escritos e não vejo uma linha final para isso. Então, por que se espera que a arquitetura se desenvolva de outra forma? Assim, sugiro que usemos aquilo que melhor conhecemos [primeira linguagem] para explorar aquilo que tanto nos interessa [segunda linguagem].

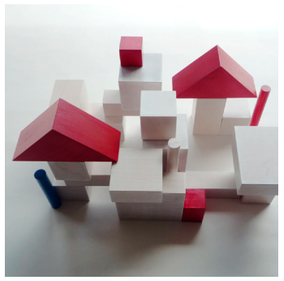
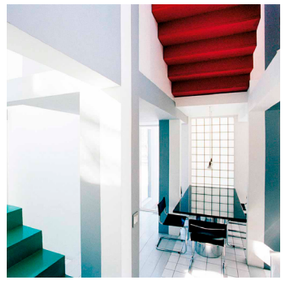
"Por percebermos que a realidade é menos romântica, temos nós de com-pensar com esse romantismo a mais."[289] (Filipe Magalhães, fala atelier)

A parte positiva é que a linguagem das restrições é apenas um pretexto para nos aproximarmos da arquitetura - esses são os meios para a nossa intervenção - porém, é a narrativa entre esses elementos que a faz superar o tédio. Se a arquitetura se reduzisse ao dimensionamento do pilar, à composição da parede, à flecha da viga...já havia congelado há muito tempo. Felizmente para nós, a luxúria está no modo como estes se combinam. Se alguma vez acharmos que encontramos o âmago da arquitetura... pois que nos deixemos de ilusões...vamos acertando nos pontos de caramelo. E ainda bem, significa que há mais por vir. Ali mesmo! À espera que façamos o que não nos foi pedido. Por vezes, o melhor que temos a fazer é quebrar as regras.

288 EISENMAN, P (1963). The formal basis of modern architecture. Lars Muller Publishers. 2006 (original submitted in 1963) p.103-107
289 MAGALHÃES, F. Em SILVA, Ana Catarina (Host). (2021) EP.26 fala atelier, Arquitetura Entre Vistas [Audio Podcast episode]. In Arquitetura Entre Vistas. Spotify. 27:10

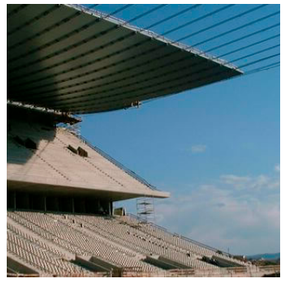










634 SANAA, La Samaritaine, Paris, França, 2021
635 Eduardo Souto Moura, 11ª Exposição Internacional de Arquitectura La Biennale di Venezia, Veneza, Itália, 2008
636 Norman Foster, Vieux Port Pavilion, Marselha, França, 2013
637 fala atelier, 097, Porto, 2021
638 Takefumi Aida, Aida Blocks
639 Peter Eisenman, House VI, Connecticut, USA, 1975
640 Buchner Bründler Architekten, casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018
641 Rachel Whiteread, Untitled (Stairs), Vienna, 2001
642 Álvaro Siza, Bairro da Bouça, Porto, 2004
643 Tadao Ando, Monte Rokko Chapel, Japão, 1986
644 Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998
645 Eduardo Souto Moura, Estádio do Braga, 2004, Braga

"More than anything else, we are looking for new architectural ideas or concepts and in this we find a prime focus for our thinking at present."[290] (Koji Taki)

Em notas finais, este estudo procurou demonstrar que as dificuldades inerentes à arquitetura não são obstáculos, mas sim motivos para a busca constante. Portanto, a arquitetura não é algo que o cliente solicita explicitamente, mas é o que os projetos devem almejar alcançar.

Este estudo levanta a hipótese de que a primeira linguagem (a linguagem das restrições) é o ponto de partida para a arquitetura, mas não é o ponto de chegada. Isto é, a primeira linguagem é pretexto para a possibilidade de arquitetura. Uma vez descoberta a segunda linguagem, a primeira linguagem deixa de ser o tópico de discussão, passa a estar implícita. O processo de transformação da primeira linguagem em segunda linguagem é, essencialmente, sustentado pelo tripé autor-projeto-representação que articulam um plano de relações que transformam o aparente duelo, entre as expectivas da primeira linguagem e as intenções da segunda linguagem, num dueto. Talvez, a segunda linguagem seja a articulação de um vocabulário que nos permite ver as questões do mundo numa perspetiva arquitetónica, como se a arquitetura fosse uma configuração da realidade: construída, desenhada, modelada, etc.

Aqui, identificam-se a primeira linguagem e a segunda linguagem. Contudo, não se exclui a possibilidade de existir uma terceira, uma quarta ou uma quinta linguagens que surgem das interações que a arquitetura é capaz de despertar. Deixa-se essa questão em aberto. Acredito que esta pesquisa contribua não só para tornar consciente o processo da segunda linguagem - através do autor que detém o pensamento, do projeto que é o pensamento em ação e da representação que é o pensamento visível - mas também para abrir caminhos para que se descubram outras linguagens.

Há sempre relações novas prontas a serem descobertas. Em arquitetura qualquer coincidência não é por acaso.

Possivelmente, fazer arquitetura é fazer o que não nos é pedido.

290 KOJI, T. (1988) Fragments and Noise -The architectural Ideas of Kazuo Shinohara and Toyo Ito EM Architectural Design Japanese Architecture. Vol 58 no 5/6 , House at Midorigaoka. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.p.33

bibliografia

livros

ARISTÓTELES (IV a.C), Retórica. trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 5ª edição. 2018.

BACHELARD, G. (1996) A poética do espaço, Martins Fontes Editora. São Paulo. 2008. 1996

BARTHES, R. (1977) Image, music, text. The death of the author, translated by Richard Howard. Fontana. London. 1977

BARTHES, R. (2007) Elementos de Semiologia. Trad. Maria Margarida Barahona. Edições 70. Abril 2018.

BAUDRILLARD, J & NOUVEL, J. . The singular objects of architecture. trad. Robert Bononno, University of Minnesota Press, Minneapolis. 2002

BROADBENT, G., Signs, Symbols and Architecture. John Wiley & Sons. New York. January 1980.

CALVINO, I. (1983) Porquê ler os clássicos. Publicações D. Quixote, Alfragide. 2015

CALVINO, I. (1983) Palomar. 1ª edição. Publicações D. Quixote, Alfragide. janeiro 2020

CALVINO, I. (1990) Seis propostas para o próximo milénio. Trad. José Colaço Barreiros. Editorial Teorema, LDA. Lisboa. Dezembro 2006

CAMÕES, L. V. (1524-1579), Os Lusíadas, Canto I, estrofe 3. Porto Editora. 2017

CARPO, M (2001) . Architecture in the Age of printing - orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory. Translated by Sarah Benson. The MIT Press. Cambridge. 2001

COLOMINA, B. (1994). Privacy and publicity : modern architecture as mass media. The MIT Press. Cambridge. 1994

DANIELL, T., Weaver, T., Cook, P., Kazuo Shinohara, Toyo Ito, Terunobu Fujimori, & Sei Takeyama. An anatomy of influence. Architectural Association. 2018

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). O que é a filosofia?. trad. Margarida Barahona & António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. 1992

EISENMAN, P (1963). The formal basis of modern architecture. Chapter Three. Development of formal systems. Lars Muller Publishers. 2006

FOUCAULT, M. O que é um autor?. 10a edição. Nova Vega. Lisboa. 2018

HEIDEGGER, M. (1950), A Origem da Obra de Arte, trad. Maria da Conceição Costa, Edições 70, 1ª edição, 2017

KANDINSKY, W. (1926) Ponto, Linha, Plano. Edições 70, 2006

KUAN, S., & Harvard. Kazuo Shinohara : traversing the house and the city. Lars Muller Publishers ; Harvard University Graduate School of Design. 2019

LEWITT, S. (Summer 1967) Paragraphs on conceptual art. Em: ALBERO, A. & STIMSON, B. Conceptual Art: a critical anthology. The MIT press. Cambridge. 2000

OLGIATI, V. & BREITSCHMID M. (2019). Non-Referencial Architecture. Park Books. 2019

OLGIATI, V.(2009). The significance of the idea - In the Architecture of Valerio Olgiati. Interview with Markus Breitschmid. Niggli. 2009

PALLASMAA, Juhani. Pensamento em forma - Dez ensaios sobre arquitetura. Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, 2012

ROSSI, A. (1981) Autobiografia científica, trad. José Charters Monteiro, Editora Edições 70, 2013

SERRA, R. Writing Interviews. The University of Chicago Press. Chicago & London. 1994

SIZA, A. 01 Textos. Parceria A. M. Pereira. Lisboa. 2019.

SIZA, A. 02 Textos. Parceria A. M. Pereira. Lisboa. 2018.

SIZA, A. 03 Textos. Parceria A. M. Pereira. Lisboa. 2019.

SIZA, A. (1998), Imaginar a Evidência. Edições 70 LDA. Lisboa. 2018.

SUMMERS, D. (2003). Real Spaces. Phaeton Press. 2003.

TAVARES, A. & BANDEIRA, P. Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora, 2011

TAVARES, G. M. (2019) Atlas do corpo e da imaginação - teoria, fragmentos e imagem. Relógio d'Água. Lisboa. 2019

VAN DER ROHE, M. (1938) Inaugural address as director of architecture at Armour Institute of Technology Em JOHNSON, P.C., (1947) Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art. New York. 1947

VENTURI, R. (1966) Complexity and Contradiction. The Museum of Modern Art, New York. 1977

VENTURI, R. (1966). Complejidad y contradiction en la arquitectura. Editorial Gustavo Gili. 2ª edición. 14ª tirada. 2018

VENTURI, R & SCULLY, V. Mother's House: The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992.

Wittgenstein, L. (1996) Cultura e Valor, Edições 70. 2019

Wittgenstein, L. (1995) Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. 2015

ZEVI, Bruno. A linguagem moderna da arquitectura - Guia ao código anticlássico. Coleção: Arquitectura e Urbanismo. Edições 70, 2002

revistas e jornais

2G. Anne Holtrop. no 73. Koenig Books. 2016

2G. Fala Atelier. no 80. Koenig Books. 2019

2G. Juan Ishigami. no 78. Koenig Books. 2019

2G. Lacaton & Vassal. no 60. Koenig Books. 2012

El Croquis – Álvaro Siza - no 68/69+95. Madrid, El Croquis Editorial, 2000

El Croquis – Álvaro Siza - no 140. Madrid, El Croquis Editorial, 2008

El Croquis – Go Hasegawa - no 191. Madrid, El Croquis Editorial, 2017

El Croquis – Herzog & de Meuron - no 60. Madrid, El Croquis Editorial, 1993

El Croquis – Herzog & de Meuron - no 152/153. Madrid, El Croquis Editorial, 2010

El Croquis - Jean Nouvel - no 65/66. Madrid, El Croquis Editorial 1994

El Croquis - Jean Nouvel - no 112/113. Madrid, El Croquis Editorial 2002

El Croquis - OMA/Rem Koolhaas - no 134/135. Madrid, El Croquis Editorial, 2007

El Croquis - Peter Eisenman - no 83. Madrid, El Croquis Editorial, 2008

El Croquis – SANAA - no 121/122. Madrid, El Croquis Editorial, 2004

El Croquis – SANAA - no 179/180. Madrid, El Croquis Editorial, 2015

El Croquis - Tadao Ando - no 44/58. Madrid, El Croquis Editorial, 1992

El Croquis - Toyo Ito - no 71 Madrid, El Croquis Editorial, 1995

El Croquis - Toyo Ito - no1471 Madrid, El Croquis Editorial, 2009

FALA ATELIER (2023) Em: Tidskriften Rum - Architecture and Design. No1. Fala Atelier. Sweden. 2023

MIYAWAKI, M. (1971). The Japan Architect. July 1971. Primary House Project. Japan. 1971

OASE. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur - no 100. Magazine Architecture. OASE Foundation. Rotterdam. 2018

OASE. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur - no 113, Authorship. OASE Foundation. Rotterdam. 2023

OASE. Journal for Architecture / Tijdschrift voor architectuur - no 114, Optimism or Bust?. OASE Foundation. Rotterdam. 2023

Perspecta, The Yale Architectural Journal. no 7. School of Art and Architecture of Yale University. 1961

SD, Space Design. Itsuko Hasegawa. 85-04. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. 1985

SHINOHARA, K. (1962) "A house is a work of art", EM Shinkenchiku. Magazine. Shinkenchiku-sha Co, Japan 1962

SHINOHARA, K. The Autonomy of House design. Em Shotenkenchiku Magazine. Japão 1964

STOÀ, Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica. Rivista Quadrimestrale. Anno 1, 2/2. Disegni. Spaziovirgola, Napoli, Itália. 2021

STOÀ, Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica. Rivista Quadrimestrale. Anno 1, 1/2,. Modeli. Spaziovirgola, Napoli, Itália. 2021

TC cuadernos. Série Dédalo. Revista de Arquitetura. 145. Aires Mateus Arquitetura 2003-2020. Abril 2020. Valencia

Techniques & Architecture. no 367. Laboratoires d'architecture. Revue Mensuelle. France. 1986

TSCHUMI, B. (1977) The Pleasure Of Architecture Em Architectural Design 47. no 3. Academy Editions. 1997

TAKI, K.(1988) Fragments and Noise -The architectural Ideas of Kazuo Shinohara and Toyo Ito EM Architectural Design Japanese Architecture. Vol 58 no 5/6, Tokyo, 1988

TAKI, K. "The language of a house"

video

AIRES MATEUS, M. Em: Architecture Hunter (2023) In Loco With Aires Mateus: Interview with Architect [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-3lCueCf1-A&t=98s

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2018). Noam Chomsky - Creativity and Language [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TWwXKG4UtLU

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2015). Noam Chomsky - Innate Language [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XyaDTxGC-wI

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2019). Noam Chomsky - Intelligible Concepts vs. Intelligible Theories [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=HVQJk6_PCUA

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2015). Noam Chomsky - Language and Thought [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=KEmpRtj34xg

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2017). Noam Chomsky - Optimism [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=maSlCEWgT98

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2016). Noam Chomsky - Structure and Creativity [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Prh6qXcdmZs

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2016). Noam Chomsky - The Emergence of Language [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9oJbh5m5SlI

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2018). Noam Chomsky - The Function of Language [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TzzuPMA8s7k

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2017). Noam Chomsky - The Structure of Language [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=E3U6MsdBalg

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2016). Noam Chomsky - Thought [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bmDgBkgqTVY

CHOMSKY, N. Em: Chomsky's Philosophy. (2016). Noam Chomsky - Thought without Language [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9oJbh5m5SII

BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions.

EISENMAN, P. Em: FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2018) Conversaciones con Peter Eisenman [Documentary] Netflix Productions. 2018

EISENMAN, P & KOOLHAAS R. Em: AA School of Architecture (2006-01-30) Peter Eisenman, Rem Koolhaas - Architecture, Ideology, The City [Conference]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?-v=3J-giyFIROM 2015

HOLL, S. [Iris Cerâmica Group] (4 nov 2020) The Architects Series Ep. 14 - A documentary on: Steven Holl Architects. [arquivo de video] Youtube https://www.youtube.com/watch?v=ib569_71Nxk&t=1280s

BRAGG, M, HOOBS A, SULLIVAN C & HEALY T.. Em: Bent Outta Shape Chess (2012). Rethoric [Conference]. In YouTube. https://youtu.be/0ZSzS5Oq5dw

audio

SILVA, Ana Catarina (Host). (2023) EP.2 Nicola Dorval-Bory, Arquitetura Entre Vistas abroad [Audio Podcast episode]. In Arquitetura Entre Vistas abroad. Spotify.

SILVA, Ana Catarina (Host). (2021) EP.26 fala atelier, Arquitetura Entre Vistas [Audio Podcast episode]. In Arquitetura Entre Vistas. Spotify.

SILVA, Ana Catarina (Host). (2022) EP. 99 Manuel Aires Mateus, Arquitetura Entre Vistas [Audio Podcast episode]. In Arquitetura Entre Vistas. Spotify.

MENESES, I. (Host). (2 abril 2022) Pedro Cabrita Reis. [Audio Podcast episode]. In Fala Com Ela. Antena 1. Spotify

artigos online

AIDA, T. (1978-1984) Toy Block Project [texto]. Consultado em agosto 2023. Disponível em http://www.aida-doi-architects.co.jp/toyblock_en.html

BUCHNER BRÜNDLER ARCHITEKTEN. Disponível em www.bbarc.ch

Daidalos Magazine for Architecture Art & Culture (10/19/22). Fala meets Siza [entrevista]. Consultado em outubro 2022. acessível em https://www.daidalos.org/en/articles/falameetssiza/

FALA atelier (2023) Fala Atelier. Tidskriften Rum - Architecture and Design. No1 2023. Sweden. 2023

FALA ATELIER (2022) Fala: Butterflies. Acedido a 10 de janeiro de 2023. Disponível em https://drawing-matter.org/fala-butterflies/ 2022

FALA ATELIER (2022) Fala: Collages. Acedido a 4 de julho de 2022. Disponível em https://drawingmatter.org/fala-collages/ 2022

FALA ATELIER (2022) Fala: Comprehensive Drawings. Acedido a 4 de julho de 2022. Disponível em https://drawingmatter.org/fala-comprehensive/ 2022

FALA ATELIER (2022) Fala: Execution Drawings. Acedido a 4 de julho de 2022. Disponível em https://drawingmatter.org/fala-execution-drawings/ 2022

FALA ATELIER (2022) Fala: Photography. Acedido a 10 de janeiro de 2023. Disponível em https://drawingmatter.org/fala-photography/ 2022

FALA ATELIER (2022) Fala: Renders. Acedido a 4 de julho de 2022. Disponível em https://drawingmatter.org/fala-renders/ 2022

FALA ATELIER (2022) Fala: The Single Line. Acedido a 4 de julho de 2022. Disponível em https://drawingmatter.org/fala-the-single-line/ 2022

FALA ATELIER (2022) Fala: Wireframes. Acedido a 4 de julho de 2022. Disponível em https://drawing-matter.org/fala-comprehensive/ 2022

FLORES & PRATS (2020) Films. Acedido a 1 setembro 2023. Disponível em https://floresprats.com/films/

HERZOG & de MEURON. Disponível em https://www.herzogdemeuron.com

STEVEN HOLL ARCHITECTS. Disponível em https://www.stevenholl.com

KOOLHAAS, R. (2011) Interview with Rem Koolhaas, Der Spiegel EM TIMER, S. (2012). Rem Koolhaas — Designing the design process. Acedido em março 2023. Disponível em https://medium.com/next-iteration/rem-koolhaas-designing-the-design-process-7f1328821f70

NOUVEL, J. (1987) Nemausus - France [memória descritiva]. Consultado em abril 2023. Disponível em http://www.jeannouvel.com/en/projects/nemausus/

PORTUS PÉREZ, J. (2013), Diego Velázquez 'Las Meninas'. EM: Velázquez y la familia de Felipe IV, [1650-1680], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013. Disponível em https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f

TESTA, P (2018) On Line: Álvaro Siza's Cadernos Pretos. Peter Testa on the Álvaro Siza fonds. Find and Tell. Acedido a 18 agosto 2023. Disponível em https://www.cca.qc.ca/en/events/61841/find-and-tell-peter-testa-on-alvaro-siza

TSCHUMI, B. (1977) Architecture and Transgression. First Published in: Oppositions 7 (1996) EISENMAN, P. & KENNETH F. New York: Institute for Architecture and Urban Studies. Disponível em https://pt.scribd.com/doc/274124186/Tschumi-Architecture-and-Transgression-1# . 1996

EISENMAN, P. (1970) House II. 1970 Acedido a 8 de dezembro de 2022. Disponível em https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970

indéx de Imagens

página 0

Pantheon, Roma (font: google images)

Kazuo Shinohara, Umbrella House, 1961, Nerima Ward, Tokyo (photo: Koji Taki: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p53-54)

Eduardo Souto Moura, Estação de Metro Casa da Música, 2001 (font: https://gra2003.pt/pt/cinza-de-eleicao-de--souto-de-moura/)

Álvaro Siza e Carlos Castanheira, MoAE, China, 2020 (photo: Bowen Hou, font: https://www.archdaily.com.br/br/952085/moae-nil-huamao-museu-de-educacao-artistica-alvaro-siza-plus-carlos-castanheira)

página 2

Vilanova Artigas, Edifício Louveira, Brasil 1946-1960 (photo: Adriano Mura; font: dezeen.com)

Fala atelier, questionable handrails (font: https://falaatelier.com/handrails)

Louis Kahn, Phillips Exeter Academy Library, USA, 1965 (photo: Petr Kratochvil; font: https://www.archiweb.cz/en/b/exeter-library)

Bernard Tschumi Architects, MuséoParc Alésia Interpretive Center, França, 2012 (photo: Christian Richters; font: dezeen.com)

Kazuo Sejima, Osaka University of Arts, Japão, 2019 (photo: Mengzhu Jiang; font: dezeen.com)

Oscar Niemeyer, Palácio dos Arcos, Brasil, 1960-1970 (photo: Anne Mortier; font: https://twitter.com/AnneMortier1/status/1178793604233478144)

Corbusier, Maisons La Roche-Jeanneret, Paris, 1925 (photo: Cemal Emden; font: dezeen.com)

página 4

Richard Serra, Sequence, San Francisco, 2016 (font: https://gerrisayler.com/2012/06/30/sequencing-with-richard--serra/) photo by Gerri Sayler

Jacques Hondelatte, Sécherre House, France 1986 (font: L'Architecture d'Aujourd'hui 319/1998; Jacques Hondelatte, Patrice Goulet, “Des gratte-ciel dans la tête”, Paris: Éditions Norma, 2002.)

Richard Serra, NJ-2, London, 2016 (photo: Art Observed)

Jacques Hondelatte, Fargues House, France, 1969 (Photos: Eutopiarch. Source: L'Architecture d'Aujourd'hui 229/1983; Jacques Hondelatte, Patrice Goulet, “Des gratte-ciel dans la tête”, Paris: Éditions Norma, 2002; maison-fargues.fr)

Richard Serra, Trip Hammer, Tate Modern, 1988 (font: Tate Modern)

Jacques Hondelatte, Sécherre House, France 1986 (fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui 319/1998; Jacques Hondelatte, Patrice Goulet, “Des gratte-ciel dans la tête”, Paris: Éditions Norma, 2002.)

página 6

Itsuko Hasegawa, Atelier at Tomigaya, 1986, Tokyo (font: http://simondlinardi.blogspot.com/2016/03/itsuko-hasegawa-japanese-master.html)

Itsuko Hasegawa, Ensemble de 12 négatifs couleur, 1985. (font: Archives du Centre Pompidou. As published in Space Design #247, 8504. Kashima, Tokyo, 1985)

Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, 1987 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

Itsuko Hasegawa, Ensemble de 12 négatifs couleur, 1985. (font: Archives du Centre Pompidou. As published in Space Design #247, 8504. Kashima, Tokyo, 1985)

Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, Fujisawa, 1990 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

Itsuko Hasegawa, Ensemble de 12 négatifs couleur, 1985. (font: Archives du Centre Pompidou. As published in Space Design #247, 8504. Kashima, Tokyo, 1985)

Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, Japan, 1986 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

Itsuko Hasegawa, Bizan Hall, Shizuoka, 1984 (font: http://simondlinardi.blogspot.com/2016/03/itsuko-hasegawa--japanese-master.html)

Itsuko Hasegawa, Ensemble de 12 négatifs couleur, 1985. (font: Archives du Centre Pompidou. As published in Space Design #247, 8504. Kashima, Tokyo, 1985)

Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, Japan, 1986 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

página 8

Itsuko Hasegawa, facade detail, House at Kuwabara, 1980 (Font: Itsuko Hasegawa atelier http://www.ihasegawa.com/en/kuwahara/)

Itsuko Hasegawa, entrance with flowers, House at Kuwabara, 1980 (Font: Itsuko Hasegawa atelier http://www.ihasegawa.com/en/kuwahara/)

Itsuko Hasegawa, interior, House at Kuwabara, 1980 (Font: Itsuko Hasegawa atelier http://www.ihasegawa.com/en/kuwahara/)

Itsuko Hasegawa, front entrance facade, House at Kuwabara, 1980 (Font: Itsuko Hasegawa atelier http://www.ihasegawa.com/en/kuwahara/)

Itsuko Hasegawa, entrance shadows, House at Kuwabara, 1980 (Font: Itsuko Hasegawa atelier http://www.ihasegawa.com/en/kuwahara/)

página 10

Itsuko Hasegawa, House in Nerima, Tokyo, 1985 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, Fujisawa, 1990 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, Fujisawa,1990 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

Itsuko Hasegawa, Cona Village, Amagasaki City, 1990 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

Itsuko Hasegawa, Atelier at Tomigaya, 1986, Japan (font: https://www.superordinarylife.com/blog-1/2022/1/20/hidden-architecture-itsuko-hasegawa)

Itsuko Hasegawa, House in Nerima, Tokyo, 1985 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, Tokyo, 1986 (font: University of Nebraska-Lincoln, Libraries)

Itsuko Hasegawa, Shonandai Cultural Center, Japan, 1990 (font: http://simondlinardi.blogspot.com/2016/03/itsuko--hasegawa-japanese-master.html)

página 12

Kazuo Shinohara, House on a curved road, Japan, 1978 (font: © Koji Taki, Masao Arai, Tomio Ohashi, Terutaka Hoashi. Source: Yasumitsu Matsunaga, Kazuo Shinohara, “IAUS 17 - Kazuo Shinohara (NY: Institute for Architecture and Urban Studies and Rizzoli International Publications, 1982), pp. 104-107; 2G 58-59 “Kazuo Shinohara Houses”, p. 192-197)

Peter Eisenman, HOUSE III, Connecticut, 1969-1971 (font: Eisenman Architects https://eisenmanarchitects.com/House-III-1971)

página 14

Kazuo Shinohara, The Uncompleted House, Tokyo, 1970 (font: Kazuo Shinohara. The Uncompleted House. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p.102)

Kazuo Shinohara, Repeating Crevice, Tokyo, 1971 (font: Kazuo Shinohara. Repeating Crevice. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p.110)

Kazuo Shinohara, Shino House, Tokyo, 1970 (font: Kazuo Shinohara. Shino House. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p.106)

página 16

Sou Fujimoto, Serpentine Pavilion, Londres, 2013 (font: https://www.architectmagazine.com/project-gallery/2013-serpentine-gallery-pavilion-2079)

Jean Nouvel, Serpentine Pavilion, Londres, 2010 (font: https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine--gallery-pavilion-2010-jean-nouvel/)

Óscar Niemeyer, Serpentine Pavilion, Londres, 2003 (font: https://rolandhalbe.eu/portfolio/serpentine-gallery-pavilion-2003-by-oscar-niemeyer/)

Zaha Haddid, Serpentine Pavilion, Londres, 2013 (font: https://www.archdaily.com.br/br/01-145317/serpentine-sackler-gallery-slash-zaha-hadid-architects)

BIG, Serpentine Pavilion, Londres, 2016 (font: https://www.dezeen.com/2016/09/21/video-bjarke-ingels-big-serpentine-gallery-pavilion-2016-lay-light-fibreglass-fiberline-composites-movie/)

SANAA, Serpentine Pavilion, Londres, 2009 (font: https://archinect.com/news/article/90262/sanaa-s-serpentine--unveiled)

Smiljan Radic, Serpentine Pavilion, Londres, 2014 (font: https://www.archdaily.com.br/br/623257/serpentine-pavilion-de-smiljan-radic-fotografias-de-danica-o-kus)

Rem Koolhaas, Serpentine Pavilion, Londres, 2006 (font: https://www.oma.com/projects/serpentine-gallery-pavilion)

SelgasCano, Serpentine Pavilion, Londres, 2015 (photo: Iwan Baan, font: https://www.dezeen.com/2015/06/22/serpentine-pavilion-2015-iwan-baan-london-selgascano/)

Álvaro Siza e Souto de Moura, Serpentine Pavilion, Londres, 2005 (font: https://divisare.com/projects/288650-alvaro-siza-vieira-cecil-balmond-eduardo-souto-de-moura-duccio-malagamba-serpentine-pavilion-2005)

Olafur Eliasson and Kjetil Thorsen, Serpentine Pavilion, Londres, 2007 (font: https://www.dezeen.com/2016/01/29/video-interview-serpentine-gallery-pavilion-2007-olafur-eliasson-kjetil-thorsen-spinning-top-movie/)

Frida Escobedo, Serpentine Pavilion, Londres, 2018 (photo: Iwan Baan, font: https://divisare.com/projects/388365-frida-escobedo-iwan-baan-radu-malasincu-serpentine-pavilion-2018)

página 18

Jackson Pollock, atelier (font: https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock)

VHILS, scratching the surface, 2023 (font: https://www.instagram.com/p/CqptR9ggPLc/)

Helena Almeida, Pintura Habitada, 1975 (font: https://www.serralves.pt/en/ciclo-serralves/2205-helena-almeida/)

Matisse, projeto para Chapel of Rosary in Vence pós-operatório, 1949 (font: https://www.huckmag.com/article/artists-bed)

Eduardo Souto de Moura, no atelier (font: https://live.apto.vc/eduardo-souto-de-moura-biografia-e-obras/)

Walt Disney, a desenhar o Bambi, 1940 (font: Walt Disney Archives Photo Library ©Disney)

Sofia de Mello Breyner, a escrever (font: https://www.tsf.pt/portugal/cultura/quem-era-sophia-de-mello-breyner-o--que-revela-a-primeira-biografia-inautorizada-10896868.html)

Tim Burton e Henry Shelly, stop-motion “Nightmare before Christmas”, 1993 (font: https://karliray.blog/2020/10/24/behind-the-scenes-saturday-the-nightmare-before-christmas/)

Beyoncé, concerto (font: https://www.facebook.com/beyonce/photos/a.252225550600/10157051344830601/?-type=3)

Álvaro Siza, em obra (photo:: Fernando Guerra, font: https://www.archdaily.com.br/br/790204/retratos-de-siza-por--fernando-guerra)

David Hockney, painting Douglas Baxter, Los Angeles, 2014 (photo: Jean-Pierre Gonçalves de Lima, font: https://unframed.lacma.org/2018/06/12/whats-it-sit-david-hockney)

Coco Chanel, no atelier, 1937 (https://www.fashionmodeldirectory.com/news/fashion/new-short-film-documents--chanels-beginnings.htm)

página 20

Michelangelo, detalhes David, 1501 (font: http://www.kellardmedia.com/photoblog/2022/8/6/michelangelos-david-from-mountain-to-masterpiece)

Pedreira de mármore Carrera (font: google images)

página 22

Coluna Dórica, Propylaea, Atenas (font: https://commons.wikimedia.org/wiki/)

Richard Neutra, Chuey House, Los Angeles, Califórnia, 1956 (font: Julius Shulman https://www.dezeen.com/2017/09/05/richard-neutra-midcentury-modern-chuey-house-hollywood-hills-for-sale-as-developable-lot/)

Le Corbusier, Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1955 (font: https://pt.wikiarquitectura.com/notre-dame-du-haut-ronchamp-le-corbusier-wikiarquitectura_035-2/)

Frank Lloyd Wright, Oficinas e laboratorios Johnson, Racine, 1950 (font: Paul Rocheleau https://arquitecturaviva.com/obras/oficinas-y-laboratorios-johnson)

Aldo Rossi, House in Friedrichstadt, Berlin, 1981 (font: Palladium Photodesign https://www.dezeen.com/2021/04/20/ten-key-aldo-rossi-designs-maxxi-retrospective-alberto-ferlenga/)

Robert Venturi, Guild House, Philadelphia, 1960 (font: en.wikiarquitectura.com)

Mies Van der Rohe, German Pavilion, Barcelona, 1929 (font: https://janpata.wordpress.com/2014/03/09/less-is-more/)33 SANAA, Serpentine Gallery Pavilion, London, 2009 (font: https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-de-la-serpentine-gallery-2009-2)

Adolf Loos, Chicago Tribune Tower, Chicago, 1923 (https://darquitectura.tumblr.com/post/115554329300/chicago--tribune-tower-competition-entry-in)

Unkown, Porch of the Caryatids, Erechtheion, Acropolis in Athens (font: https://www.istockphoto.com/pt/foto/the--porch-of-the-caryatids-erechtheion-acropolis-in-athens-greece-gm1137799875-303541007)

Álvaro Siza & Peter Brinkert, Bonjour Tristesse, Berlin (GER), 1983 (font: Giovanni Chiaramonte 1983)

Ricardo Bofill, La Place du Nombre d'Or, France, 1985 (font: Ricardo Bofill Taller de Arquitecture website)

página 24

Marcel Duchamp, Door II, Rue Larrey, 1927 (font: https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/articles/giunti/popup_34.html)

Kazuo Shinohara, planta piso superior, House in White, Japan,1966 (font: https://cryptic-k.com/House-in-White-2)

Kazuo Shinohara, corte, House in White, Japan,1966 (font: https://cryptic-k.com/House-in-White-2)

Kazuo Shinohara, quarto superior, House in White, Japan,1966 (font: https://www.douban.com/note/140701781/?_i=9068612yGR0joD)

Kazuo Shinohara, planta rés do chão, House in White, Japan,1966 (font: https://cryptic-k.com/House-in-White-2)

Kazuo Shinohara, door to upstairs, House in White, Japan,1966 (font: https://nihonnoie.tumblr.com/post/158313682090/kazuo-shinohara-1966-house-in-white)

Kazuo Shinohara, sala de estar, House in White, Japan,1966 (font: https://nihonnoie.tumblr.com/post/158313682090/kazuo-shinohara-1966-house-in-white)

página 26

Robert Venturi, Vanna Venturi's House facade, 1964 (font: Venturi R. & Scully V., Mother's House, The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill, Rizzoli International Publications, New York, 1992)

Robert Venturi, Vanna Venturi's House facade window, 1964 (font: Venturi R. & Scully V., Mother's House, The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill, Rizzoli International Publications, New York, 1992)

fala atelier, 079 (photo by: Laurian Ghinitoiu)

Robert Venturi, Vanna Venturi's House stairs, 1964 (font: Venturi R. & Scully V., Mother's House, The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill, Rizzoli International Publications, New York, 1992)

fala atelier, 079 (photo by: fala atelier)

fala atelier, 079 (photo by: Ivo Tavares)

Robert Venturi, Vanna Venturi's House door to stairs, 1964 (font: Venturi R. & Scully V., Mother's House, The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill, Rizzoli International Publications, New York, 1992)

fala atelier, 079 (photo by: fala atelier)

fala atelier, 079 (photo by: Giulietta Margot)

John Kosuth, "one and three doors", 1965 (photo by: Benjamin Widholm)

página 28

Diego Velázquez, "Las Meniñas", 1656, oil on canvas (font: Museo del Prado)

Pablo Picasso, "Les Meninas (vue d'ensemble (d'après Velázquez)", 1957, oil on canvas (font: Museu Picasso, Barcelona)

Francisco de Goya, "A Família Real de Carlos IV", 1800, oil on canvas (font: Museo del Prado)

José Manuel Ballester, "The Royal Palace", 2009, photographic print on canvas (font: Guggenheim Bilbao)

Salvador Dalí, "Les Ménines. Œuvre stéréoscopique", 1975, oil on canvas (font: Fundació Gala-Salvador Dalí)

Richard Hamilton, "Picasso's meninas", etching on paper, 1973 (font: Tate Museum)

página 30

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, «A House built by Frank Lloyd Wright for his son-Basquiat» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora, Porto)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, «Aldo Rossi per Klee» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora, Porto)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendário Mobles 114, «Rudin House-Hezog & de Mueron» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, «Splitting-Matta Clark» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, «Larrian House-Cecilia Puga» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, «Housing cooperative-Aldo Rossi» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114,«Casa nos Açores-Eduardo Souto de Moura» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, «Mother's house-Robert Venturi» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, «Carpenter's-John Heduck» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, «Casa Van Middelem Dupon-t-Alvaro Siza» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, «Casa João-J.Paulo dos Santos» (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Eduardo Souto de Moura (2008), seleção de imagens para o calendario Mobles 114, (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

página 32

Eduardo Souto de Moura, esquisso s/d (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Tina Z'Rotz & Markus Schwander, 44º, Geschinen, Suiça, 2008 (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

Rem Koolhaas, Casa da Música (font: Philippe Ruault)

Eduardo Souto de Moura, Duas casas em Ponte de Lima 2002 (font: N124 © 2012 EL CROQUIS S.L. Edición digital: ISSN 2174-0356)

Valerio Olgiati, Baloise Insurance Company Office Tower (font: Bas Princen)

Eduardo Souto de Moura, maquete Casa no Douro II, Mesão Frio, 2004, fotografía Luis Ferreira Alves (font: TAVARES, A. & BANDEIRA, P. (2011) Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método. DAFNE Editora, 1ªEditora)

página 34

Rafaello, Escola de Atenas, Stanza della Segnatura, Vaticano, 1510 (font: google images)

Rafaello, Escola de Atenas, Stanza della Segnatura, Vaticano, 1510 (font: https://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-5ZKEAM)

Kazuo Shinohara, Uehara House, Shibuya, Tokyo, 1976 (photo: Koji Taki, font: https://ofhouses.com/post/137930803461/270-kazuo-shinohara-house-in-uehara)

Kazuo Shinohara, Uehara House, Shibuya, Tokyo, 1976 (photo: Koji Taki, font: https://ofhouses.com/post/137930803461/270-kazuo-shinohara-house-in-uehara)

Kazuo Shinohara, rua, Uehara House, Shibuya, Tokyo, 1976 (photo: Koji Taki, font: https://ofhouses.com/post/137930803461/270-kazuo-shinohara-house-in-uehara)

Rafaello, Aristóteles ao centro, Escola de Atenas, Stanza della Segnatura, Vaticano, 1510 (font: https://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-5ZKEAM)

página 36

Eduardo Souto Moura, esquisso, Two Houses in Ponte de Lima, Ponte de Lima, 2002 (font: https://www.centrepompidou.fr/en/recherche?terms=souto+de+moura+ponte+de+lima)

Eduardo Souto Moura, corte construtivo, Two Houses in Ponte de Lima, Ponte de Lima, 2002 (font: https://divisare.com/projects/287530-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-two-houses-in-ponte-de-lima)

Enric Mirales, Mirales table, 1993 (font: Fundación Enric Mirales)

Corpo Atelier, cuts - from ceiling to walls, Faro, 2023 (font: https://www.instagram.com/p/Csl72O2s9L6/?hl=pt)

Álvaro Siza, gesto arquitetónico (font: https://www.archdaily.com.br/br/895474/os-homens-vitruvianos-dialogos--entre-alvaro-siza-e-o-escultor-andreu-alfaro)

Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998 (font: https://www.ignant.com/2020/02/26/tension-and-balance-a-re-defining-features-of-alvaro-siza-vieiras-portuguese-national-pavilion/)

fala Atelier, comprehensive drawing, House in Paraíso, 2017 (font: https://divisare.com/projects/429164-fala-atelier--ricardo-loureiro-house-in-paraiso)

fala Atelier, colagem, House in Paraíso, 2017 (font: https://divisare.com/projects/429164-fala-atelier-ricardo-loureiro-house-in-paraiso)

página 38

Eduardo Souto Moura, ideia, Two Houses in Ponte de Lima, Ponte de Lima, 2002 (font: https://arquitecturaviva.com/works/dos-casas-en-ponte-de-lima-1)

Eduardo Souto Moura, Two Houses in Ponte de Lima, Ponte de Lima, 2002 (font: https://divisare.com/projects/287530-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-two-houses-in-ponte-de-lima)

Corpo Atelier, cut ceilings exposed structure, 2019 (font: Corpo Atelier website)

Corpo Atelier, cuts - from ceiling to walls, Faro, 2023 (font: https://www.instagram.com/p/Csl72O2s9L6/?hl=pt)

Álvaro Siza, esquisso, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998 (font: http://arquitetandocaminhos.blogspot.com/2007/05/lvaro-siza-desenhos.html)

Álvaro Siza, descimbramento da pala, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998 (font: http://www.sta-eng.com/DOCUMENTOS/ARTIGOS/98.05%20PAV%20PORT_PREMIO%20LECA.pdf)

Ellsworth Kelly, study for "Cité, 1951 (font: Ellsworth Kelly Foundation)

fala Atelier, House in Paraíso, 2017 (font: https://divisare.com/projects/429164-fala-atelier-ricardo-loureiro-house--in-paraiso)

página 40

Mies Van der Rohe, fachada, Casa Farnsworth, Chicago, USA, 1951 (font: https://www.architetturaeviaggi.it/photogallery.php?par=america_FT_1395)

Mies Van der Rohe, escadas, Casa Farnsworth, Chicago, USA, 1951 (font: https://www.nytimes.com/2020/03/17/books/review/broken-glass-mies-van-der-rohe-farnsworth-house-alex-beam.html)

Mies Van der Rohe, fachada, Neue Nationalgallery, Berlim, Alemanha, 1968 (font: https://www.atlasofplaces.com/architecture/neue-nationalgalerie/)

Mies Van der Rohe, escadas, Neue Nationalgallery, Berlim, Alemanha, 1968 (font: https://www.stone-ideas.com/86516/mies-van-der-rohes-universal-space-neue-nationalgalerie-berlin/)

Mies Van der Rohe, fachada, German Pavilion, Barcelona, Espanha, 1928 (font: https://www.flickr.com/photos/faasdant/2498286324/)

Mies Van der Rohe, escadas, German Pavilion, Barcelona, Espanha, 1928 (font: https://artsandculture.google.com/entity/mies-van-der-rohe-pavilion/m02pg50)

Mies Van de Rohe, fachada, Crown Hall, Chicago, USA, 1956 (font: https://www.miessociety.org/mies-buildings/blog-post-title-two-793r4-yjaj6-fm4kw-2krsa-shmmd-6z38e-4ejzw)

Mies Van de Rohe, escadas, Crown Hall, Chicago, USA, 1956 (font: https://www.modernistcollection.com/mies/twa-ticket-counter-saarinen-s9rn8-ey24z-8pzyj-xwhn6-bypkd)

página 42

Óscar Niemeyer, Memorial dos Povos Indígenas, Brasília, Brasil, 1987 (font: https://arteforadomuseu.com.br/memorial-dos-povos-indigenas/)

Óscar Niemeyer, Museu Nacional da República, Brasília, Brasil, 1999-2006 (font: https://diaonline.ig.com.br/2019/06/27/museus-em-brasilia-que-voce-nao-pode-deixar-de-conhecer/)

Óscar Niemeyer, Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Brasil, 1996 (font: https://blogdaarquitetura.com/oscar--niemeyer-museu/)

Óscar Niemeyer, Museu Óscar Niemeyer, Curitiba, Brasil, 2002 (font: https://www.bandab.com.br/cultura/euamocuritiba/agenda-cultural-curitiba/museu-oscar-niemeyer-completa-20-anos-e-publico-ganha-presente-entrada-gratui-

ta-nesta-terca-feira/)

Louis Kahn, Museu de Arte Kimbell, Texas, USA, 1972 (photo: Paul Clemence, font: https://architectsandartisans.com/blog/the-kimbell-photographed-by-paul-clemence/)

Louis Kahn, Salk Institute of Biological Studies, California, USA, 1979 (photo: René Burri, font: https://www.tate.org.uk/art/artworks/burri-salk-institute-of-biological-studies-designed-by-louis-kahn-california-usa-1979-p14319)

Louis Kahn, Ayub Central Hospital, Dhaka, Bangladesh, 1974 (photo: Naquib Hossain, font: https://www.presstletter.com/2012/11/6-1-20-gli-ultimi-lavori-di-kahn/)

Louis Kahn, Indian Institute of Management, Bangladesh, 1974 (photo: Alessandro Vassella, font: https://www.archdaily.com.br/br/01-112181/light-matters-louis-kahn-e-o-poder-da-sombra)

Álvaro Siza, Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, Viana do Castelo, 2000 (photo: Fernando Guerra, font: https://espacodearquitetura.com/projetos/biblioteca-municipal-de-viana-do-castelo/)

Álvaro Siza, Biblioteca de Serralves, Porto, 1996 (font: https://www.serralves.pt/institucional-serralves/museu_5_visitar/)

Álvaro Siza, Biblioteca FAUP , Porto, 1994 (photo: Manuel Casseti, font: https://divisare.com/projects/331181-alvaro-siza-vieira-manuel-cassetti-faculdade-de-arquitectura-biblioteca)

Álvaro Siza, Llobregat Sports Center, Barcelona Espanha, 2005 (font: https://www.checkonsite.com/llobregat-sports-center/)

SANAA, Le Rolex Learning Center , Lausanne, Suiça, 2010 (font: https://archleague.org/event/cw-kazuyo-sejima--lecture/)

SANAA, Teshima Museum, Teshima Island, Japão, 2011 (font: https://www.artwort.com/2015/01/21/architettura/accorgersi-del-vuoto-teshima-art-museum-di-ryue-nishizawa/)

SANAA, Glass Pavilion Toledo Museum of Art, Ohio, USA, 2001-2006 (photo: I wan Baan)

SANAA, Art Science Department Building, Osaka University of Arts, Osaka, Japan, 2015-2018 (font: https://hanatsubaki.shiseido.com/en/elegance/12879/)

página 44

Toyo Ito, pátio White U House, Japan, 1976 (photo: Koji Taki)

Toyo Ito, interior White U House, Japan, 1976 (photo: Koji Taki)

Toyo Ito, vista de cima White U House, Japan, 1976 (photo: Koji Taki)

vista aérea White U e Silver Hut, Japan (photo: Fujitsuka Mitsumasa)

Toyo Ito, entrada White U House, Japan, 1976 (photo: Koji Taki)

Toyo Ito, entrada Silver Hut, Japan, 1986 (photo: Tomio Ohashi)

Toyo Ito, pátio Silver Hut House, Japan, 1986 (photo: Tomio Ohashi)

Toyo Ito, interior Silver Hut House, Japan, 1986 (photo: Tomio Ohashi)

Toyo Ito, vista de cima Silver Hut House, Japan, 1986 (photo: Tomio Ohashi)

página 46

Álvaro Siza, fachada lateral Fundação Ibêre Camargo, São Paulo, 2008 (font: http://ricardocurtimaquetes.blogspot.com/2011/12/analise-da-fundacao-ibere-camargo.html)

Lina Bo Bardi, fachada SESC Pompeia, 1982 (photo: Nelson Kon)

Álvaro Siza, vista inferior braços, Fundação Ibêre Camargo, São Paulo, 2008 (photo: Fernando Alda)

Lina Bo Bardi, vista inferior braços, SESC Pompeia, 1982 (font: https://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi/52797b6ce8e44e865400006f-classicos-da-arquitetura-sesc--pompeia-slash-lina-bo-bardi-foto)

Álvaro Siza, vista inferior braços, Fundação Ibêre Camargo, São Paulo, 2008 (photo: Fernando Guerra)

Lina Bo Bardi, vista inferior braços, SESC Pompeia, 1982 (font: https://dearart.net/architecture/design-modern/architecture-modern-design-sesc-pompeia-sao-paulo-brasil-lina-bo-bardi-1977/)

página 48

Álvaro Siza, Fundação Ibêre Camargo, São Paulo, São Paulo, 2008 (Photo: Leonardo Finotti)

Oscar Niemeyer, National Museum, Brasília, 1999 (Photo: Leonardo Finotti)

Álvaro Siza, hall central Fundação Ibêre Camargo, São Paulo, 2008 (Photo: Leonardo Finotti)

Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1959 (font: https://sawdust.online/projects/solomon-r-guggenheim-museum-new-york-united-states-frank-lloyd-wright/)

Álvaro Siza, janela Fundação Ibêre Camargo, São Paulo, 2008 (font: https://www.viajecomigo.com/2017/06/05/museu-ibere-camargo-porto-alegre-brasil/)

Lina Bo Bardi, janela SESC Pompeia, 1982 (photo: Nelson Kon)

página 50

Álvaro Siza, 2009 (photo: Fernando Guerra)

Álvaro Siza, Igreja de Santa Maria Maior , Marco de Canaveses, 1996 (font: Fernando Guerra)

Álvaro Siza, Casa Alves Costa, Moledo, 1971 (font: Ana Catarina Silva)

Álvaro Siza, Museu Nadir Afonso, Chaves, 2016 (photo: Fernando Guerra)

Álvaro Siza, FAUP, Porto, 1979 (photo: Ana Catarina Silva)

Álvaro Siza, Estação de São Bento, Porto, 2001 (photo: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, Piscina das Marés, Porto, 1966 (photo: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, 2009 (photo: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, Chia Ching Mausoleum, China, 2017 (photo: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, 2009 (photo: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, Museu de Serralves, Porto, 1999 (font: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, Museu Mimesis, Coreia do Sul, 2009 (photo: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, Adega Maior, Campo Maior, 2007 (photo: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998 (photo: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, Bairro da Bouça, Porto, 1977 (photo: Fernando Guerra)
Álvaro Siza, 2009 (photo: Fernando Guerra)

página 52

advvt, fachada, Les Ballets C de la B & LODS, Gent, 2008 (photo: Filip Dujardin)
advvt, guarda-corpos , Les Ballets C de la B & LODS, Gent, 2008 (photo: Filip Dujardin)
advvt, estrutura metática, Les Ballets C de la B & LODS, Gent, 2008 (photo: Filip Dujardin)
advvt, fachada em ardósia, Les Ballets C de la B & LODS, Gent, 2008 (photo: Filip Dujardin)
advvt, fachada rua principal, Les Ballets C de la B & LODS, Gent, 2008 (photo: Filip Dujardin)
advvt, interior, Les Ballets C de la B & LODS, Gent, 2008 (photo: Juan Rodrigues)

página 54

Adolf Loos, fachada, Villa Muller, Praga, 1928 (font: Archdaily “raumplaun”)
Le Corbusier, terraço Ville Savoye, France, 1928 (photo: Mary Gaudin in Divisare)
Adolf Loos, sala de estar Villa Muller, Praga, 1928 (font: Architectuul. website)
Adolf Loos, corredor Villa Muller, Praga, 1928 (font: Architectuul. website)
Adolf Loos, portrait in front of his Chimney, Viena, 1929, (photo: Claire Beck, published in “Someone is buried here: Adolf Loos on architecture and death”)
Le Corbusier, acessos verticais Ville Savoye, France, 1928 (photo: Cemal Emden in Divisare)
Adolf Loos, sala de estar Villa Muller, Praga, 1928 (font: https://socks-studio.com/2014/03/03/i-do-not-draw-plans--facades-or-sections-adolf-loos-and-the-villa-muller/)
Le Corbusier, piso térreo Ville Savoye, France, 1928 (font: Fundation Le Corbusier)
Adolf Loos, vestiário Villa Muller, Praga, 1928 (font: Architectuul. website)
Le Corbusier, portrait, Roquebrune-Cap-Martin, 1939 (font: Fundation Le Corbusier)

página 56

Itsuko Hasegawa, BY House model (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 14:16)
Toyo Ito, atelier (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 2:15)
Kazuo Shinohara, Tanikawa House, 1974 (photo: Koji Taki)
Itsuko Hasegawa, atelier (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 12:34)
Itsuko Hasegawa, model discussion (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 12:30)
Kazuo Shinohara, Yokohama House, 1986 (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 1:39)
Kazuo Shinohara, drawing, 1989 (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 9:03)
Kazuo Shinohara, atelier (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 9:15)
Kazuo Shinohara, Tanikawa House, 1974 (photo: Koji Taki)
Kazuo Shinohara, atelier (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 4:47)
Toyo Ito, atelier (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 21:34)

página 58

Kazuo Shinohara, House in a Curved Road, Tóquio, Japão, 1969 (font: http://hiddenarchitecture.net/house-in-curved-road/)
Pedro Cabrita Reis, A Linha do Mar, Leça da Palmeira, 2019 (font: https://artworks.pt/pt/projectos/a-linha-do-mar/)
Kazuo Shinohara, House in Ashitaka, Japão, 1977 (font: https://archeyes.com/house-in-ashitaka-1977-kazuo-shinohara/)
Pedro Cabrita Reis, Lisbon Gates, 1997 (font: https://www.wikiart.org/en/pedro-cabrita-reis/lisbon-gates-1997)

página 60

Fernando Távora, entrada, Quinta da Conceição, Porto, 1960 (font: https://www.pinterest.pt/pin/549017010796373486/)
Álvaro Siza, entrada, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993 (font: google images)
Adolf Loos, Casa Tristan Tzara, Paris, 1925-1926 (font: https://socks-studio.com/2013/11/13/adolf-loos-tristan-tzara-house-paris-1925-1926/)
Álvaro Siza, Torre H, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993 (photo: Leonardo Finotti, font: http://www.leonardofinotti.com/projects/faup)
Adolf Loos, Villa Muller, Praga, 1929 (font: google images)
Álvaro Siza, escadas hall, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993 (font: https://www.flickr.com/photos/mrtobaias/2063092079/in/photostream/)
Álvaro Siza, vista de cima, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993 (font: https://espacodearquitetura.com/projetos/faculdade-de-arquitectura-da-universidade-do-porto/)
Alvar Aalto, Church Assumption of Mary, Riola, Itália, 1978 (photo: Alba Deangelis, font: https://www.discoveraltorenoterme.it/the-church-of-santa-maria-assunta-riola-vergato/)
Álvaro Siza, Torre H, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1993 (font: https://www.up.pt/portal/pt/faup/)

página 62

Jean Nouvel, Cenon Housing, França, 2011 (font: Ateliers Jean Nouvel website)
Jean Nouvel, Arab World Institute, França, 1987 (font: Ateliers Jean Nouvel website)
Jean Nouvel, One New Change, London, 2010 (font: Ateliers Jean Nouvel website)
Jean Nouvel, Lormont Housing, França, 2011(font: Ateliers Jean Nouvel website)
Jean Nouvel, Judicial Center Nantes, France, 1994 (font: Ateliers Jean Nouvel website)
Jean Nouvel, Gasometer A, Áustria, 2001 (font: Ateliers Jean Nouvel website)
Jean Nouvel, Interunfall headquarters, Áustria, 1999 (font: Ateliers Jean Nouvel website)
Jean Nouvel, City Hall Montpellier, France, 2011 (font: Ateliers Jean Nouvel website)

página 64

Peter Eisenman, Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany, 2005 (photo: Luis Fernández-Galiano in Arquitectura Viva)
Parthenon, Greece (photo: Marko Djurica in NBC News)
Peter Eisenman, Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany, 2005 (photo: Alexander Blum in wikipedia)
Jewish Cemetery on Mont of Olives, Jerusalém, 1st millennium BC (font: Richard Ebert)
Peter Eisenman, Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany, 2005 (font: Arc Street Journal January 2021)
Madrid aerial view (photo: Jose Luis Carrascosa)
Peter Eisenman, Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany, 2005 (font: Peter Eisenman Website)
New York City street (font: google images)

página 66

Parthenon, Atenas, Grécia, 447 a.C. (font: wikipédia)
Andrea Palladio, Palazzo del Capitaniato, Vicenza, Italia, 1565-1572 (font: wikipedia)
Aldo Rossi, Villa Alessi, Suna di Verbania, Novara, Italia, 1989 (photo: Luca Mattia Minciotti font: http://www.lucamattiaminciotti.com/portfolio/gallery/private-villa-designed-and-built-by-arch-aldo-rossi/)
Peter Markli, Two Houses in Trübbach, St. Gallen, Switzerland, 1982 (photo: Heinrich Helfenstein and Petr midek, font: https://parallel-archive.org/Two-Houses-in-Trubbach)
David Chipperfield, James Simon-Galerie, Berlim, Alemanha, 2019 (font: https://www.archdaily.com/926033/james-simon-galerie-david-chipperfield-architects)
Eduardo Souto Moura, Casa na Senhora da Luz, Foz, Porto, 2014 (photo: Luís Ferreira Alves, font: https://www.buildingviews.net/project/block-senhora-da-luz/)
fala atelier, House in Paraíso, Porto, 2019 (foto: Ricardo Loureiro, font: https://www.archdaily.com/943701/six-houses-and-a-garden-fala)
Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998 (photo: Giovanni Nardi, font: https://divisare.com/projects/397064-alvaro-siza-vieira-giovanni-nardi-portuguese-national-pavilion)

página 68

Robert Venturi & Denise Scott Brown, Van House, Pennsylvania, 1962 (font: https://architectuul.com/architecture/vanna-venturi-house)
Robert Venturi & Denise Scott Brown, Casa Lieb, Long Island, 1969 (photo: Stephen Hill, cedida por Denise Scott Brown ao website www.dezeen.com)
Robert Venturi & Denise Scott Brown, Betty and Irving Abrams House, Pennsylvania, USA, 1979 (photo: © Ezra Stoller in https://ofhouses.com/post/156432321539/393-robert-venturi-denise-scott-brown-betty)

Mies van der Rohe, Farnsworth House, Illinois, 1951 (font: Joao Morgado Architecture Photography)
Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1965 (photo: Simon Menges)
Mies van der Rohe, German Pavilion, Barcelona, 1928/1986 (photo: Pepo Segura)

página 70

Itsuko Hasegawa, plan, House at Kamoi (font: SD: Space Design 85-04 - Itsuko Hasegawa. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo)
Itsuko Hasegawa, facade, House at Kamoi (font: Itsuko Hasegawa website)
Itsuko Hasegawa, House at Kamoi (font: Itsuko Hasegawa website)
Itsuko Hasegawa, House in Higashi-Tamagawa, 1987 (font: Itsuko Hasegawa website)
Itsuko Hasegawa, plan, Work M (font: SD: Space Design 85-04 - Itsuko Hasegawa. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo)
Itsuko Hasegawa, axonometric, Work M (font: SD: Space Design 85-04 - Itsuko Hasegawa. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo)
Itsuko Hasegawa, interior, House at Midorigaoka (font: Itsuko Hasegawa website)
Itsuko Hasegawa, interior, House at Midorigaoka (font: Itsuko Hasegawa website)
Itsuko Hasegawa, plan, House at Midorigaoka (font: SD: Space Design 85-04 - Itsuko Hasegawa. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo)

página 72

Kazuo Shinohara, facade Umbrella House, 1961, Nerima Ward, Tokyo (photo: Koji Taki: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p53-54)
Kazuo Shinohara, Umbrella House, 1961, Nerima Ward, Tokyo (photo: Koji Taki: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. p53-54)
Kazuo Shinohara, plan Umbrella House, 1961, Nerima Ward, Tokyo (font: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design)
Kazuo Shinohara, facade House in White,1966, Suginami Ward, Tokyo (font: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design)
Kazuo Shinohara, interior House with an Earthen Floor, 1963, Miyota (font: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design)
Kazuo Shinohara, plan House with an Earthen Floor, 1963, Miyota (font: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design)
Kazuo Shinohara, facade The Uncompleted House, 1970, Tokyo (font: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design)
Kazuo Shinohara, interior The Uncompleted House, 1970, Tokyo (font: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design)
Kazuo Shinohara, plan The Uncompleted House, 1970, Tokyo (font: Kazuo Shinohara. Traversing the house and the city. Ed. Sent Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design)

página 74

Rem Koolhaas, planta, Dutch Family House project (font: EL Croquis 134/135 OMA/Rem Koolhaas (1996-2007). Copy and Paste. El Croquis Editorial. Madrid. 2007. p.208-211)
Rem Koolhaas, maquete, Dutch Family House project (font: EL Croquis 134/135 OMA/Rem Koolhaas (1996-2007). Copy and Paste. El Croquis Editorial. Madrid. 2007. p.208-211)
Rem Koolhaas, diagrama, Dutch Family House project (font: https://es.slideshare.net/apeimbert/casa-da-musica--oporto-oma)
Maquete Casa da Música, Porto, 2004 (photo: Hans Werlemann in http://www.trienaldelisboa.com/theformofform/programa/obra/)
Rem Koolhaas, diagrama escala, Casa da Música, Porto, 2004 (font: OMA website)
Rem Koolhaas, construção, Casa da Música, Porto, 2004 (font: Peri Group Portugal website)
Rem Koolhaas, planta, Casa da Música, Porto, 2004 (font: Peri Group Portugal website)
Rem Koolhaas, Casa da Música, Porto, 2004 (font: OMA website)

página 76

Toyo Ito, entrada White U House, 1976, Japan (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 22:28)
Toyo Ito, interior White U House, 1976, Japan (photo: Koji Taki)
Toyo Ito, interior White U House, 1976, Japan (photo: Koji Taki)
Toyo Ito, pátio White U House, 1976, Japan (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 22:37)
Itsuko Hasegawa, entrada BY House,1985, Japan (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 14:45)
Itsuko Hasegawa, interior BY House,1985, Japan (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 13:36)

Itsuko Hasegawa, pormenor fachada BY House,1985, Japan (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 15:12)
Itsuko Hasegawa, contexto BY House,1985, Japan (font: BLACKWOOD, M., (Directors). (1989). Japan: Three Generations of avant-garde Architects [Film]. narrated by FRAMPTON, K. Michel Blackwood Productions. 15:20)

página 78

Peter Eisenman, sketch, House II, 1968. Ink on papel, 290x102mm (font: Peter Eisenman (1983) “To read a drawing 1983” drawingmatter.org)
Peter Eisenman, study-sketch, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, study-sketch, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, axonometric study sketch, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, drawing 6, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, diagram, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, diagram 2, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, diagram 8, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, diagram 8, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, exterior, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, bedroom, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, structure, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)
Peter Eisenman, interior, House VI, 1975 (font: Eisenman Architects website)

página 80

Borromini, Palazzo Spada, Roma, Italia, 1540 (font: https://www.throughetternity.com/en/blog/art/borromini-perspective-palazzo-spada.html)
Aires Mateus, Casa no Tempo, Alentejo, 2014 (font: https://livingslowhotels.com/casanotempo/)
Arata Isozaki, Hayashi House, Fukuoka, Japão, 1976-77 (font: https://ofhouses.com/post/164472566529/462-arata-isozaki-irahara-house)
Etienne Louis Boullée, desenho, interior of a library, 1780-1785 (font: https://www.themorgan.org/drawings/item/247385)
Unknown author, Mosque, Cordoba, Espanha, 987 (font: https://www.laguiago.com/espana/mezquita-cordoba-templo-repleto-historia-curiosidades/)
Filippo Brunelleschi , Spedale degli innocenti, Florença, Itália, 1424 (font: https://www.lagirandolaviaggi.it/visit-art/148933/FIRENZE-NUOVO-SPEDALE-DEGLI-INNOCENTI)
Ryan W. Kennihan, Kenilworth Park. Harold’s Cross, Irlanda, 2019 (photo: Aisling McCoy, font: http://rwka.com/project/kenilworth-park)
Joseph Paxton, Crystal Palace, Hyde Park, Londres, 1851 (font: Historic England Archive)
Leon Battista Alberti, Igreja de Sant'Andrea, Mantua, Itália, 1494 (photo: Martin Charles, font: RIBA Collections)
David Chipperfield, Morland Mixité Capitale, Paris, França, 2015-2022 (font: https://davidchipperfield.com/projects/morland
Le Corbusier, Maison Jaoul, Neuilly, França, 1920 (font: https://www.admagazine.fr/architecture/balade/article/maisons-jaoul-le-corbusier-neuilly-sur-seine)
Alvar Aalto, Church Assumption of Mary, Riola, Itália, 1978 (photo: Alba Deangelis, font: https://divisare.com/projects/329276-alvar-aalto-alba-deangelis-church-of-the-assumption-of-mary)
Álvaro Siza, Multiusos de Gondomar, Gondomar, 2008 (photo: Fernando Guerra, font: https://divisare.com/projects/89864-alvaro-siza-vieira-fernando-guerra-fg-sg-complexo-desportivo)
fala atelier, 097, Lisboa, 2022 (foto: Francisco Ascensão, photo: https://falaatelier.com/094)
Robert Venturi, Guild House, Philadelphia, USA, 1963 (photo: Bradley Maule, font: https://hiddencityphila.org/2013/07/venturis-guild-house-50-years-of-everyday-extraordinary-design/)
Edgar Cardoso, Ponte da Arrábida, Porto, 1957 (font: https://www.minube.pt/sitio-preferido/ponte-da-arrabida-a1369)

página 82

Itsuko Hasegawa, study model, House at Yaizu 2, 1974 (font: Centre Pompidou)
Sol Lewitt, Structure, 1966-1968 (font: https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/sol-lewitt15#tab:slideshow;-tab-1:slideshow;slide-1:0)
Sol Lewitt, Modular Floor Structure, 1966 (font: https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/sol-lewitt15#tab:slideshow;tab-1:slideshow;slide-1:0)
Peter Eisenman, Wexner Center for the Arts, 1989 (font: Eisenman Architects)

página 84

Denise Scott Brown, photography (font: the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown)
Rem Koolhaas, exposição, Countryside: The Future (font: https://www.guggenheim.org/exhibition/countryside)
Kazuo Shinohara, lego, (photos: Catherine Cabrol, for the series: Le ventre de l’architecte)
Peter Eisenman, publicação, (font: https://www.architecture.yale.edu/faculty/316-peter-eisenman)

Lina Bo Bardi, construction site, Solar do Unhão, Salvador (font: Acervo/Instituto Lina Bo Bardi)

Aldo Rossi, construction site, 1996 (font: https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/)

Kazuyo Sejima, maquete, Zollverein School of Management and Design (font: https://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/detail/NCSULIB 1 1 105059 174661:Zollverein-School-of-Management-and?qvq=w4s:/who%2FSanaa%2BLtd.&mi=5&trs=86)

Álvaro Siza, esquisso, Edifício 611 West 56th Street (photo: Fernando Guerra FG+SG)

página 86

L, Serlio Alphabet, 1539 (font: Alphabet at end of Quattro libro, Sebastiano Serlios text on architecture)

Leon Baptista Alberti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1468 (photo: https://www.villegiardini.it/il-tempio-malatestiano-di-leon-battista-alberti/)

S, Luca Pacioli, Divint proportlone, Venexa, 1509. (Font: Houghton Library, https://dash.harvard.edu/)

Leon Baptista Alberti, S Andrea, Mantua, 1472 (photo: unknown)

Leon Baptista Alberti, Santa Maria Novella, Florença, 1452 (photo: Nicht klassifizierte Künstler)

Leon Baptista Alberti, corte horizontal coluna, (font: ALBERTI, L.B. (1485) De re aedificatoria. Prólogo de Javier Rivera, Ediciones Akal, Madrid, 2007, p.38)

Leon Baptista Alberti, capitél dórico, (font: ALBERTI, L.B. (1485) De re aedificatoria. Prólogo de Javier Rivera, Ediciones Akal, Madrid, 2007, p.38)

C, Luca Pacioli, Divint proportlone, Venexa, 1509. (Font: Houghton Library, https://dash.harvard.edu/)

página 88

Peter Eisenman, capa El croquis 83 - 1990-1997 (font: El croquis website)

Peter Eisenman, capa a+u 112, 1980 (font: a+u website)

Oppositions, primeiro volume, 1973 (font: https://arquitecturaviva.com/books/oppositions)

Peter Eisenman, The Formal Basis of Modern Architecture, 2006 (font: https://www.amazon.com/Formal-Basis-Modern-Architecture/dp/303778573X)

Peter Eisenman, Lateness, 2020 (font: https://press.princeton.edu/books/hardcover/9780691147222/lateness)

Peter Eisenman, Eiseinman Architects - selected and current works, 1995 (font: https://eisenmanarchitects.com/Eisenman-Architects)

página 90

Takefumi Aida, axonometric, House i, Yamaguchi, Japão, 1979 (photo: Aida Doi Architects, font: http://www.aida-doi-architects.co.jp/index.html)

Takefumi Aida, axonometria, House iii, Tóquio, Japão, 1981 (photo: Aida Doi Architects, font: http://www.aida-doi-architects.co.jp/index.html)

Takefumi Aida, axonometria, House iv, Tóquio, Japão, 1982 (photo: Aida Doi Architects, font: http://www.aida-doi-architects.co.jp/index.html)

Takefumi Aida, axonometria, House iii, Tóquio, Japão, 1981 (photo: Aida Doi Architects, font: http://www.aida-doi-architects.co.jp/index.html)

Takefumi Aida com Aida Blocks, (photo: Aida Doi Architects, font: https://architizer.com/blog/practice/details/toy-block-project/)

Takefumi Aida, Aida Blocks, (photo: Aida Doi Architects, font: http://www.aida-doi-architects.co.jp/index.html)

Takefumi Aida, axonometria, House iii, Tóquio, Japão, 1981 (photo: Aida Doi Architects, font: http://www.aida-doi-architects.co.jp/index.html)

Takefumi Aida, axonometria, House x, Tóquio, Japão, 1981 (photo: Aida Doi Architects, font: http://www.aida-doi-architects.co.jp/index.html)

Álvaro Siza, Bairro da Bouça, Porto, 1977-79 (photo: Romullo Fontenelle font: https://www.archdaily.com.br/br/899055/aluguel-para-turistas-em-bairro-projetado-por-alvaro-siza-gera-divisao-entre-moradores)

Álvaro Siza, Bairro da Malagueira, Évora, 1977 (font: https://www.archdaily.com.br/br/01-49523/classicos-da-arquitetura-quinta-da-malagueira-alvaro-siza)

Álvaro Siza, Fundação Ibere Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1995 (font: https://www.archdaily.com.br/br/755899/fundacao-ibere-camargo-bases-e-variacoes-alvaro-siza)

Álvaro Siza, FAUP, Porto, 1985-87 (font: google maps)

Álvaro Siza, esquisso Bairro da Bouça, cadernos pretos, 1977-79 (font: https://espacodearquitetura.com/projetos/bairro-da-bouca/)

Álvaro Siza, esquisso Bairro da Malagueira, cadernos pretos, 1977 (font: CCA archive)

Álvaro Siza, esquisso Fundação Ibere Camargo, 1995 (font: https://www.archdaily.com.br/br/755899/fundacao-ibere-camargo-bases-e-variacoes-alvaro-siza)

Álvaro Siza, esquisso FAUP, 1985-87 (font: https://portuguesearchitectures.wordpress.com/2014/06/15/fauppor-to-alvaro-siza-vieira/#jp-carousel-1572)

página 92

Aldo Rossi, Teatro del Mondo, Italy, 1981 (by: Aldo Rossi, font: https://drawingmatter.org/aldo-rossi-transforming-

-artefacts-into-objects-of-affection/)

Aldo Rossi, Composizione caffettier, 1974 (by: Aldo Rossi, font: Fondazione Aldo Rossi)

Aldo Rossi, Interno-esterno, 1994 (by: Aldo Rossi, font: Fondazione Aldo Rossi)

Aldo Rossi, San Carlone, 1990 (by: Aldo Rossi, font: https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/54.5/1566)

Flores & Prats, antiga fachada Sala Beckett, Barcelona, 2021 (font: https://floresprats.com/films/sala-beckett/)

Flores & Prats, fachada ruina Sala Beckett, Barcelona, 2021 (font: https://floresprats.com/films/sala-beckett/)

Flores & Prats, fachada Sala Beckett, Barcelona, 2021 (font: https://floresprats.com/films/sala-beckett/)

Flores & Prats, obras hall, Sala Beckett, Barcelona, 2021 (font: https://floresprats.com/films/sala-beckett/)

Flores & Prats, desenho papel vegetal hall, Sala Beckett, Barcelona, 2021 (font: https://floresprats.com/films/sala-beckett/)

Flores & Prats, hall, Sala Beckett, Barcelona, 2021 (font: https://floresprats.com/films/sala-beckett/)

página 94

Filippo Brunelleschi, maquete, Duomo de Firenze, 1436 (Font: Adolfo Natalini https://divisare.com/projects/301638-adolfo-natalini-natalini-architetti-guicciardini-e-magni-architetti-museo-dell-opera-del-duomo-di-firenze)

Filippo Brunelleschi, Duomo de Firenze, 1436 (Font: Adolfo Natalini https://divisare.com/projects/301638-adolfo-natalini-natalini-architetti-guicciardini-e-magni-architetti-museo-dell-opera-del-duomo-di-firenze)

página 96

Peter Eisenman, House II, 1970 (font: Eisenman Architects website)

Peter Eisenman, detalhe, House II, 1970 (font: Eisenman Architects website)

Peter Eienman, House II, 1970 (font: Eisenman Architects website)

Peter Eienman, maquete, House II, 1970 (font: Eisenman Architects website)

Peter Eienman, axonometria, House II, 1970 (font: Eisenman Architects website)

Le Corbusier, fachada lateral, Villa Schwob, Suisse, 1916 (font: Fundation Le Corbusier)

Le Corbusier, fachada de rua, Villa Schwob, Suisse, 1916 (font: Fundation Le Corbusier)

Le Corbusier, fachada jardim, Villa Schwob, Suisse, 1916 (font: Fundation Le Corbusier)

Le Corbusier, esquisso com envolvente, Villa Schwob, Suisse, 1916 (font: Fundation Le Corbusier)

página 98

Peter Märkli, composition of small drawings (https://static1.squarespace.com/static/5336b2fee4b057e83f9e14e3/t/592859a5ebbd1a5c7f494eb9/1495816687998/PETER+MARKLI-BETTS+PROJECT-2014+.pdf)

Robert Venturi, maquete scheme 4A, Vanna's House, Pennsylvania, 19959 (font: MoMA collection)

Robert Venturi, maquete scheme 3A, Vanna's House, Pennsylvania, 19959 (font: MoMA collection)

Robert Venturi, maquete scheme 3B, Vanna's House, Pennsylvania, 19959 (font: MoMA collection)

Robert Venturi, maquete scheme 4B, Vanna's House, Pennsylvania, 19959 (font: MoMA collection)

página 100

fala, collagem, 075 (font: https://falaatelier.com/)

fala, collagem, 057 (font: https://falaatelier.com/)

fala, collagem, 101 (font: https://falaatelier.com/)

fala, render (font: https://falaatelier.com/)

fala, render (font: https://falaatelier.com/)

fala, render (font: https://falaatelier.com/)

fala, collagem, 059 (font: https://falaatelier.com/)

fala, collagem, 048 (font: https://falaatelier.com/)

SANAA, capa El croquis no 121/122, 2004 (font: El Croquis – SANAA - no 121/122. Madrid, El Croquis Editorial, 2004)

SANAA, atelier (font: https://arquitecturaviva.com/articles/talking-about-study-models)

SANAA, atelier (font: https://madoken.jp/en/article/1806/)

página 102

OMA, maquete, Jussieu – Two Libraries, França, 1992 (font: https://www.oma.com/projects/jussieu-two-libraries)

OMA, arquivo OMA/AMO (font: https://www.archined.nl/2010/03/blue-foam/)

OMA, maquete, KANAL, 2017 (font: https://www.oma.com/projects/kanal)

OMA, maquete, New Tretyakov, Russia, 2017 (font: https://www.oma.com/projects/new-tretyakov)

OMA, maquete, KaDeWe, Berlim, 2015(font: https://www.oma.com/projects/kadewe)

OMA, maquete, CCTV - Headquarters, China, 2002-2012 (font: https://jeromdhaenens.com/3.html)

Rem Koolhaas, maquetes (font: https://www.hpdetijd.nl/2012-06-15/max-pam-rem-koolhaas-overschat/)

OMA, maquete Axel Springer Campus, 2013-2020 (font: https://www.oma.com/projects/axel-springer-campus)

página 104

Richard Serra, instalação Promenade, Paris, 2008 (photo: Lorenz Kienzle Photography)

Richard Serra, instalação Promenade, Paris, 2008 (photo: Lorenz Kienzle Photography)

Richard Serra, Charlie Brown, São Francisco, 2000 (font: Susan Sollins & Susan Dowling (Directors). (2001). Art in the Twenty-First Century. Richard Serra in “Place” [Film]. art21. 46:30

Richard Serra, instalação Promenade, Paris, 2008 (photo: Lorenz Kienzle Photography)

Richard Serra, instalação Promenade, Paris, 2008 (photo: Lorenz Kienzle Photography)

página 106

Alberto Giacometti / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (photo: Pedro Pina, font: https://gulbenkian.pt/cam/agenda/exposicao-rui-chafes-e-alberto-giacometti-gris-vide-cris/)

Alberto Giacometti, Femme debout / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (photo: Sandra Rocha, font: https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2018/11/19/un-hommage-a-giacometti-et-quelque--chose-en-plus-avec-rui-chafes/)

Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (photo: Sandra Rocha, font: https://www.arte-capital.net/exposicao-583-rui-chafes-e-alberto-giacometti-gris-vide-cris)

Rui Chafes, Au-delà des yeux / Alberto Giacometti, Toute petite figurine, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (photo: Manuel Botelho, font: https://www.instagram.com/p/CtPC2FKlYXo/?img_index=10)

Alberto Giacometti / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (photo: Massimo Mattioli, font: https://artslife.com/2023/05/22/giacometti-dal-buco-della-serratura-la-bizzarra-mostra-al-museo-gulbenkian-di-lisbona/)

Alberto Giacometti / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (photo: Pedro Pina, font: https://gulbenkian.pt/cam/agenda/exposicao-rui-chafes-e-alberto-giacometti-gris-vide-cris/)

Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (photo: Sandra Rocha, font: https://www.arte-capital.net/exposicao-583-rui-chafes-e-alberto-giacometti-gris-vide-cris)

Rui Chafes, Au-delà des yeux / Alberto Giacometti, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (photo: Ana Catarina Silva)

Alberto Giacometti / Rui Chafes, Au-delà des yeux, Fundação Calouste Gulbenkian, 2023 (photo: Massimo Mattioli, font: https://artslife.com/2023/05/22/giacometti-dal-buco-della-serratura-la-bizzarra-mostra-al-museo-gulbenkian-di-lisbona/)

página 108

Robert Venturi, corte lateral esquema 4 Vanna’s Venturi House, Pennsylvania, 1966 (font: VENTURI, Robert & SCULLY, Vincent. Mother’s House: The evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992)

Robert Venturi, planta esquema 4 Vanna’s Venturi House, Pennsylvania, 1966 (font: VENTURI, Robert & SCULLY, Vincent. Mother’s House: The evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992)

Robert Venturi, alçado esquema 4 Vanna’s Venturi House, Pennsylvania, 1966 (font: VENTURI, Robert & SCULLY, Vincent. Mother’s House: The evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992)

Robert Venturi, corte lateral esquema 6 Vanna’s Venturi House, Pennsylvania, 1966 (font: VENTURI, Robert & SCULLY, Vincent. Mother’s House: The evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992)

Robert Venturi, planta esquema 6 Vanna’s Venturi House, Pennsylvania, 1966 (font: VENTURI, Robert & SCULLY, Vincent. Mother’s House: The evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992)

Robert Venturi, alçado esquema 6 Vanna’s Venturi House, Pennsylvania, 1966 (font: VENTURI, Robert & SCULLY, Vincent. Mother’s House: The evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992)

Robert Venturi, estudo alçado Vanna’s Venturi House, Pennsylvania, 1966 (font: VENTURI, Robert & SCULLY, Vincent. Mother’s House: The evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992)

Robert Venturi, estudo corte Vanna’s Venturi House, Pennsylvania, 1966 (font: VENTURI, Robert & SCULLY, Vincent. Mother’s House: The evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill. Rizzoli. New York. 1992)

Robert Venturi, maquete alçado Vanna’s Venturi House, Pennsylvania, 1966 (font: Moma online archive)

Robert Venturi (font: https://www.uncubemagazine.com/blog/15926627)

Robert Venturi at the University of Pennsylvania, February 1961 (Font: https://www.design.upenn.edu/architectural--archives/events/back-matter-making-robert-venturis-complexity-and-contradiction)

Robert Venturi, visita de domingo , (photo: Photo Cristina Guadalupe Galván; font: https://www.design.upenn.edu/architectural-archives/events/back-matter-making-robert-venturis-complexity-and-contradiction)

página 110

Bernard Tschumi, modelo de parque urbano, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998 (font: https://www.markoskoblar.com/writing-main/2019/2/7/parc-de-la-villette-and-the-architectural-paradox)

Bernard Tschumi, esquissos folies, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998 (font: https://www.markoskoblar.com/writing-main/2019/2/7/parc-de-la-villette-and-the-architectural-paradox) (Font: http://gaiaanullopertichetti1.blogspot.com/2018/04/studio-di-unopera-bernard-tschumi-parc.html)

Bernard Tschumi, diagrama parque, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998 (font: https://www.markoskoblar.com/writing-main/2019/2/7/parc-de-la-villette-and-the-architectural-paradox) (Font: http://gaiaanullopertichetti1.blogspot.com/2018/04/studio-di-unopera-bernard-tschumi-parc.html)

Bernard Tschumi, maquete folie, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998 (font: https://socks-studio.com/2014/12/29/the-combinatorial-models-of-the-folies/)

Bernard Tschumi, axonometria explodida folies, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998 (font: https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschumi/)

Bernard Tschumi, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998 (font: https://www.architectural-review.com/buildings/parc-de-la-villette-in-paris-france-by-bernard-tschumi)

Bernard Tschumi, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998 (font: https://www.tschumi.com/projects/3)

Bernard Tschumi, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998 (font: https://www.tschumi.com/projects/3)

Bernard Tschumi, Parc de la Villet, Paris, França, 1982-1998 (font: https://www.tschumi.com/projects/3)

página 112

Louis Kahn, Kimbell Art Museum, Texas, 1972 (font: https://www.instagram.com/p/Ck6Mc8JuF5y/?img_index=4)

Ryan W. Kennihan, Beach Road House, Galway, 2021 (font: http://rwka.com/project/beach-road-house)

Nuno Brandão Costa, Casa na Maia, Portugal, 2020 (font: https://www.brandaocosta.com/projetos/maia/)

Eduardo Souto Moura, Estádio Braga, Braga, 2004 (photo: Ana Catarina Silva)

Ludwig Godefroy, Casa Mérida, México, 2018 (photo: Rory Gardiner; font: https://www.archdaily.com.br/br/939229/casa-merida-ludwig-godefroy-architecture)

Gárgulas de Notre Dame, Paris, 1163–1345 (font: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Notre-Dame_Rzygacze.JPG)

Aldo Rossi, Monument to the Partisans of WWII, Italy, 1967 (font: https://www.researchgate.net/figure/Left-Rossi--Fountain-in-Segrate-Right-Rossi-the-Gallaratese-Housing-both-photos-shot_fig2_326845307)

Peter Markli, Two single-family houses, Switzerland, 1982 (font: https://hiddenarchitecture.net/two-single-family--houses/)

Arno Brandlhuber, Antivilla, Alemanha, 2015 (font: https://bplus.xyz/projects/0131-antivilla)

Eduardo Souto Moura, Casa nas Sete Cidades, Açores, 2015 (photo: João Morgado; font: https://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/casas-nas-sete-cidades)

Tomoaki Uno Architects, Togo House, Japão, 2015 (photo: Tomoaki Uno; font: https://www.archdaily.com/937311/togo-house-tomoaki-uno-architects)

Gunnar Asplund & Sigurd Lewerentz, Skogskyrogarden, Estocolmo, 1916 (font: google images)

página 114

Nicolas Dorval-Bory, Villa Bloch, Poitiers, 2019 (font: http://nicolasdorvalbory.fr/project:villa-bloch)

Kazuo Shinohara, Uncompleted House, 1970 (photo: Koji Taki)

Nicolas Dorval-Bory, Villa Bloch, Poitiers, 2019 (font: http://nicolasdorvalbory.fr/project:villa-bloch)

Nicolas Dorval-Bory, planta de luz, Villa Bloch, Poitiers, 2019 (font: http://nicolasdorvalbory.fr/project:villa-bloch)

Richard Serra, Double Rift #5, 2012 (photo: Rob McKeever; font: Richard Serra/ Artists Rights Society (ARS), New York)

Ellsworth Kelly, Rebound, oil on canvas, 1959 (font: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/contemporary-art-evening-sale-2/rebound?locale=en)

John Baldessari, Crowds with Shape of Reason Missing: Example 2, 2012 (font: https://www.artspace.com/john_baldessari/crowds-with-shape-of-reason-missing-example-2)

Eduardo Chillida, Hommage à Aimé MAEGHT, 1988 (font: Gallery Nothelfer)

página 116

Herzog & de Meuron, pormenor fachada exterior, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998 (font: Herzog & de Meuron website https://www.herzogdemeuron.com)

Herzog & de Meuron, fachada interior, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998 (font: Herzog & de Meuron website https://www.herzogdemeuron.com)

Herzog & de Meuron, detalhe luz, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998 (font: Herzog & de Meuron website https://www.herzogdemeuron.com)

Herzog & de Meuron, fachada, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998 (font: Herzog & de Meuron website https://www.herzogdemeuron.com)

Herzog & de Meuron, modelo in situ, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998 (font: Herzog & de Meuron website https://www.herzogdemeuron.com)

Herzog & de Meuron, visita à obra, Dominus Winery Yountville, Nappa Valey, Califórnia, 1995-1998 (font: Herzog & de Meuron website https://www.herzogdemeuron.com)

página 118

Buchner Bründler Architekten, cobertura casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018 (photo: Georg Aerni - Buchner Bründler)

Aires Mateus, cobertura Casa do Barreiro, Setúbal, 2012 (photo: Fernando Guerra)

Buchner Bründler Architekten, pormenor cobertura casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018 (photo: Georg Aerni - Buchner Bründler)

Buchner Bründler Architekten, pormenor interior casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018 (photo: Georg Aerni - Buchner Bründler)

Adalberto Libera, Casa Malaparte, Capri, Itália, 1938 (font: https://birdmenmagazine.com/2021/03/21/villa-malaparte-cinema-spot/)

Buchner Bründler Architekten, interior casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018 (photo: Georg Aerni - Buchner Bründler)

Buchner Bründler Architekten, interior casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018 (photo: Georg Aerni - Buchner Bründler)

Adalberto Libera, parede cobertura Casa Malaparte, Capri, Itália, 1938 (font: https://www.cinematheque.fr/film/143029.html)

Buchner Bründler Architekten, interior casa de inverno, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018 (photo: Georg Aerni - Buchner Bründler)

Aires Mateus, parede cobertura Casa do Barreiro, Setúbal, 2012 (photo: Fernando Guerra)

página 120

Tadao Ando, planta Monte Rokko Chapel, Japão, 1986 (font: EL Croquis 44/58 Tadao Ando (1983-1992). El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.27)

Tadao Ando, pormenor cobertura Monte Rokko Chapel, Japão, 1986 (font: EL Croquis 44/58 Tadao Ando (1983-1992). El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.84)

Tadao Ando, exterior Monte Rokko Chapel, Japão, 1986 (font: EL Croquis 44/58 Tadao Ando (1983-1992). El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.79)

Tadao Ando, Monte Rokko Chapel, Japão, 1986 (font: EL Croquis 44/58 Tadao Ando (1983-1992). El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.87)

Tadao Ando, Monte Rokko Chapel, Japão, 1986 (font: EL Croquis 44/58 Tadao Ando (1983-1992). El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.86)

Tadao Ando, axonometria Monte Rokko Chapel, Japão, 1986 (font: EL Croquis 44/58 Tadao Ando (1983-1992). El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.86)

Tadao Ando, Monte Rokko Chapel, Japão, 1986 (font: EL Croquis 44/58 Tadao Ando (1983-1992). El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.27)

página 122

Kazuo Shinohara, axonometria House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981 (font: Traversing the house and the city, Edited by Seng Yuan. Lars Muller Publishers. Harvard University Graduate School of Design. 2019)

Kazuo Shinohara, cobertura House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981 (photo: Tomio Ohashi, Shinkenchiku-sha & Masao Arai font: Kazuo Shinohara Estate - Tokyo Institute of Technology)

Itsuko Hasegawa, contexto N.C.House, Japão, 1984 (font: SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo.p.19)

Kazuo Shinohara, sotão House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981 (photo: Tomio Ohashi, Shinkenchiku-sha & Masao Arai font: Kazuo Shinohara Estate - Tokyo Institute of Technology)

Kazuo Shinohara, sala House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981 (photo: Tomio Ohashi, Shinkenchiku-sha & Masao Arai font: Kazuo Shinohara Estate - Tokyo Institute of Technology)

Kazuo Shinohara, fachada House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981 (photo: Tomio Ohashi, Shinkenchiku-sha & Masao Arai font: Kazuo Shinohara Estate - Tokyo Institute of Technology)

Kazuo Shinohara, escada House Under High-Voltage Lines, Japão, 1981 (photo: Tomio Ohashi, Shinkenchiku-sha & Masao Arai font: Kazuo Shinohara Estate - Tokyo Institute of Technology)

Itsuko Hasegawa, pormenor varanda N.C.House, Japão, 1984 (font: SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.22)

Itsuko Hasegawa, fachada N.C.House, Japão, 1984 (font: SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.22)

Itsuko Hasegawa, cobertura N.C.House, Japão, 1984 (font: SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.29)

Itsuko Hasegawa, clarabóias N.C.House, Japão, 1984 (font: SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.28)

Itsuko Hasegawa, interior N.C.House, Japão, 1984 (font: SD: Space Design 85-04. Itsuko Hasegawa. My Work of the Seventies. Kajima Institute Pub. Co., Tokyo. p.26)

página 124

Pre-existência Tour Bois le Prêtre , Paris, França, 1980 (font: http://www.lacatonvassal.com/?idp=56#)

Lacaton & Vassal, transformação, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011 (font: http://www.lacatonvassal.com/?idp=56#)

Lacaton & Vassal, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011 (font: http://www.lacatonvassal.com/?idp=56#)

Lacaton & Vassal, interior, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011 (font: http://www.lacatonvassal.com/?idp=56#)

Lacaton & Vassal, jardim de inverno, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011 (font: http://www.lacatonvassal.com/?idp=56#)

Lacaton & Vassal, varanda, Bois-le Prater Tower Block Transformation, Paris, França, 2011 (font: http://www.lacatonvassal.com/?idp=56#)

página 126

Advvt, esquema Twiggy, Tange, Bélgica, 2012 (photo: Filip Dujardin; font: https://jotaillieu.com/projecten/twiggy/)

Advvt, escada Twiggy, Tange, Bélgica, 2012 (photo: Filip Dujardin; font: https://jotaillieu.com/projecten/twiggy/)

Advvt, escada Twiggy, Tange, Bélgica, 2012 (photo: Filip Dujardin; font: https://jotaillieu.com/projecten/twiggy/)

Aires Mateus, Faculdade de Arquitetura em Tournai, Bélgica, 2017 (photo: Tim Van de Velde; font: https://www.archdaily.com.br/br/880030/faculdade-de-arquitetura-em-tournai-aires-mateus)

Advvt, fachada Twiggy, Tange, Bélgica, 2012 (photo: Filip Dujardin; font: https://jotaillieu.com/projecten/twiggy/)

Advvt, escada Twiggy, Tange, Bélgica, 2012 (photo: Filip Dujardin; font: https://jotaillieu.com/projecten/twiggy/)

Advvt, hall Twiggy, Tange, Bélgica, 2012 (photo: Filip Dujardin; font: https://jotaillieu.com/projecten/twiggy/)

Aires Mateus, Faculdade de Arquitetura em Tournai, Bélgica, 2017 (photo: Tim Van de Velde; font: https://afasiaarchzine.com/2017/04/aires-mateus-42/aires-mateus-ucl-tournai-10/)

Aires Mateus, Faculdade de Arquitetura em Tournai, Bélgica, 2017 (photo: Tim Van de Velde; font: https://afasiaarchzine.com/2017/04/aires-mateus-42/aires-mateus-ucl-tournai-10/)

Advvt, tardoz pátio Twiggy, Tange, Bélgica, 2012 (photo: Filip Dujardin; font: https://jotaillieu.com/projecten/twiggy/)

Aires Mateus, maquete Faculdade de Arquitetura em Tournai, Bélgica, 2017 (photo: Tim Van de Velde; font: https://www.archdaily.com.br/br/880030/faculdade-de-arquitetura-em-tournai-aires-mateus)

Aires Mateus, Faculdade de Arquitetura em Tournai, Bélgica, 2017 (photo: Tim Van de Velde; font: https://www.archdaily.com.br/br/880030/faculdade-de-arquitetura-em-tournai-aires-mateus)

página 128

Kazuyo Sejima, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013 (photo: Kazuyo Sejima & Associates font: https://arqa.com/en/architecture/nishinoyama-house.html)

Kazuyo Sejima, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013 (photo: Kazuyo Sejima & Associates font: https://arqa.com/en/architecture/nishinoyama-house.html)

Kazuyo Sejima, interior, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013 (photo: Iwan Bann; font: https://archeyes.com/nishinoyama-house-kazuyo-sejima/)

Kazuyo Sejima, interior, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013 (photo: Kazuyo Sejima & Associates font: https://arqa.com/en/architecture/nishinoyama-house.html)

Kazuyo Sejima, interior, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013 (photo: Kazuyo Sejima & Associates font: https://arqa.com/en/architecture/nishinoyama-house.html)

Kazuyo Sejima, cobertura, Nishinoyama House, Kyoto, Japan, 2010-2013 (photo: Iwan Bann; font: https://archeyes.com/nishinoyama-house-kazuyo-sejima/)

página 130

Álvaro Siza, Residential house «Bonjour Tristesse», Berlin, 1984 (photo: Giovanni Chiaramonte, font: https://www.daidalos.org/en/articles/falameetssiza/)

Álvaro Siza, pilar 1994 «Bonjour Tristesse», Berlin, 1984 (font: https://docplayer.es/61760452-17-la-consideracion--del-lugar-contextualizacion-alvaro-siza-rafael-moneo.html)

Álvaro Siza, pilar 2023 «Bonjour Tristesse», Berlin, 1984 (font: https://gutscheinbuch.de/Gutschein/Vamos-10997-Berlin-Kreuzberg_141589?oswsid=a92f1d5e78fea447bff33d1d57026053)

página 132

advvt, estrutura pilar, L-Berg, Gante, Bélgica, 2016 (photo: Filip Dujardin. font: https://www.metalocus.es/en/news/remodeling-ghents-old-town-hall-l-berg-architecten-de-vylder-vinck-taillieu)

advvt, estrutura pilar e viga, L-Berg, Gante, Bélgica, 2016 (photo: Filip Dujardin. font: https://www.metalocus.es/en/news/remodeling-ghents-old-town-hall-l-berg-architecten-de-vylder-vinck-taillieu)

advvt, porta e estrutura, L-Berg, Gante, Bélgica, 2016 (photo: Filip Dujardin. font: https://www.metalocus.es/en/news/remodeling-ghents-old-town-hall-l-berg-architecten-de-vylder-vinck-taillieu)

Nuno Valentim, Jardim Botânico Casa Anderson, Porto, 2010 (font: https://rce.casadasciencias.org/rceapp/art/2017/024/)

Museu de História Natural, Londres (font: https://www.terra.com.br/byte/ciencia/museu-de-historia-natural-de--londres-revisara-colecoes-que-podem-ser-consideradas-ofensivas,626d1a32f998ecd26f272b420efcab8566bpatr7.html)

Aires Mateus, parede cobertura Casa do Barreiro, Setúbal, 2012 (photo: Fernando Guerra, font: https://www.instagram.com/p/CwVG9h_M_Jv/?img_index=2)

Aires Mateus, quadro de baleia, Casa do Barreiro, Setúbal, 2012 (photo: Sanda Vuckovic, font: https://www.thisispaper.com/mag/casa-barreiro-manuel-aires-mateus)

Aires Mateus, mesa com bibelot de baleia, Casa do Barreiro, Setúbal, 2012 (photo: Sanda Vuckovic, font: https://www.thisispaper.com/mag/casa-barreiro-manuel-aires-mateus)

página 134

Juan Ishigami, fachada, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012 (photo: Photographs: Junya Ishigami Associates; font: https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-designed-house-for-a-young-couple-in--tokyo-12-15-2013/)

Juan Ishigami, interior, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012 (photo: Photographs: Junya Ishigami Associates; font: https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-designed-house-for-a-young-couple-in--tokyo-12-15-2013/)

Juan Ishigami, pavimentos, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012 (photo: Photographs: Junya Ishigami Associates; font: https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-designed-house-for-a-young-couple-in--tokyo-12-15-2013/)

Juan Ishigami, interior, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012 (photo: Photographs: Junya Ishigami Associates; font: https://www.architectural-review.com/essays/balancing-act-junya-ishigamis-shifts-in-scale)

Juan Ishigami, interior, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012 (photo: Photographs: Junya Ishigami Associates; font: https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-designed-house-for-a-young-couple-in--tokyo-12-15-2013/)

Juan Ishigami, interior, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012 (photo: Photographs: Junya Ishigami Associates; font: https://www.artsy.net/artwork/junya-ishigami-house-with-plants-japan)

Juan Ishigami, planta, House for a Young Couple, Tóquio, Japão, 2012 (photo: Photographs: Junya Ishigami Associates; font: https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-designed-house-for-a-young-couple-in--tokyo-12-15-2013/)

Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006. (Font: CCA https://www.cca.qc.ca/en/)

Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006. (photo: Shinkenchiku-Sha; font: https://ghaa.co.jp/works/house--in-sakuradai/)

Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006. (photo: Shinkenchiku-Sha; font: https://ghaa.co.jp/works/house--in-sakuradai/)

Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006. (photo: Shinkenchiku-Sha; font: https://ghaa.co.jp/works/house--in-sakuradai/)

Go Hasegawa, House in Sakuradai, Japan, 2006. (photo: Shinkenchiku-Sha; font: https://ghaa.co.jp/works/house--in-sakuradai/)

página 136

SANAA, fachada histórica, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (photo: Jared Chulski font: https://divisare.com)

SANAA, sistema fachada ventilada, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (font: https://www.frener-reifer.com/references/la-samaritaine/)

SANAA, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (photo: Jared Chulski font: https://divisare.com)

SANAA, sistema fachada ventilada, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (photo: Simón García, font: https://casacor.abril.com.br/)

SANAA, fachadas, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (photo: Jared Chulski font: https://divisare.com)

SANAA, fachadas, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (photo: Jared Chulski font: https://divisare.com)

SANAA, fachada Rua do Rivoli, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (photo: Simón García, font: https://casacor.abril.com.br/)

SANAA, passagem, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (photo: Simón García, font: https://casacor.abril.com.br/)

SANAA, reflexos fachada, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (photo: Jared Chulski font: https://divisare.com)

SANAA, clarabóia interior, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (photo: Jared Chulski font: https://divisare.com)

página 138

Ryue Nishizawa, exterior, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://www.dezeen.com/2013/01/23/garden-and-house-by-ryue-nishizawa/)

Ryue Nishizawa, planta 1, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://divisare.com/projects/267316-ryue-nishizawa-iwan-baan-garden-house)

Ryue Nishizawa, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://www.dezeen.com/2013/01/23/garden-and-house-by-ryue-nishizawa/)

Ryue Nishizawa, escadas, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://www.dezeen.com/2013/01/23/garden-and-house-by-ryue-nishizawa/)

Ryue Nishizawa, planta 2, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://divisare.com/projects/267316-ryue-nishizawa-iwan-baan-garden-house)

Ryue Nishizawa, planta 3, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://divisare.com/projects/267316-ryue-nishizawa-iwan-baan-garden-house)

Ryue Nishizawa, maquete, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://divisare.com/projects/267316-ryue-nishizawa-iwan-baan-garden-house)

Ryue Nishizawa, planta 4, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://divisare.com/projects/267316-ryue-nishizawa-iwan-baan-garden-house)

Ryue Nishizawa, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://www.dezeen.com/2013/01/23/garden-and-house-by-ryue-nishizawa/)

Ryue Nishizawa, contexto, Garden & House, Tóquio, Japão, 2006 - 2011 (photo: Iwan Baan, font: https://www.dezeen.com/2013/01/23/garden-and-house-by-ryue-nishizawa/)

página 140

Go Hasegawa, fachada frontal, House in Kawasaki, Kanazawa, Japão, 2015-2017 (photo: Hisao Suzuki, Shinkenchiku--Sha, font: https://ghaa.co.jp/works/house-in-kawasaki/)

Go Hasegawa, corte longitudinal, House in Kawasaki, Kanazawa, Japão, 2015-2017 (font: https://ghaa.co.jp/works/house-in-kawasaki/)

Go Hasegawa, piso inferior visto do jardim, House in Kawasaki, Kanazawa, Japão, 2015-2017 (photo: Hisao Suzuki, Shinkenchiku-Sha, font: https://ghaa.co.jp/works/house-in-kawasaki/)

Go Hasegawa, piso inferior, Kanazawa, Japão, 2015-2017 (photo: Hisao Suzuki, Shinkenchiku-Sha, font: https://ghaa.co.jp/works/house-in-kawasaki/)

Go Hasegawa, fachada tardoz, House in Kawasaki, Kanazawa, Japão, 2015-2017 (photo: Hisao Suzuki, Shinkenchiku--Sha, font: https://ghaa.co.jp/works/house-in-kawasaki/)

fala atelier, prisma vermelho, 097, Porto, 2021 (font: https://arquitecturaviva.com/publications/av/fala-541)

fala atelier, walls of glass, 097, Porto, 2021 (font: https://falaatelier.com/097)

fala atelier, clouds of metal, 097, Porto, 2021 (font: https://falaatelier.com/097)

fala atelier, prisma vermelho, 097, Porto, 2021 (font: https://arquitecturaviva.com/publications/av/fala-541)

fala atelier, comprehensive drawing, 097, Porto, 2021 (font: https://falaatelier.com/097)

página 142

Jean Nouvel, galeria Nemausus Housing, France, 1987 (font: https://www.nimes.fr/fileadmin/directions/culture/Nemausus.pdf)

Jean Nouvel, interior Nemausus Housing, France, 1987 (font: Ateliers Jean Nouvel official website)

Jean Nouvel, exterior Nemausus Housing, France, 1987 (font: https://www.nimes.fr/fileadmin/directions/culture/Nemausus.pdf)

Jean Nouvel, escadas interiores Nemausus Housing, France, 1987 (font: Ateliers Jean Nouvel official website)

Jean Nouvel, interior Nemausus Housing, France, 1987 (font: Ateliers Jean Nouvel official website)

Jean Nouvel, interior Nemausus Housing, France, 1987 (font: https://www.nimes.fr/fileadmin/directions/culture/Nemausus.pdf)

Jean Nouvel, caixa de escadas Nemausus Housing, France, 1987 (font: https://www.nimes.fr/fileadmin/directions/culture/Nemausus.pdf)

Jean Nouvel, interior/exterior Nemausus Housing, France, 1987 (font: https://www.nimes.fr/fileadmin/directions/culture/Nemausus.pdf)

Jean Nouvel, térreo Nemausus Housing, France, 1987 (font: https://www.nimes.fr/fileadmin/directions/culture/Nemausus.pdf)

página 144

Steven Holl, fachada tardoz, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991 (font: Steven Holl website)

Steven Holl, fachada frontal, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991 (font: Steven Holl website)

Steven Holl, interior, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991 (font: El Croquis 78+93+108 Steven Holl 1986-2003)

Steven Holl, interior, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991 (font: Steven Holl website)

Steven Holl, tipologias, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991 (font: El Croquis 78+93+108 Steven Holl 1986-2003)

Steven Holl, interior, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991 (font: El Croquis 78+93+108 Steven Holl 1986-2003)

Steven Holl, interior, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991 (font: El Croquis 78+93+108 Steven Holl 1986-2003)

Steven Holl, maquete, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991 (font: El Croquis 78+93+108 Steven Holl 1986-2003)

Steven Holl, maquete, Void Space/Hinged Space, Fukuoka, Japão, 1991 (font: El Croquis 78+93+108 Steven Holl 1986-2003)

página 146

Ovo cru (font: https://www.nytimes.com/2019/02/03/style/world-record-egg-instagram.html)

Ovo cozido (font: google images)

Ovo escalfado (font: google images)

Ovo estrelado (font: The Gourmand's Egg. A Collection of Stories & Recipes. Taschen. October 2022)

Bolo (font: google images)

Omelete recheada (font: google images)

Omelete francesa (font: google images)

Frittata (font: google images)

página 148

Frank Lloyd Wright , interior, Solomon R. Guggenheim Museum, 1965 (photo: Harry Harris/Associated Press, font: https://barcelonarchitecturewalks.com/guggenheim-museum-ny/)

Frank Lloyd Wright , exterior, Solomon R. Guggenheim Museum, 1965 (photo: Kai Pilger, font: https://barcelonarchitecturewalks.com/guggenheim-museum-ny/)

Espiral centrifuga, Solomon R. Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, 1965 (font: EISENMAN, P (1963). The formal basis of modern architecture. Chapter Three. Development of formal systems. Lars Muller Publishers. 2006)

Le Corbusier, maquete, Musée à croissance illimitée, 1939 (photo: Lucien Hervé, font: Fondation Le Corbusier)

Espiral centripeta, Musée à croissance illimitée, Le Corbusier, 1939 (font: EISENMAN, P (1963). The formal basis of modern architecture. Chapter Three. Development of formal systems. Lars Muller Publishers. 2006)

Le Corbusier, rampa exterior, Villa Savoyer, 1928 (font: https://villasavoye.weebly.com/the-building.html)

Le Corbusier, esquema, Musée à croissance illimitée 1939 (font: Fondation Le Corbusier)

Espiral sem centro nem periferia, Villa Savoyer, Le Corbusier, 1928 (font: EISENMAN, P (1963). The formal basis of modern architecture. Chapter Three. Development of formal systems. Lars Muller Publishers. 2006)

página 150

SANAA, La Samaritaine, Paris, França, 2021 (font: https://divisare.com)

Eduardo Souto Moura, 11ª Exposição Internacional de Arquitectura La Biennale di Venezia, Veneza, Itália, 2008 (photo: Luís Ferreira Alves, font: http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/234/destaque/)

Norman Foster, Vieux Port Pavilion, Marselha, França, 2013 (font: https://www.archdaily.com/340004/vieux-port-pavilion-foster-partners)

fala atelier, 097, Porto, 2021 (font: https://arquitecturaviva.com/publications/av/fala-541)

Takefumi Aida, Aida Blocks, (photo: Aida Doi Architects, font: http://www.aida-doi-architects.co.jp/index.html)

Peter Eisenman, House VI, Connecticut, USA, 1975 (font: https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975)

Buchner Bründler Architekten, casa de verão, Casa Mosogono, Ticino, Suiça, 2018 (photo: Georg Aerni - Buchner Bründler)

Rachel Whiteread, Untitled (Stairs), Vienna, 2001 (font: https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/rachel-whiteread-belvedere-21-vienna/)

Álvaro Siza, Bairro da Bouça, Porto, 2004 (photo: Roberto Conte,))

Tadao Ando, Monte Rokko Chapel, Japão, 1986 (font: EL Croquis 44/58 Tadao Ando (1983-1992). El Croquis Editorial. Madrid. 2002. p.86)

Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998 (font: https://www.archdaily.com.br/br/783137/classicos-da-arquitetura-pavilhao-portugues-na-expo-98-alvaro-siza-vieira)

Eduardo Souto Moura, Estádio do Braga, 2004, Braga (font: https://espacodearquitetura.com/projetos/estadio-municipal-de-braga/)

the language of a house. by Koji Taki

What one feels to be a "good house" is not necessarily a house in which one would like to live. A poverty-stricken house, barely standing, can sometimes be fascinating. An abandoned house may still retain a sense of humanity. I have felt myself drawn to a large old clock, ticking in the darkness of a house, as if to the very symbol of time in houses. In other words, regardless of whether it is one part of the house, or the house as a whole, a "good house" somehow speaks to our feelings. We might concentrate on this dimension of speech alone, and call it the "language of a house." Of course, this cannot be systematized like a normal language. But because in logical terms seeing (experiencing) this appeal to our feelings gives rise to a kind of meaning, we might dare to call it a language. In concentrating on just this dimension, we are naturally not concerned with everything about a building; rather, we are taking the house as a universe of meaning. Here, the unit of signification cannot be reduced to any physical element of the building, or to what is apprehended visually. As suggested by the term "language of a house," this universe of meaning consists of the various signs evident in a house that has been lived (i.e., not simply built) —not substances, but something closer to events. What a house has to say does not always arouse love for it. In fact, it is more often the case that a house will reveal the poverty of lives led in confinement. Even then, a house has its clear mode of communication.

The fact that everyone lives in a house is the basis of the special nature of the language of a house. The language of a lived house differs from the pristine work of an architect, in that the occupant becomes a part of what the house silently communicates. The occupant is themselves a part of the language. This is why, when I see (experience) a house, to the extent that its language grabs hold of me, I cannot help feeling myself to exist inside of this language.

A house that reminds us of prison is a metaphor for the world that confines the occupant, but this is also a result of projecting ourselves into it. Put in another way, this language comes directly and indirectly from a way of living. A traditional folk house speaks to us of a way of living that has been slowly perfected over a long period of time. In a way that would be impossible for any single inhabitant to invent on their own, the house itself has matured to the point of being able to transmit things like a way of living, a method of structuring an environment, and an ordering of its surroundings. And even though many contemporary houses are not nearly so integrated and are, in fact, a sort of paradox, this paradox is a result of the way that their inhabitants live. Today, folk houses are able to speak of such a paradox. A folk house invaded by "heterogeneous time," inhabited by people who live absorbed in the liveliness of the present, does not preserve the unitary world of folk houses in days gone by. This paradoxical phenomenon might be a called a vivid event, filled to the brim with anguish.

In my experience, the language of a house has two poles. The first is the case in which a meaning or concept is clearly present in the house from the beginning. The other is that in which there is no pre-existing meaning to the house—or if there is one, the house itself has a thickness that renders it opaque, making the reading of the meaning difficult. (Contemporary architecture tends to convert its primary language, ideology, into a neutral, secondary language. This happens in many forms, but even when we are unconscious of it, an architect's work is characterized by a neutralization of subjectivity or social ideology.) Let us examine the first case. The house may stand there, but beyond that it has a form that converges to an obvious meaning, and is covered by the thing that this convergence produces. A folk house itself does not have this type of form, but in the case of a contemporary residence, restaurant or coffee shop "in the style of " a folk house, it is no longer a complex product of environmental and temporal influences - and this would be true even if materials from an actual folk house were used. It would simply be perceived as having the value of a "folk house," and only the general form that signifies a folk house would be operative. Here, "folk house" is a kind of concept. Such cases are not limited to the commercial sphere alone

For example, some people like imitation, and self- expression through faddish designs. Rather than personal taste or the actual design, though, it is language that gives shape to unconscious demands and desires, and tells us something of the particular dynamism of a culture. Public buildings, Which are becoming a social medium of transmission, speak only the language of (the concept of) institutions.

For better or worse, houses are not simply tools for living, but constitute forms that transmit ideas at a social level. We might regard these forms as the rhetoric through

which objects are constituted by social meaning. This rhetoric might appear to come from life experiences (a way of life), but as long as a house is a part of contemporary society, it can escape neither the ideology of the commodity nor the ideology of planning (politics). Consciously or not, when most people build their own houses, they end up creating a world structured by such ideology. For example, .a house might come to express the meaning of personal possession of a "commercialized" space, far more than the meaning of a space for living; this might occur through the allotment of property, reduction in the size of the house, or clear separation from neighbors. In this case, the concept of `merchandise' becomes the house's ultimate language. We can call the first language of a lived house a language that speaks of human restrictions. Of course, that is why in such a space it is possible to read the sadness, pain or fate of people, and the undeniable burden of existence.

The major reason that ruins attract us is because they appear as metaphors almost completely devoid of such ideology. There, we feel the possibility of a new, free language.

This suggests that there is another way to read a house. This second language appears in the structuring of a house by someone living there, and in the structuring of that person's life by the house. What operation can we discern there? In effect, "house," "space," and "time" regain themselves inside of us. For example, in looking at a lived house, "events" (human actions) emerge; while transient "things" may have a relation to these events, all that is visible to us is the "place" where they happened. This place is no longer the physical house, but rather something that could be thought of as the essential structure of the lived house. This structure, rather than any meaning, is what finds its speech and regains itself inside of me. Or perhaps it is rather "time" that speaks to us within the changes of a house. Here, the continuity of a clear past, present and future does not hold. The present is instead delineated as a single "event," in which a multitude of times encounter each other. Time's web begins to speak to me. Through the distribution of objects and space within a house, the process of combining or separating functional elements can itself also begin to speak. To describe this mode of reading in a different way, it is a question of how much one can involve one's imagination. The purest case of this is the text "House," by Gaston Bachelard. For him, any physical part of the house—a corner, a shelf or a box becomes a point of departure for a poetic universe of his imagination. The house we discover there cannot be reduced to the intentions of the people who built or lived in it. Nor is it related to deciphering a style or method of construction. To put it in a somewhat extreme manner, the language we use to discover a house escapes both architectural history and the intentions of the architect or contractor. However, this is not to take an anti-historical position.

For example, how does a person come to understand a historic building? Of course, it is possible to grasp the meaning of this structure by re-situating it in the past. Here, I would like to recall the connection between Heidegger and houses. At the same time, though, there is probably a dimension of experience that is above or perhaps below this kind of deciphering. A person might discover a great darkness within that building. They might be shocked by the light of a golden statue flickering in the depths of that darkness. Doesn't this dimension of experience speak of the secret traces of buildings from the past that wriggled their way into a person, as it were into their very flesh? Actually, isn't it the case that many creative architects comprehend the architecture of the past in this way? This shows how architecture of the past transmits its essence to the architecture of the present, but it must be admitted that there is a great gap between this method of perception and the historian's point of view. The architect is perhaps concerned only with the meaning-giving structure of architecture, that is, its rhetoric. Robert Venturi writes, "I try to talk about architecture rather than around it." When we say that the architect is interested in "rhetoric," we must recognize that this rhetoric is functionally different from the rhetoric of social meaning (ideology) that I have called the first language of a lived house. Through rhetoric, architecture creates new registers to be read. If people find in them new languages with many meanings, then that is as it should be.