

MESTRADO INTEGRADO  
ARQUITETURA

# O Sentido Clássico da Geometria na Obra de David Chipperfield

Sofia Monteiro Santos

**M**  
2025



O Sentido Clássico da Geometria na Obra de  
David Chipperfield

Sofia Monteiro Santos





# O Sentido Clássico da Geometria na Obra de David Chipperfield

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

apresentada à Faculdade de Arquitectura da  
Universidade do Porto

**Sofia Monteiro Santos** sob orientação científica de  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Alexandra Correia de Castro

S E T E M B R O 2 0 2 5



À minha **mãe**,

## Notas Prévias

- i. A presente dissertação encontra-se redigida ao abrigo das normas atualmente em vigor do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, instituído em Portugal a partir de 13 de maio de 2009.
- ii. As citações em língua estrangeira destacadas ao longo do corpo de texto foram livremente traduzidas pela autora, de modo a preservar a continuidade e fluidez da leitura. Em nota de rodapé encontra-se a respetiva referência bibliográfica, sendo que as citações na língua original são apresentadas no final da dissertação, no capítulo **Citações Originais**.
- iii. As fotografias, os desenhos e outros elementos icnográficos apresentados foram tratados e dimensionados sempre que se considerou necessário.
- iv. A dissertação e, conseqüentemente, o layout do documento, foi pensada para o formato impresso, pelo que se recomenda a sua leitura em modo de página dupla.
- v. A dissertação, em formato digital, apresenta um Table of Contents [TOC] ativo que permite aceder diretamente aos conteúdos através de hiperlinks.

## O meu especial agradecimento,

À minha orientadora, **Professora Doutora Alexandra Castro**, por todo o apoio, acompanhamento e rigor ao longo deste percurso, mas, acima de tudo, pela paciência e pela compreensão que sempre demonstrou comigo. Agradeço-lhe por nunca ter deixado de me orientar e incentivar.

À **Professora Manuela Ferraz**, por ter sido uma parte tão importante do meu percurso, pela influência decisiva que teve na minha vida, pela ajuda na escolha do caminho a seguir.

À **minha mãe**, por todo o esforço e carinho, pela educação e pelos valores transmitidos, por, mesmo não podendo, estar ao meu lado e me acompanhar em todas as diretas e maquetes, por nunca me deixar ir abaixo e por acreditar sempre em mim.

Ao **Gui**, por ser a minha muleta silenciosa, parece desentendido, mas está sempre pronto para não me deixar cair. Por, mesmo sem perceber tudo, me ajudar a ultrapassar medos e receios.

À **Inês**, por ser a irmã mais velha que sempre quis. Por, mesmo sem compreender este mundo, estar sempre lá para me amparar nas minhas fraquezas e para celebrar as minhas conquistas, como se dela se tratassem.

Ao **meu pai**.

À **Jess** e ao **Rui**, por terem sido os melhores companheiros nesta longa viagem e por estarem sempre disponíveis para me receber de braços abertos.

À **Joana**, por me compreender em qualquer circunstância, por nunca me julgar e me motivar sempre a continuar, mesmo nos momentos mais difíceis.

À **Tuxa**, por ter partilhado uma das melhores experiências que esta faculdade nos proporcionou, por após aturar o melhor humor matinal, manter-se sempre por perto. Obrigada por estares presente, mesmo a quilómetros de distância.

À **Ju**, à **Carol** e à **Leonor**, por terem enfrentado comigo mais uma aventura, cheia de altos e baixos, e por estarem sempre ao meu lado, mesmo quando estive longe.

À **Kika**, por nunca desistir de mim e por querer sempre o meu bem.

E um sincero agradecimento a todos aqueles que, direta ou indiretamente, fizeram parte do meu caminho e contribuíram para que eu chegasse até aqui.

Por fim, à **FAUP**, por ter sido *casa*.

# Índice

Notas Prévias	vi
Agradecimentos	vii
Índice	viii
Resumo	x
Abstract	xii
Introdução	<b>02</b>
I. Motivação	04
II. Objetivos	05
III. Inquietações	05
IV. Metodologia	06
V. Estrutura	07
<b>Parte I</b>	<b>09</b>
<b>Do Clássico a David Chipperfield</b>	
<b>1. A Geometria e O Clássico</b>	<b>10</b>
1.1. A Geometria	11
1.2. O Clássico	17
1.3. A Geometria como Fundamento para uma ideia de Clássico	23
1.3.1. Proporção	26
1.3.2. Módulo	28
1.3.3. Simetria	30
1.3.4. Ordem e Centralidade	32
<b>2. A Obra De David Chipperfield</b>	<b>34</b>
2.1. O Percurso	35
2.2. A Obra Contruída	39
2.3. Princípios Projetuais	46
2.3.1. Contexto e Lugar	50
2.3.2. Paisagem	53
2.3.3. “Efeito Bilbao”	55
2.3.4. Continuidade e Permanência	58
2.3.5. Ruína e Conservação	61
2.3.6. Materialidade	64
2.4. A Tríade Contemporânea	66
2.4.1. <i>Utilitas</i> como Espaço	68
2.4.2. <i>Venustas</i> como Luz Natural	69
2.4.3. <i>Firmitas</i> como Material	70

<b>Parte II</b>	<b>71</b>	
A Geometria como Linguagem Estruturadora do Espaço		
<b>3. Sequência e Proporção</b>	<b>72</b>	
3.1. Da Praça ao Pátio	78	
3.2. Entre os Cheios e Vazios do Museum Folkwang	84	
3.2.1. <i>Utilitas</i> como Espaço	87	
3.2.2. <i>Venustas</i> como Luz Natural	90	
3.2.3. <i>Firmitas</i> como Material	91	
3.3. A Geometria Silenciosa	92	
<b>4. Transparência e Solidez</b>	<b>94</b>	
4.1. Da Colunata à Coluna	96	
4.2. As Colunas no Museum of Modern of Literature	102	
4.2.1. <i>Utilitas</i> como Espaço	104	
4.2.2. <i>Venustas</i> como Luz Natural	106	
4.2.3. <i>Firmitas</i> como Material	109	
4.3. A Geometria Revelada	110	
<b>5. Chão e Parede</b>	<b>112</b>	
5.1. O Encontro entre Planos	115	
5.2. O Volume no Kunsthaus Zürich	119	
5.2.1. <i>Utilitas</i> como Espaço	121	
5.2.2. <i>Venustas</i> como Luz Natural	123	
5.2.3. <i>Firmitas</i> como Material	125	
5.3. A Geometria Construída	127	
<b>Considerações Finais</b>	<b>128</b>	
VI. Breves Notas sobre o Digital	131	
<b>Citações Originais</b>	<b>134</b>	
<b>Bibliografia</b>	<b>144</b>	
<b>Índice de Imagens</b>	<b>150</b>	
<b>Apêndices</b>	<b>158</b>	
Apêndice 01   Projetos e Obras	158	

Abstract

# Resumo

---

“Que [o artista perfeito] seja educado, habilidoso com o lápis, instruído em geometria, conheça bem a história, tenha acompanhado os filósofos com atenção, entenda de música, tenha algum conhecimento de medicina, conheça as opiniões dos juristas e esteja familiarizado com a astronomia e a teoria dos céus.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. I. 5.

Entre a precisão de uma linha reta e a leveza de uma ideia, esta dissertação explora a importância do desenho e da geometria na arquitetura contemporânea, à luz do trabalho de um arquiteto de valores clássicos — David Chipperfield. A sua obra constrói-se a partir de uma gramática onde a geometria se afirma como a matriz e a mediadora. Mais do que um simples instrumento de desenho, a geometria, na sua obra, é um pensamento estruturante — um alfabeto capaz de organizar o espaço, estabelecer proporções e conferir coerência a um discurso arquitetónico fundamentado na permanência e na continuidade do tempo. Este estudo propõe-se a compreender como essa linguagem, herdada da tradição clássica, se reinventa na prática contemporânea sem perder a sua vocação intemporal e de cariz permanente.

Assim, a presente investigação articula duas vertentes complementares, uma reflexão de carácter teórico sobre os conceitos de Geometria e Clássico e uma análise prática de três obras de *David Chipperfield Architects*. A análise destas obras, interpretadas à luz de três pares de conceitos — Sequência e Proporção, Transparência e Solidez, Chão e Parede —, revela-nos como a geometria, enquanto matriz conceptual e compositiva, pode organizar forma e função, ao mesmo tempo que molda a experiência espacial e equilibra o rigor técnico e a liberdade criativa, articulando-se com a tríade defendida pelo arquiteto: Espaço, Luz Natural e Material.

Ao longo desta análise, reconhece-se que a arquitetura de Chipperfield opera num espaço de síntese, entre passado e presente, teoria e prática, lógica e emoção. Partindo de uma arquitetura que resiste ao mediatismo do espetáculo, a geometria — enquanto linguagem universal da arquitetura — permite desenhar respostas pertinentes às necessidades contemporâneas, numa linguagem que integra tradição, inovação e tecnologia sem comprometer a essência do ato de projetar. Desta forma, reafirma-se que, ainda hoje, a geometria permanece um elo entre abstração e materialidade, entre ideia e espaço construído.

No entanto, a reflexão aqui proposta vai além de um caso de estudo de um autor em particular. Num contexto marcado pela velocidade da informação, pelo avanço tecnológico e pela constante mutação cultural, esta investigação evidencia a relevância dos dispositivos geométricos clássicos — como a proporção, o módulo, a simetria, a ordem e a centralidade — enquanto linguagem intemporal e permanente da arquitetura, contribuindo para uma análise que ecoa para lá desta dissertação.

**Palavras-chave:** Geometria | David Chipperfield | Tradição Clássica | Composição Arquitetónica

Resumo

# Abstract

---

“Let [the perfect artist] be educated, skilful with the pencil, instructed in geometry, know much history, have followed the philosophers with attention, understand music, have some knowledge of medicine, know the opinions of the jurists, and be acquainted with astronomy and the theory of the heavens.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. I. 5.

Between the precision of a straight line and the lightness of an idea, this dissertation explores the importance of drawing and geometry in contemporary architecture, in light of the work of an architect with classical values — David Chipperfield. His work is built on a grammar where geometry asserts itself as the matrix and mediator. More than a simple drawing tool, geometry in his work is a structuring thought — an alphabet capable of organising space, establishing proportions and giving coherence to an architectural discourse based on permanence and continuity of time. This study aims to understand how this language, inherited from the classical tradition, reinvents itself in contemporary practice without losing its timeless calling and permanent nature.

Thus, this research articulates two complementary strands: a theoretical reflection on the concepts of Geometry and Classicism and a practical analysis of three works by *David Chipperfield Architects*. The analysis of these works, interpreted in the light of three pairs of concepts — Sequence and Proportion, Transparency and Solidity, Floor and Wall — reveals how geometry, as a conceptual and compositional matrix, can organise form and function, while shaping spatial experience and balancing technical rigour and creative freedom, articulating itself with the triad defended by the architect: Space, Natural Light and Material.

Throughout this analysis, it is recognised that Chipperfield's architecture operates in a space of synthesis, between past and present, theory and practice, logic and emotion. Starting from an architecture that resists the media hype of spectacle, geometry — as the universal language of architecture — allows us to design relevant responses to contemporary needs, in a language that integrates tradition, innovation, and technology without compromising the essence of the act of designing. In this way, it is reaffirmed that, even today, geometry remains a link between abstraction and materiality, between idea and built space.

However, the reflection proposed here goes beyond a case study of a particular author. In a context marked by the speed of information, technological advancement and constant cultural change, this research highlights the relevance of classical geometric devices — such as proportion, module, symmetry, order and centrality — as a timeless and permanent language of architecture, contributing to an analysis that echoes beyond this dissertation.

**Keywords:** Geometry | David Chipperfield | Classical Tradition | Architectural Composition

# Introdução

---

“Primeiro surgiram os números na cultura humana; depois, as figuras, as formas e, por fim, nasceu a matemática, a ciência da qualidade e da quantidade.” <sup>2</sup>

<sup>2</sup> Emmer, Michele. *Mathland. From Flatland to Hypersurfaces*. Basel: Birkhauser, 2004. 18.

A presente dissertação assenta numa investigação teórica, complementada pela análise de casos práticos, com vista o estudo da geometria enquanto linguagem estruturante da arquitetura. Parte-se da premissa de que a geometria não é apenas uma ferramenta de desenho, mas constitui um sistema de pensamento capaz de articular lógica, proporção e harmonia, conferindo coerência e sentido às obras arquitetónicas. Neste sentido, esta investigação procura aprofundar a relação entre a tradição clássica e a prática contemporânea, centrando-se na obra de David Chipperfield. Assim, são analisados os princípios geométricos por ele defendidos que contribuem para a estruturação do espaço e orientam a experiência do utilizador.

A escolha do escritório *David Chipperfield Architects* justifica-se pela clareza, consistência e riqueza conceptual que demarcam a sua abordagem arquitetónica. A sua obra distingue-se por uma linguagem formal, racional e ponderada, na qual a geometria assume um papel central na definição do espaço, na organização das proporções e na criação de atmosferas harmoniosas. David Chipperfield constitui, assim, um exemplo paradigmático a partir da qual é possível estudar a geometria enquanto linguagem da arquitetura. Este modo de entender a arquitetura conduz-nos aos temas centrais da investigação: a tradição clássica como referência conceptual, o diálogo entre arte e técnica como ponte entre o pensamento abstrato e a realidade construída, entre ideia e construção.

O *Sentido Clássico* presente no título da Dissertação remete para o carácter intemporal que as obras de Chipperfield adquirem pelos princípios geométricos que as estruturam. Valores como ordem, harmonia, clareza e materialidade, estão presentes na sua arquitetura, revelando um sentido de respeito pela história da arquitetura. Sem pretender reproduzir o passado, o arquiteto, através do modo como recorre à geometria, reinventa na prática contemporânea o sentido clássico da arquitetura. Deste modo, a presente investigação propõe explorar esta relação a partir de uma ideia de tradição clássica, não numa perspetiva formal ou leitura exaustiva, mas evidenciando os princípios e valores intemporais do Clássico, que ainda continuam a oferecer respostas aos desafios perenes da arquitetura.

A análise da obra construída de *David Chipperfield Architects*, teve em consideração um conjunto alargado de exemplos, composto por 126 projetos<sup>3</sup>. Perante a necessidade de selecionar as obras mais adequadas para este estudo específico, com foco na Geometria, tornou-se essencial definir critérios de seleção. Neste sentido, optou-se por excluir os trabalhos iniciais, por se referirem a uma fase experimental ainda sem a coerência formal que viria a consolidar o percurso do arquiteto, bem como os projetos mais recentes, resultantes de uma produção globalizada e nem

<sup>3</sup> *David Chipperfield Architects*. s.d. "Projects", 2024, <https://davidchipperfield.com/projects>.

Obras analisadas pela autora que constavam no site do escritório *David Chipperfield Architects*, no ano de 2024 — data de início da investigação da presente dissertação.

sempre diretamente concebidos pelo próprio. De igual modo, não foram tidos em consideração os projetos teóricos, não finalizados, aqueles que se encontram atualmente em construção, ou ainda os que dizem respeito a obras de reabilitação e restauro.

O conjunto de obras selecionadas focou-se, então, num intervalo temporal específico de 1998 a 2015, centrando-se em obras que exprimem, de forma inequívoca, a aplicação autoral da geometria. Para a concretização deste estudo, adotou-se uma abordagem de carácter analítico e interpretativo, assente na observação crítica e na leitura formal das obras selecionadas. Este processo incluiu o estudo detalhado dos elementos geométricos presentes nas composições arquitetónicas, bem como a interpretação do papel da geometria na definição da estrutura e da expressão formal dos projetos.

Esta reflexão vai além de uma análise simplista da obra teórica e projetual de um autor. Coloca-se assim a questão que motivou toda a investigação: **será que a geometria, enquanto linguagem da arquitetura, tem a capacidade de preservar o carácter intemporal da arquitetura sem abdicar do diálogo com o presente?**

### I. Motivação

“A matemática determinou a direção e o conteúdo de boa parte do pensamento filosófico, destruiu e reconstruiu doutrinas religiosas, constituiu o cerne das teorias económicas e políticas, moldou os principais estilos na pintura, música, arquitetura e literatura, procriou a nossa lógica e forneceu as melhores respostas que temos para as questões fundamentais sobre a natureza do homem e do universo.”<sup>4</sup>

O interesse pela geometria, enquanto tema central desta dissertação, advém do meu percurso pessoal marcado pela relação com a matemática. Esta ciência exata que estrutura o pensamento, permite também uma liberdade criativa pela lógica que oferece e pelos padrões que revela. O fascínio pela metodologia matemática evolui naturalmente para uma curiosidade pela geometria — ponto de interseção entre o raciocínio abstrato e a realidade concreta. Na arquitetura, esta convergência manifesta-se de forma clara. A geometria surge como mediadora entre a racionalidade e a expressão artística, entre o cálculo preciso e a poética do espaço. Apesar da sua natureza reguladora e da lógica que lhe é inerente, a geometria não limita a criatividade: orienta-a e estrutura-a, conferindo exequibilidade ao pensamento arquitetónico e permitindo transformar uma intenção conceptual numa forma construída.

<sup>4</sup> Emmer, Michele. *Mathland. From Flatland to Hypersurfaces*. Basel: Birkhauser, 2004. 20.

Na presente dissertação, este interesse pessoal é aprofundado na investigação sobre o papel da Geometria na Arquitetura. A base matemática do ato de projetar – visível na precisão das medidas, nos números e na

razão – é essencial na organização do espaço. Mais do que um domínio teórico, a matemática influencia de forma constante o cotidiano. Desde a estruturação do espaço que habitamos à forma como interpretamos e organizamos o mundo que nos rodeia, os padrões geométricos, presentes na natureza, na arte e na vivência diária, despertam tanto a nossa lógica como a nossa intuição, conduzindo-nos a soluções onde a funcionalidade e a beleza se encontram em equilíbrio. Mesmo numa era marcada por rápidas transformações tecnológicas, a geometria mantém-se como um alicerce essencial no pensamento lógico e no processo de conceção arquitetónica, conferindo aos projetos uma dimensão poética, funcional e intelectual.

## II. Objetivos

O presente trabalho tem como objetivo principal investigar a geometria enquanto princípio estruturante da arquitetura, procurando compreender de que modo conceitos teóricos como proporção, ordem e harmonia podem ser capazes de transformar ideias abstratas em formas construídas. Procura-se evidenciar a articulação entre rigor técnico e liberdade criativa, revelando como a geometria pode organizar o espaço e orientar o processo projetual sem limitar a expressão artística. Adicionalmente, pretende-se analisar a interseção entre lógica matemática e intuição espacial, aferindo como o pensamento abstrato se articula com a sensibilidade intuitiva para produzir obras claras, funcionais e dotadas de significado. A investigação procura ainda avaliar a relação entre tradição clássica e contemporaneidade, identificando como David Chipperfield, o caso de estudo da prova, reinterpreta valores clássicos, como a ordem, a clareza, a harmonia e a materialidade. Por fim, o estudo visa validar a geometria como linguagem da arquitetura, entendida simultaneamente como estrutura e expressão. Procura-se evidenciar o seu papel enquanto elo entre teoria e prática, abstração e concretização, contribuindo para a coerência formal e conceptual da obra. A dissertação defende, assim, a relevância da geometria no projeto contemporâneo, demonstrando que esta permanece atual, necessária e profundamente enraizada no ato de projetar.

## III. Inquietações

Posto isto, procuramos responder às seguintes questões fundamentais:

- i. Será que a geometria constitui a base teórica para a concretização da arquitetura?
- ii. De que forma a geometria contribui para o equilíbrio entre o rigor técnico e a liberdade criativa na arquitetura contemporânea?
- iii. Qual a importância do pensamento lógico e, simultaneamente, abstrato no processo projetual do arquiteto?

### IV. Metodologia

“A procura pela simplicidade como sinónimo de beleza sempre foi uma das maiores forças impulsionadoras.”<sup>5</sup> A presente dissertação assenta numa investigação teórico-prática que visa explorar e analisar o papel da disciplina da Geometria no pensamento lógico e conceptual da arquitetura. Pretende-se compreender como os princípios geométricos se manifestam no desenho arquitetónico, bem como identificar os diferentes tipos de geometria utilizados para modelar e concretizar a arquitetura contemporânea.

<sup>5</sup> Emmer, Michele. *Mathland. From Flatland to Hyper-surfaces*. Basel: Birkhauser, 2004. 28.

Tomou-se como ponto de partida a ideia de clássico, não enquanto evocação histórica, mas como estrutura de ordem e racionalidade ainda atual. Recorreu-se a dois arquitetos que afirmaram esse legado em contextos distintos: **Vitrúvio**, que na Antiguidade estabeleceu os princípios fundadores da disciplina da Arquitetura, e **Palladio**, que no Renascimento os relê e os reinterpreta, mantendo a sua essência clássica. A leitura destes autores evidencia a geometria como fundamento da arquitetura, oferecendo instrumentos que atravessam séculos e continuam a orientar o pensamento arquitetónico.

A partir deste legado, a análise centra-se na obra de um arquiteto contemporâneo cujo trabalho permite interpretar e refletir sobre a relevância da geometria nas suas composições arquitetónicas. Assim, a dissertação foca-se na análise da obra de um arquiteto em atividade, com um percurso maioritariamente em contexto europeu, reconhecido internacionalmente e homenageado com o Prémio PRITZKER. Após ponderar várias possibilidades, foi escolhida a obra do arquiteto David Chipperfield como objeto de estudo.

Importa salientar, contudo, que ao longo da dissertação a referência a **David Chipperfield** diz respeito ao arquiteto enquanto autor de ideias e valores que fundamentam a sua prática, quando citado em entrevistas ou publicações. Já a análise das obras construídas remete para o trabalho do escritório **David Chipperfield Architects (DCA)**, responsável no seu conjunto pela concretização material dos projetos.

A investigação seguiu dois momentos complementares. A primeira, de carácter teórico, baseada na análise de monografias, entrevistas, projetos teorizados e construídos, elaborados pelo próprio autor e por terceiros. Numa segunda fase, já de carácter prático e analítico, foi feita uma investigação à obra construída de David Chipperfield, a partir da qual, mediante uma avaliação crítica, foram selecionados os casos de estudo que melhor evidenciassem a aplicação dos princípios geométricos na composição arquitetónica. Esta reflexão incidiu sobre o estudo de plantas, cortes, alçados e a interpretação crítica de textos e entrevistas disponíveis, tanto sobre o próprio arquiteto como a geometria utilizada na sua

arquitetura. Esta abordagem permitiu uma compreensão do pensamento geométrico de David Chipperfield, contextualizando-o tanto na tradição clássica como na prática contemporânea.

A partir de um universo de 126 projetos analisados <sup>6</sup>, foram selecionadas três obras como casos de estudo, por entendermos que melhor respondem à premissa fundamental do arquiteto. <sup>7</sup> Cada obra foi escolhida para ilustrar um par conceptual específico, **Sequência e Proporção**: Museum Folkwang, Essen (2007–2009); **Transparência e Solidez**: Museum of Modern Literature, Marbach (2001–2006); **Chão e Parede**: Kunsthaus Zürich, Zurique (2009–2020). <sup>8</sup>

Cada um destes capítulos segue uma estrutura uniforme e comum. Os três partem de uma definição lexical dos pares de conceitos em análise, seguida de uma análise da sua presença na tradição clássica, no regresso a Vitruvius e Palladio, e, posteriormente, na arquitetura contemporânea. Por fim, analisa-se o trabalho de David Chipperfield, com o intuito de seleccionar um conjunto de obras que ilustram a aplicação destes conceitos, sobre o qual surge o caso de estudo. Este caso de estudo avança para análise mais aprofundada, na qual a geometria está no centro do discurso. Neste sentido, exploramos e analisamos a obra sob os três eixos orientadores da investigação e que correspondem aos três princípios fundamentais da arquitetura tal como os define David Chipperfield.

Este percurso metodológico permitiu-nos estabelecer um paralelismo entre a tríade fundamental da obra de Chipperfield — **Espaço, Luz Natural e Material** — e o triângulo vitruviano — *Utilitas, Venustas, Firmitas*. Através desta abordagem, propomo uma análise crítica sob uma perspectiva que concilia um entendimento clássico da arquitetura e um sentido de contemporaneidade da arquitetura, onde a geometria, enquanto elemento organizador do espaço, funciona como fio condutor entre passado e presente, tradição e inovação, teoria e prática, assegurando o carácter intemporal da arquitetura.

## V. Estrutura

A presente dissertação estrutura-se em duas partes complementares, que conjugam a reflexão teórica com a vertente prática.

A **primeira parte**, intitulada *Do Clássico a David Chipperfield*, subdividida em dois capítulos, dedica-se ao enquadramento conceptual e histórico que fundamenta a investigação, desenvolvendo uma reflexão sobre a relação entre a geometria, o clássico e a arquitetura.

O primeiro capítulo, intitulado **A Geometria e O Clássico**, apresenta uma

<sup>6</sup> Ver Capítulo Apêndices 01.

<sup>7</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

<sup>8</sup> Reconhece-se que as três obras selecionadas se constituem como extensões de museus pre-existentes. Esta escolha, porém, não resultou de uma intenção deliberada de privilegiar este tipo de programa, mas sim por se revelarem, dentro do conjunto analisado, as mais ilustrativas e coerentes em relação aos objetivos da investigação. Compreende-se, contudo, as limitações inerentes desta seleção, embora se tenha procurado garantir o máximo rigor e fundamentação teórica, tendo como base a tradição clássica e a análise crítica da relação entre arte, técnica e pensamento geométrico na arquitetura.

definição dos conceitos centrais e explora a geometria enquanto fundamento de uma ideia para o clássico, através de princípios como proporção, módulo, simetria, ordem e harmonia. Deste modo, expõe e analisa os tratados de Vitruvius e Palladio, evidenciando como estes estruturam bases teóricas que permanecem relevantes para o pensamento arquitetónico contemporâneo. O segundo capítulo, **A Obra de David Chipperfield**, centra-se na produção do arquiteto, iniciando-se com uma breve biografia e cronologia da sua carreira. Ao longo do capítulo são apresentados projetos e autores de referência, bem como os valores e princípios que definem a identidade do seu trabalho. Adicionalmente, é evidenciado e refletido o diálogo entre o clássico e o contemporâneo na sua obra, sublinhando que a arquitetura se constrói pela reinterpretação do passado à luz das exigências atuais.

A **segunda parte** da Dissertação, de carácter prático, subdivide-se em três capítulos, intitulada de *A Geometria como Linguagem Estruturadora do Espaço*. Partindo do quadro conceptual da primeira parte, é estabelecido um diálogo entre teoria e prática, tradição e contemporaneidade, explorando como David Chipperfield, incorpora, na sua obra, o sentido clássico da arquitetura através da geometria. O objetivo é demonstrar, de forma prática, como a geometria permanece uma matriz conceptual e operativa essencial no pensamento arquitetónico contemporâneo, ao mesmo tempo que reinterpreta a herança clássica enquanto referência intemporal. Para tal, são analisadas três obras do arquiteto, cada uma estruturada em torno de um par de conceitos fundamentais defendido pelo próprio: *Sequência e Proporção*, *Transparência e Solidez*, *Chão e Parede*.

O terceiro capítulo, **Sequência e Proporção**, é dedicado ao Museum Folkwang, Essen (2007-2009), onde é analisada a sucessão de espaços, garantindo continuidade, ritmo e equilíbrio entre partes e todo. O quarto capítulo, **Transparência e Solidez**, é centrado no Museum of Modern Literature, Marbach (2001-2006), que demonstra o diálogo entre luz e sombra, materialidade e imaterialidade. O quinto capítulo, **Chão e Parede**, aborda a Kunsthaus Zürich, Zurique (2009-2020), que explora a relação entre os elementos estruturais e simbólicos da construção.

A dissertação conclui com a apresentação das **Considerações Finais**, que visam definir o papel da disciplina da Geometria na concretização da arquitetura contemporânea, tal como se revela na obra de David Chipperfield. Adicionalmente, são ainda apresentadas Breves Notas sobre o Digital, considerações complementares acerca do impacto do papel das tecnologias digitais, avaliando a sua influência quer na composição formal das obras, quer como ferramentas de suporte ao processo construtivo. Paralelamente, reflete-se a influência do pensamento clássico no método de trabalho de David Chipperfield e como este se relaciona com o impacto das tecnologias digitais no processo.

Do Clássico a David Chipperfield

# Parte I

“O arquiteto deve estar equipado de conhecimentos dos mais variados ramos de estudo e tipos de aprendizagem, pois é pelo seu discernimento que todo o trabalho realizado pelas outras artes é posto à prova. Esse conhecimento é fruto da prática e da teoria. A prática é o exercício contínuo e regular da profissão, no qual o trabalho manual se realiza a partir de qualquer material necessário, de acordo com o desenho projetado. A teoria, por outro lado, é a capacidade de demonstrar e explicar as obras.”<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. I. 5.

## Capítulo 1

# A Geometria e O Clássico

---

“Os eixos, os círculos, os ângulos retos, são as verdades da geometria e são efeitos que o nosso olho mede e reconhece. A geometria é a linguagem do homem.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Le Corbusier. *Por Uma Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006. 44.

## 1.1. A Geometria

A revista *Nexus, Network Journal*<sup>12</sup> e as suas conferências internacionais *Nexus: Architecture and Mathematics*, são hoje referências incontornáveis no estudo da relação entre Geometria e Arquitetura, pelo debate interdisciplinar que promovem entre as áreas.<sup>13</sup> Assentes na ideia de que a ligação entre a arquitetura e a matemática existe desde os primeiros exemplos de construção e se intensifica com os avanços digitais, estas iniciativas apresentam a geometria como lugar de cruzamento entre tradição e inovação.<sup>14</sup>

A questão “*pode haver alguma relação entre arquitetura e matemática?*”<sup>15</sup> tem sido respondida de forma afirmativa por diversos autores. Mario Salvadori defende que a arquitetura é indissociável da matemática, enquanto Álvaro Siza reconhece que a disciplina da Matemática contribuiu para a formação mental e para o apuramento das proporções arquitetónicas. Luís Reis, numa conversa com Álvaro Siza, referiu que a história da arquitetura e a história da matemática são duas concorrentes, em geral paralelas e por vezes tangentes.<sup>16</sup> Esta observação parece-nos resumir a relação entre as duas áreas que, embora distintas no seu objeto, partilham afinidades no modo como estruturam o pensamento e modelam o espaço.<sup>17</sup> Neste sentido, a nossa dissertação parte da premissa de que a geometria não é apenas uma ferramenta técnica, mas um instrumento que estrutura, orienta e enriquece o ato de projetar.

Mario Salvadori, resume esta interdependência ao afirmar que a arquitetura não pode existir sem a matemática. Embora à primeira vista aparentem ser de domínios distantes — uma ciência abstrata (matemática) e uma arte concreta (arquitetura) —, a sua ligação é estritamente necessária.<sup>19</sup> Contudo, é precisamente esta tensão entre o abstrato e o concreto que torna a relação tão valiosa. Se a matemática pura é independente da realidade, quando colocada ao serviço da arquitetura adquire uma dimensão essencial.<sup>20</sup> Na prática, é enquanto engenheiro que este autor testemunha o papel estruturante da matemática na arquitetura. Como afirma, a geometria não limita nem restringe a criatividade, pelo contrário, fornece instrumentos de pensamento, comunicação e construção, um suporte imprescindível para a prática arquitetónica. Para Salvadori, a aliança entre o rigor matemático e a sensibilidade arquitetónica torna possível que a beleza arquitetónica se concretize no mundo físico.<sup>21</sup>

Álvaro Siza confirma este papel estruturador, reconhecendo o impacto que a matemática teve na sua formação. Como refere, esta ajudou-o a

“Arquitectura é geometrizar.”<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Siza, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998. 27.

<sup>12</sup> Revista *Nexus, Network Journal*, in 2025, <https://link.springer.com/journal/4>.

<sup>13</sup> Orientadas para a investigação académica, reúnem investigadores, das mais diversas áreas, que partilham os seus trabalhos mais recentes, criando um espaço de reflexão, no qual se articula tradição e inovação.

<sup>14</sup> Os contributos de matemáticos, historiadores de arquitetura, arquitetos, engenheiros, professores e artistas de referência internacional, abordam esta temática de forma transversal. Estendendo a reflexão para além do contemporâneo, revelam a sua profundidade e a sua permanência ao longo da História da Arquitetura em diferentes momentos da evolução cultural e social.

“As relações entre a matemática e a arquitetura são tantas e tão importantes que, se a matemática não tivesse sido inventada, os arquitetos teriam de a inventar eles próprios.”<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Adaptação da questão, numa clara referência ao título do próprio artigo de Mario Salvadori. Em Salvadori, Mario. “Can There Be Any Relationship between Mathematics and Architecture?” In *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, edited by Kim Williams and Michael J. Ostwald. Basel: Birkhäuser, 2015.

<sup>16</sup> Siza, Álvaro. "A Matemática E a Arquitectura - Entrevista a Álvaro Siza." By Luís Reis. *Educação e Matemática N66*. 2002. 13.

<sup>17</sup> A arquitetura, ao longo da história, tem recorrido à matemática, em especial à geometria, não apenas como ferramenta técnica, mas também como meio de expressão formal e conceptual.

<sup>18</sup> Salvadori, Mario. "Can There Be Any Relationship between Mathematics and Architecture?" In *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, edited by Kim Williams and Michael J. Ostwald. Basel: Birkhäuser, 2015. 28

<sup>19</sup> Ibidem. 26.

<sup>20</sup> Ibidem. 27.

<sup>21</sup> Ibidem. 28.

<sup>22</sup> Siza, Álvaro. "A Matemática E a Arquitectura - Entrevista a Álvaro Siza." By Luís Reis. *Educação e Matemática N66*. 2002. 13.

<sup>23</sup> Ibidem.

"Acho que me ficou esse gosto pela relação numérica certa. [...] Uso muito os múltiplos nas relações entre altura e a largura. Tem a ver com as proporções, rectângulo dourado, etc.... Tipicamente é atitude de arquiteto." <sup>31</sup>

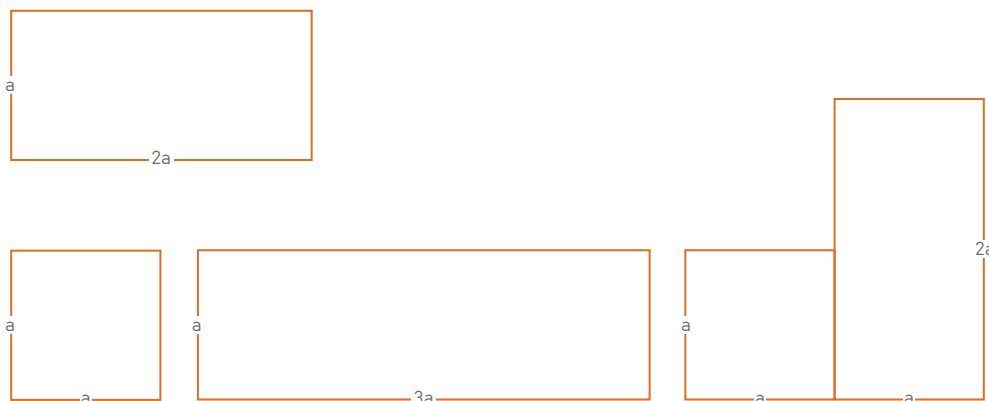
Álvaro Siza

[fig. 01] Representação Gráfica da Citação de Álvaro Siza. *Da autora*. 2025.

manter os "hábitos de raciocínio, de clareza de ideias" <sup>22</sup>, acrescentando que nutre "um fascínio muito grande pela relação entre os números das medidas" <sup>23</sup>, encontrando ordem a partir dessas relações. A matemática contribui para desenvolver uma sensibilidade para as proporções. <sup>24</sup> [fig. 01] No entanto, Siza clarifica que estas não são necessariamente o ponto de partida do seu processo criativo, mas sim um instrumento de afinação, uma forma de corrigir, definir e equilibrar o projeto numa fase em que a forma exige precisão. <sup>25</sup> Embora não determine o gesto inicial, Siza destaca a importância da matemática enquanto disciplina que estrutura o pensamento com precisão. "Acho que fica uma estruturação mental" <sup>26</sup>, refere. Ainda que a geometria também cumpra essa função disciplinar, o arquiteto considera que a matemática é particularmente eficaz a esse nível, "é um relógio suíço" <sup>27</sup>, como afirma.

Na conversa com Luís Reis, Álvaro Siza reconhece ainda a complexidade crescente da prática arquitetónica contemporânea, que exige trabalho em equipa e colaboração com especialistas. "Os matemáticos são eles" <sup>28</sup>, afirma, referindo-se aos especialistas, "funcionam como se fossem o meu braço esquerdo e direito" <sup>29</sup> e sublinha que o arquiteto contemporâneo necessita de uma rede de competências para materializar a sua visão. "O arquiteto tem de ter braços, pernas... são os outros elementos da equipa" <sup>30</sup>, contrastando com a figura onisciente e autodidata do arquiteto do Renascimento.

Bruno Zevi, em *Saber Ver a Arquitectura*, reforça esta visão ao afirmar que a geometria é a própria representação da arquitetura. <sup>32</sup> A planta, os cortes e os alçados são projeções abstratas, invisíveis fora do papel, mas imprescindíveis para materializar o edifício. Por outras palavras, a geometria é a forma de tornar a arquitetura visível, legível e inteligível <sup>33</sup>, o que só existe no papel antes de ser construído, uma forma de pensamento que permite estruturar o espaço e comunicar a sua intenção. Também Le Cobusier reconhece o valor primordial das formas geométricas sobre o qual a luz revela com clareza e sem ambiguidade, tornando-se universais



na percepção humana. “Os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides [...], são formas belas, as mais belas. Todos concordam com isso: a criança, o selvagem e o metafísico.”<sup>35</sup>

A questão “o que é a geometria?” revela-se incontornável quando se procura compreender a sua relação com a arquitetura. Este entendimento abre caminho para o contributo de matemáticos que se dedicaram a explorar a ligação entre ciência e arte, como Michele Emmer, Giovanni Felder, Lionel March ou Jay Kappraff. As suas reflexões, enquanto olhares interdisciplinares, exploram a geometria como fundamento teórico e operativo da prática arquitetónica.

Giovanni Felder expõe a geometria enquanto ramo da matemática que descreve a natureza, evidenciando a poética subjacente à contínua ambição humana em compreender, racionalizar e tornar mensurável o espaço que nos rodeia.<sup>36</sup> Michelle Emmer acrescenta que vê na geometria uma ponte entre a matemática e as artes, sublinhando o seu papel narrativo, estético e cultural. Lionel March e Jay Kappraff, por outro lado, procuram identificar e expor as relações numéricas subjacentes às formas arquitetónicas, afirmando a geometria como matriz estruturante da forma.

Em *Connections: the geometric bridge between art and science*<sup>37</sup>, Jay Kappraff sistematiza os dispositivos geométricos<sup>38</sup> — proporção áurea, padrões, poliedros, simetrias — que podem ser utilizados no ato criativo, permitindo que o projeto se sedimente em princípios matemáticos. Para o autor, a geometria é a gramática comum entre arte, arquitetura e ciências naturais, uma ponte entre a ordem da natureza e a capacidade humana de perceber e transpor em formas. Como o próprio sintetiza: “Se por um lado, este livro é uma coleção de tópicos especiais da geometria antiga e moderna. Por outro, introduz o leitor a algumas das vias em que a geometria é subjacente à criação de belos desenhos e estruturas. Num sentido mais profundo, este livro mostra como a geometria se coloca entre a unidade e a harmonia do mundo da natureza e a capacidade dos seres humanos em perceber a sua ordem.”<sup>39</sup>

A própria História confirma-nos esta ligação. Desde cedo, os arquitetos sentiram necessidade de compreender e dar forma aos seus projetos, mas também de os comunicar, de forma clara, para que pudessem ser construídos. Neste sentido, a geometria tornou-se o dispositivo que possibilita o surgimento e a definição racional de formas, segundo regras preestabelecidas que, além de responder às aspirações compositivas

“Na verdade, a planta de um edifício nada mais é do que uma projeção abstrata no plano horizontal de todas as suas paredes, uma realidade que ninguém vê a não ser no papel, cuja única justificativa depende da necessidade de medir as distâncias entre os vários elementos da construção, para os operários que devem executar materialmente o trabalho. As fachadas e as seções longitudinais, interiores e exteriores, servem para medir as alturas.”<sup>34</sup>

<sup>24</sup> Ibidem.

Ao definir, por exemplo, a dimensão de uma sala, Siza opta, frequentemente, por múltiplos para a medida maior, procurando estabelecer uma harmonia numérica entre os elementos do espaço.

<sup>25</sup> Ibidem. 13-14.

<sup>26</sup> Ibidem. 15.

Curiosamente, Álvaro Siza afirma já não saber calcular uma raiz quadrada, nem sente necessidade disso, considerando que a disciplina da matemática deixa um legado cognitivo e duradouro.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem. 16.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem. 15.

<sup>32</sup> Zevi, Bruno.

*Saber Ver a Arquitectura*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 18.

<sup>33</sup> Ibidem. 20.

<sup>34</sup> Ibidem. 18.

<sup>35</sup> Gelabert, Lino Cabezas. “De La Geometría Fabrorum a La Geometría Constructiva.” *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*. Nº 10, 2011-2012, 72.

<sup>36</sup> **Felder, Giovanni.** "Geometria: Percezione E Astrazione Dello Spazio." In *Archi: Rivista Svizzera Di Architettura, Ingegneria E Urbanistica*, 58-65. Zurique: Edizioni Casa-grande S.A, 2006.

<sup>37</sup> **Kappraff, Jay.** *Connections: The Geometric Bridge between Art and Science*. Londres: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd, 2001.

<sup>38</sup> *Ibidem*. XI.

A partir do campo da Ciência do Desenho, idealizado por Buckminster Fuller, Jay Kappraff assume a matemática como seu elemento fundador, acrescentando que o desafio de uma ciência abrangente consiste em isolar instâncias específicas do padrão de um sistema energético cósmico geral e transformá-las para uso humano.

<sup>39</sup> *Ibidem*. XIII.

do arquiteto, conferem ao objeto arquitetónico uma descrição rigorosa e precisa.

Lino Cabezas, no artigo *Arte e Xeometría* <sup>40</sup>, recorda-nos que, na Idade Média, se distinguia a geometria prática dos artesãos (geometria *fabrorum* <sup>41</sup>) da teórica, que, juntamente com a aritmética, a astronomia e a música, fazia parte do *quadrivium* das artes liberais, em conjunto com o *trivium* (retórica, gramática e dialética). Percebemos, assim, que coexistiam dois saberes geométricos: o dos artesãos e o dos estudiosos. Distintos, independentes, mas mutuamente influentes, ambos partilhavam a mesma origem: a capacidade ancestral de reconhecer e comparar formas e proporções. **[fig. 02]** Capacidade que, ao longo dos séculos, deu origem a um corpo de conhecimentos sobre dimensão, posição e forma dos objetos.

<sup>42</sup> Hoje, a geometria multiplicou-se em ramificações <sup>43</sup> e, é quase impossível mencioná-la sem a adjetivar: "euclidiana, analítica, métrica, descritiva, projetiva, plana, do espaço, cinemática, diferencial, de n dimensões, e um longo etc onde se incluem algumas denominações sinónimas, como acontece com a Geometria clássica, também conhecida como euclidiana ou intuitiva" <sup>44</sup>. Contudo, continua a ser fundamento operativo da prática arquitetónica.

Neste percurso, podemos afirmar que emergem quatro conceitos operativos fundamentais <sup>45</sup>, que decorrem diretamente das diferentes valências que identificamos na geometria enquanto disciplina de suporte ao projeto: **representação vs geração, forma, matriz compositiva e ideia de espaço.**

Um exemplo da aplicação da geometria prática encontra-se no Caderno de desenhos de Villard de Honnecourt (século XIII), onde o mestre de obras explicava métodos de desenho e de construção.

**[fig. 02]** Desenhos segundo a "Arte e Xeometría". Villard de Honnecourt. séc. XIII.



O primeiro conceito, a ideia de geometria enquanto **representação e geração** conduz-nos ao aprofundamento do tema da morfogênese digital, que se estende da tradição da geometria descritiva até às práticas contemporâneas de desenho paramétrico e de processos generativos digitais. <sup>46</sup> [fig. 03, 04] Nesta temática centrada na dimensão do desenho digital e no contexto de uma arquitetura dominada pelos sistemas informáticos, destacamos o contributo de Mark Burry, que no seu livro *The New Mathematics of Architecture* <sup>47</sup> (2007), que procura caracterizar o interesse das novas arquiteturas pela matemática.

No segundo ponto, a reflexão recai sobre a **geometria como forma**. Inevitavelmente, este debate envolve a tendência contemporânea para o uso de geometrias curvilíneas de grande complexidade, resultantes de uma aproximação topológica ao projeto. [fig. 05] Associada à exploração de superfícies descritas matematicamente, como as NURBS (Non-Uniform Rational B-Spline) ou as superfícies isomorfas, que ultrapassam os limites da geometria euclidiana e questionam a própria conceção cartesiana do espaço.

A **geometria enquanto matriz compositiva**, historicamente ligada ao uso de dispositivos como simetria, módulos, proporções ou séries numéricas, foi tradicionalmente aplicada para regular a composição arquitetónica e alcançar ordem e um sentido de equilíbrio. Contudo, estes princípios confrontam-se hoje com as novas teorias e inspirações matemáticas, como os fractais, a auto-semelhança ou a aperiodicidade, que abrem caminho para uma arquitetura interessada numa dimensão de instabilidade e transformação. [fig. 06]

O último tópico aborda a **geometria como conceito espacial**, entendida como abstração em contínua evolução, capaz de descrever a natureza através de leis geométricas, baseando-se num determinado modo de conceber o espaço. [fig. 07] Diferentes formas de observar e conceber a realidade, configuram-se como uma **ideia de espaço**, em constante transformação e intimamente ligada ao avanço cultural e científico, capaz de influenciar conceptualmente o projeto arquitetónico.

De facto, se a geometria implica ordem e medida, não restringe a liberdade criativa, pelo contrário, oferece um quadro de consistência e clareza. No trabalho do arquiteto, a geometria garante viabilidade construtiva e economia de meios, mas também introduz valor poético e intelectual.

Lionel March, sublinha que, embora o arquiteto não utilize diretamente todos os ramos da geometria, a geometria descritiva permanece essencial para a representação do projeto, através de plantas, cortes e alçados,

<sup>40</sup> Gelabert, Lino Cabezas. "Arte E Xeometría: Os Textos De Ensinanza." *Revista Galega do Ensino*. Nº 34, 2002, 49-76.

<sup>41</sup> Gelabert, Lino Cabezas. "De La Geometría Fabrorum a La Geometría Constructiva." *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*. Nº 10, 2011-2012, 68-72.

<sup>42</sup> Ibidem. 70-71.

Lino Cabezas identifica três funções principais da geometria na arte e na arquitetura: a geometria como modelo racional da forma; a geometria como instrumento técnico para a construção; a geometria como repertório formal com valor simbólico e estético.

<sup>43</sup> Gelabert, Lino Cabezas. "Arte E Xeometría: Os Textos De Ensinanza." *Revista Galega do Ensino*. Nº 34, 2002, 51.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Castro, Alexandra. *Geometria e Arquitectura Contemporânea: Para uma Revisão do ensino Universitário da Geometria*, PDA-FAUP, 2014. 43.

<sup>46</sup> Com o advento dos sistemas informáticos, a geometria descritiva deixou de ser central no processo criativo, dando lugar a novos métodos digitais de conceção arquitetónica, como a parametrização, os processos generativos, o metamorfismo e os métodos cinemáticos.

<sup>47</sup> Burry, Jane and Mark. *The New Mathematics of Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 2010.

<sup>48</sup> **March, Lionel.**  
*The Geometry of the Environment. An Introduction to Spatial Organization in Design.* Londres: RIBA Publications Limited, 1971. 7.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

enquanto outros dispositivos, como polígonos, poliedros, congruências e semelhanças, oferecem recursos para moldar a forma e sustentar a ordem estética. <sup>48</sup> Como refere, “não existe apenas um tipo de geometria, mas vários, e é improvável que o arquiteto encontre em muitos deles um uso direto que lhe sirva. Ele continuará [...] a usar a geometria descritiva para lhe permitir desenhar plantas, alçados e cortes do seu projeto” <sup>49</sup>.

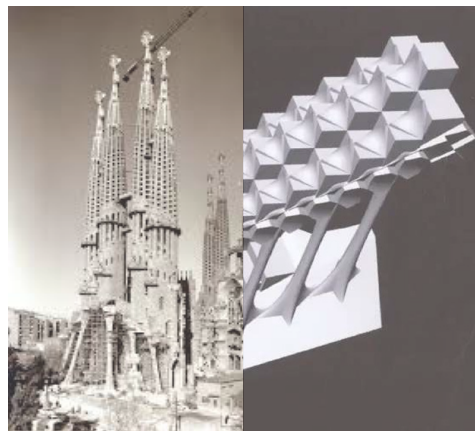
A geometria constitui, assim, um dos fundamentos mais duradouros e transversais do pensamento arquitetónico. A sua relação com a arquitetura é complexa e enraizada na História, atravessando tanto a dimensão técnica como a poética. Mais do que um instrumento de medição ou de ordenação do espaço, a geometria oferece ao arquiteto uma linguagem estrutural e expressiva, isto é, uma forma de pensar e projetar que alia precisão, proporção e harmonia. Mesmo perante os desafios contemporâneos, dos processos digitais às novas tecnologias construtivas, a geometria mantém-se como um pilar essencial do pensamento e do desenho arquitetónico, capaz de integrar tradição e inovação.

Neste quadro, face às referidas quatro vertentes da geometria, o presente trabalho centra-se sobretudo no entendimento desta disciplina enquanto conjunto de dispositivos compositivos que permitem moldar o sentido

**[fig. 03]** Sagrada Família. *Antoni Gaudí.* Barcelona, Espanha. 1970. [à esquerda]

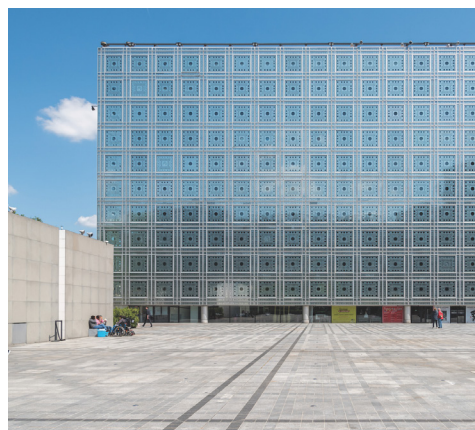
**[fig. 04]** Sagrada Família. *Mark Burry.* Barcelona, Espanha. 2010. [à direita]

**[fig. 05]** Heydar Aliyev Centre. *Zaha Hadid Architects.* Baku, Azerbaijão. 2007-2012.



**[fig. 06]** Institut du Monde Arabe. *Jean Nouvel.* Paris, França, 1987.

**[fig. 07]** Blur Building. *Diller Scofidio + Renfro.* Expo Suíça, 2002.



de ordem estética do trabalho do arquiteto, isto é, a **geometria enquanto matriz compositiva** e, em paralelo, numa certa **ideia de espaço** que decorre de uma leitura precisa e atualizada do *sentido clássico*.

## 1.2. O Clássico

“Queres ouvir música clássica ou música que é clássica?” — questionava-me o meu irmão, alheio ao mundo da arquitetura, numa conversa recente. Uma pergunta aparentemente simples, mas bastante pertinente, visto estar a referir-se a dois tipos de música que podem ser díspares. Esta diferença evidencia desde logo a complexidade semântica do termo “clássico”, por um lado, remete para um estilo de música associado a um período específico, por outro, refere-se à música que, pela sua relevância e permanência, se tornou intemporal. Esta ambiguidade oferece-nos o ponto de partida para a presente reflexão. É, assim, importante clarificar a confusão frequentemente estabelecida entre “arquitetura clássica” e “o clássico”, conceitos que, embora relacionados, podem, ou não, coincidir.<sup>51</sup>

De acordo com o dicionário, o termo “clássico”<sup>52</sup> remete-nos, em primeiro lugar, para a Antiguidade Greco-Romana, contudo refere-se também a tudo aquilo que é reconhecido como modelo de referência, caracterizado pela sobriedade, harmonia e respeito por convenções e tradições ou costumes. Distingue-se, assim, do excêntrico e valoriza-se pela permanência e equilíbrio. O termo aplica-se também a autores, obras ou manifestações culturais que, pela sua relevância histórica e estética, alcançaram um estatuto duradouro. Em contextos mais informais, pode ainda referir-se a hábitos enraizados ou acontecimentos periódicos significativos.

Podemos afirmar que o significado de “clássico” varia, ainda, consoante o domínio em que é aplicado. Em termos gerais, o conceito descreve algo que alcançou um estatuto elevado pela sua excelência, intemporalidade ou influência. Na literatura e na arte, um clássico é uma obra que resistiu ao tempo, continuando a ser valorizada por várias gerações — como os textos de Homero, Shakespeare ou Luís de Camões —, sendo reconhecida pela sua mestria estilística, profundidade temática e impacto cultural. No campo do design e da moda, o termo refere-se a criações atemporais, que permanecem relevantes pela sua elegância, simplicidade e funcionalidade. No contexto cultural, o “clássico” remete para elementos preservados ao longo do tempo, considerados essenciais para a identidade de uma civilização.<sup>53</sup> Estes sentidos, a nosso ver, podem ser transpostos para o campo da arquitetura, onde o “clássico” une todas estas definições,

“Nenhum artista de qualquer arte, tem significado por si só. O seu valor, assim como a apreciação que dele fazemos, nasce da relação com [...] o passado. [...] Não se pode estimá-lo em si mesmo; é preciso situá-lo; para contraste e comparação.”<sup>50</sup>



<sup>50</sup> Eliot, T.S.

“Tradição E Talento Individual.” In *Ensaio*, 37-48. São Paulo: Art Editora, 1989. 39.

<sup>51</sup> Adaptação da frase “É importante esclarecer a confusão recorrente entre as definições, ambíguas, entre arquitetura moderna e contemporânea, sendo que estas podem, ou não coincidir.” de Rodrigues, José Miguel. *Palladio E O Moderno*. Porto: Circo de Ideias, 2019. 8.

<sup>52</sup> Definição de clássico no Priberam, “clássico”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/C%C3%A1ssico>.

<sup>53</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “Classico”, in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/classico/>.

podendo ser entendido como aquilo que, pela sua qualidade, durabilidade e significado, se impõe como referência.

<sup>54</sup> Eliot, T.S.  
*What Is a Classic?*  
Londres: Faber &  
Faber Limited, 1944.

<sup>55</sup> Ibidem. 16.

<sup>56</sup> Ibidem.

T.S. Eliot, no seu ensaio *What is a Classic?*<sup>54</sup>, procura definir o que torna uma obra “clássica” e, por extensão, o que confere a certas criações — e, por analogia, a certas obras de arquitetura — um estatuto exemplar e duradouro. Para Eliot, uma obra clássica não é apenas aquela que pertence ao passado, mas a que, ao longo do tempo, mantém relevância numa cultura que atingiu maturidade e consciência histórica. Segundo Eliot, apenas a perspectiva histórica permite reconhecer uma obra como clássica. O conhecimento do passado torna-se, por isso, condição necessária para identificar esse valor duradouro. O autor associa o clássico à maturidade cultural — “maturidade de espírito, maturidade de maneiras, maturidade de linguagem e perfeição do estilo comum”<sup>55</sup> — e à capacidade de uma obra representar o auge de uma civilização. Essa maturidade traduz-se numa consciência da própria limitação e numa aceitação lúcida das circunstâncias históricas que moldam a criação. O clássico resulta, assim, de um momento cultural de equilíbrio, que tem memória, continuidade e capacidade crítica, sendo expressão de uma civilização que se compreende a si própria e se reconhece no que produz.

Neste sentido, a criatividade não resulta da negação do passado, mas sim do equilíbrio entre a tradição e a originalidade, moldada pelas condições específicas do seu tempo, ou seja, as circunstâncias. Para Eliot, uma obra torna-se clássica quando consegue incorporar e transcender a sua época, tornando-se numa referência universal, numa atitude crítica e ativa que exige memória e respeito pelo que foi feito, assim como discernimento para avaliar e reinterpretar o passado à luz do presente.<sup>56</sup>

No âmbito da arquitetura, esta reflexão é particularmente importante. Permite-nos perceber que ser “clássico” não significa repetir modelos antigos, mas alcançar valor referencial através do rigor formal, da profundidade conceptual e do diálogo com a tradição. Tal como Eliot observa na literatura, uma arquitetura clássica manifesta maturidade, sendo capaz de sintetizar tradição e inovação, memória e contemporaneidade.

No ensaio *Tradition and the Individual Talent*<sup>57</sup>, Eliot aprofunda esta visão, defendendo a tradição, como herança ativa e indispensável ao ato criativo. Esta memória cultural não se limita à repetição, mas constitui um recurso ativo de posicionamento histórico, capaz de assegurar tanto a continuidade como a transformação da cultura. Para o escritor, a tradição não é uma simples repetição das formas herdadas, mas uma herança viva que implica o conhecimento ativo da história cultural e artística que precede o autor — ou, no caso da arquitetura, o arquiteto. “A mente [...] [está] destinad[a] a

<sup>57</sup> Eliot, T.S.  
“Tradição E Talento Individual.” In *Ensaio*,  
37-48. São Paulo: Art  
Editora, 1989.

capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas [sejam] capazes de se unir”<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> Ibidem. 44.

<sup>59</sup> Ibidem. 41.

<sup>60</sup> Ibidem. 40.

<sup>61</sup> Ibidem. 47.

A inovação, para Eliot, não surge da rutura, mas sim do diálogo consciente com o passado. “A diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado”<sup>59</sup>. Assim, a evolução artística, incluindo a arquitetónica, não é, necessariamente, um processo linear, mas uma constante reavaliação e reinterpretação do passado à luz do presente, numa relação mútua de influência. Como afirma, “não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado”<sup>60</sup>. T.S. Eliot sustenta, ainda, que “o objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. E emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares”<sup>61</sup>. Numa analogia à arquitetura e às novas formas, segundo Eliot, não é necessário criar novas formas para ser um bom arquiteto ou para gerar emoções, pode-se utilizar as formas *corriqueiras*, as mais comuns, que trabalhadas podem adquirir densidade, de modo a gerar emoções e sentimentos — a nosso ver, este é um dos principais objetivos de um arquiteto.

A análise destes ensaios sublinha, assim, a importância de compreender o legado cultural não como um peso ou obstáculo, mas como matéria ativa e formadora. Percebemos que reconhecer o que é *clássico* implica uma atenção crítica à história, à linguagem e ao tempo, elementos que, aplicados à arquitetura, contribuem para a criação de obras com valor duradouro, relevância cultural e capacidade de diálogo com o futuro. No âmbito da arquitetura, estas reflexões ganham especial relevância. Tal como na literatura, também na arquitetura a noção de “clássico” não se reduz à repetição de modelos do passado, mas traduz a capacidade de, através do rigor formal, da profundidade conceptual e da consciência histórica, produzir obras que permanecem referenciais. Eliot sublinha que o clássico resulta de maturidade cultural e de um diálogo consciente com a tradição, e é precisamente esse entendimento que vários arquitetos reivindicaram como fundamento do ato de projetar.

Giorgio Grassi, em *La Costruzione Logica dell'Architettura*<sup>62</sup>, sustenta que a arquitetura é inseparável da sua tradição e história, sendo cada projeto, inevitavelmente, uma continuidade crítica que transforma o passado à luz do presente. Para Grassi, a disciplina arquitetónica afirma-se pela sua autonomia, fundada na sua própria continuidade e memória, rejeitando a ideia de rutura radical. “De facto, a história é em grande parte o tema

<sup>62</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967.

<sup>63</sup> Ibidem. 32.

<sup>64</sup> Ibidem. 24-25.

<sup>65</sup> Ibidem. 32.

<sup>66</sup> Ibidem. 43.

<sup>67</sup> Ibidem. 25.

destas obras e é inegável que a sua validade consiste também, em grande parte, no conhecimento histórico” <sup>63</sup>, como refere. Por outras palavras, o arquiteto acredita que conhecimento não se reduz à erudição <sup>64</sup>, mas constitui-se num instrumento fundamental para compreender a arquitetura enquanto “obra humana, nascida daquelas necessidades humanas que se repetem constantes e típicas ao longo do tempo e que ainda hoje podemos reconhecer” <sup>65</sup>. Neste sentido, a observação histórica não é apenas descrição, mas processo cognitivo essencial, que “coloca em primeiro plano aquele aspeto da arquitetura segundo o qual esta é vista, acima de tudo, como uma obra intimamente ligada à vida e à história do homem, ligada aos ritmos da vida quotidiana e à sua organização, na cidade, na casa, etc., desde o dado prático mais imediato até ao papel representativo ou simbólico adquirido pelas suas formas” <sup>66</sup>.

Para Grassi, ser moderno não é negar o passado, mas trabalhar com ele criticamente, tal como o racionalismo moderno fez ao fundar-se num “método crítico” que, à semelhança do *Discours de la Méthode* cartesiano <sup>67</sup>, partia da dúvida examinadora como princípio de investigação. A história, enquanto observação crítica e ativa, não aprisiona a arquitetura na tradição, mas torna-se matéria viva para a sua reinvenção. Assim, a continuidade disciplinar, e não a rutura, constitui a condição essencial da arquitetura, que encontra na tradição e na memória, não um limite, mas a estrutura mesma da sua legitimidade e permanência.

<sup>68</sup> Távora, Fernando. *Da Organização Do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 1999.

<sup>69</sup> Ibidem. 73.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Ibidem. 74.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Ibidem. 46.

Também Fernando Távora, em *Da Organização do Espaço* <sup>68</sup>, insiste na necessidade de conciliar tradição e modernidade, sustentando que a inovação só adquire consistência quando assente na memória e no legado cultural. Para Távora, a arquitetura não pode ser entendida como rutura, mas como diálogo crítico com a história e com as circunstâncias do presente. Para Fernando Távora, o arquiteto é, “por excelência um criador de formas, um organizador do espaço” <sup>69</sup>, contudo essas formas não existem isoladas, são simultaneamente condicionadas pela circunstância e capazes de criar uma nova circunstância, o que confere ao ato projetual uma dimensão dramática e inevitavelmente crítica. <sup>70</sup> Desta forma, para Távora, projetar significa “encontrar a forma justa, a forma correcta, a forma que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível” <sup>71</sup>, numa tensão permanente entre herança e inovação.

Távora sublinha, ainda, tal como Vitrúvio, que “antes de arquitecto, o arquitecto é homem” <sup>72</sup>, e que a sua ação deve ser entendida como um instrumento em benefício dos outros e da sociedade. Assim, no seu entendimento, a modernidade não se alcança pela rejeição do passado, mas pelo reconhecimento de que a continuidade, cultural, construtiva e humana, é a base da verdadeira criação. A esperança de uma arquitetura

harmoniosa “resultante afinal da harmonia do homem consigo próprio, com o seu semelhante e com a natureza” <sup>73</sup>, exige luta e consciência, mas assenta precisamente nesta síntese entre memória e modernidade, tradição e circunstância.

Nesta mesma linha, Álvaro Siza, em *Imaginar a Evidência* <sup>74</sup>, afirma de modo incisivo que não há criação sem memória, reforçando a ideia de que cada obra nova se constrói como prolongamento crítico de uma herança. Para o arquiteto, inovar não significa romper com o passado, mas antes reconfigurá-lo, transformando as pré-existências em matéria ativa do projeto. A tradição é, assim, uma presença viva, que se manifesta na forma como o arquiteto dialoga com o contexto histórico e natural, reinterpretando-o sem o reproduzir literalmente. Como o próprio Siza observa, “a solução surge hoje como óbvia e inevitável, embora na realidade, ver primeiro seja intuição difícil, só possível com a ajuda de uma grande experiência” <sup>75</sup>, sublinhando que o exercício de observar, aprender a ver <sup>76</sup>, é condição fundamental do ato criativo.

Para Siza, a continuidade é sempre “rica de dissonâncias sem nunca deixar de existir” <sup>77</sup>, numa arquitetura que, partindo do objeto, se abre ao espaço, à relação entre espaços e ao encontro com a natureza. Nessa lógica, todo o objeto carrega uma história, e a obsessão pela originalidade absoluta conduz frequentemente ao abandono da sua essência. Ao contrário, é nas ligeiras diferenças, na sedimentação crítica da memória, que se encontra o verdadeiro significado no tempo. Como o autor reconhece, “o arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente” <sup>78</sup>, operando num processo em que múltiplas influências, “impregnações” <sup>79</sup>, como lhes chama, se articulam numa síntese criativa irrepitível. A inovação resulta, portanto, não da negação, mas da recomposição contínua da tradição, num diálogo crítico entre passado, presente e futuro.

José Miguel Rodrigues, em *Palladio e o Moderno* <sup>80</sup>, aprofunda precisamente esta relação entre tradição e inovação, demonstrando como a arquitetura moderna não se constrói em oposição ao legado clássico, mas a partir dele, reinterpretando os seus princípios de ordem, proporção e harmonia à luz das circunstâncias *contemporâneas* <sup>81</sup>. A permanência de Palladio no pensamento moderno não resulta, assim, de uma repetição formal, mas de uma continuidade crítica que transforma a herança clássica em matéria criativa. Como sublinha o autor, “Palladio [...] sabe já que é possível ser-se inteiramente moderno [...] através do caminho intelectual dos antigos que há que prosseguir, sem mimetismos estéreis e descontextualizados da vida do século XVI. Isto é, para Palladio há que seguir os antigos, mas sem ser demasiado perto: à justa distância” <sup>82</sup>.

<sup>74</sup> Siza, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998.

<sup>75</sup> *Ibidem*. 31.

<sup>76</sup> *Ibidem*. 135.

<sup>77</sup> *Ibidem*. 34.

<sup>78</sup> *Ibidem*. 37.

<sup>79</sup> *Ibidem*. 34.

<sup>80</sup> Rodrigues, José Miguel. *Palladio E O Moderno*. Porto: Circo de Ideias, 2019.

<sup>81</sup> Por ‘*contemporâneas*’ entende-se a atualização crítica dos princípios clássicos, reinterpretados sem imitação literal, mas adaptados às necessidades e sensibilidades do presente de Palladio, isto é, o século XVI.

<sup>82</sup> Rodrigues, José Miguel. *Palladio E O Moderno*. Porto: Circo de Ideias, 2019. 92-93.

<sup>83</sup> Ibidem. 89.

<sup>84</sup> Ibidem. 95.

<sup>85</sup> Ibidem. 103.

Nesse sentido, a modernidade arquitetónica não está a romper com o passado, mas a manter um diálogo com ele, um processo que, nas palavras de José Miguel Rodrigues, “se transforma numa conversa entre antigos e contemporâneos que, pese embora a diferença das suas idades, são, todos eles — repito — modernos, no sentido em que, à época em que viveram, quiseram participar dos problemas do seu tempo (sem nostalgia), mas, também — e este ponto é importantíssimo — sem nunca renunciarem ao passado e à sua lição (à tradição em arquitectura)”<sup>83</sup>. Daqui, podemos retirar que a arquitetura, enquanto disciplina, não se esgota nem se reinicia a cada geração, mas prolonga-se numa linha de continuidade, já que, como afirma o autor, “a arquitectura é sempre para continuar, está tudo começado, não temos senão que continuar (como diz Maria Filomena Molder através de Alain)”<sup>84</sup>. Esta ideia enraíza-se no reconhecimento de que, para o José Miguel Rodrigues, a modernidade “mostra que não há distância entre antigos e modernos no que toca à capacidade de emocionar”<sup>85</sup>, revelando-se, assim, como uma herança viva, capaz de unir tempos distintos através da mesma busca pela beleza e pela racionalidade.

Este entendimento enriquece a leitura de T.S. Eliot sobre o clássico, mostrando que tradição e inovação não são termos antagónicos, mas dimensões complementares. O clássico não significa mera repetição, mas antes transformação consciente da herança. Por outras palavras, trata-se de uma postura que confere às obras arquitetónicas capacidade de dialogar com o futuro sem perder a sua raiz cultural, conquistando, assim, um carácter intemporal.

Alguns dos princípios mais evidentes e duradouros da arquitetura encontram no pensamento clássico a sua origem. A clareza formal, a proporção e a ordem são atributos que transcendem o tempo e que continuam a informar uma certa ideia de rigor e essencialidade na construção do espaço. Esta dimensão é, a nosso ver, particularmente bem ilustrada na obra e no pensamento de Livio Vacchini, cuja prática é marcada por uma leitura contemporânea da tradição clássica. Tal como observa Roberto Masiero em *Prima e Dopo il Classico. Sull'architettura di Livio Vacchini*<sup>86</sup>, o clássico não é entendido como uma mera repetição ou imitação de modelos antigos, mas assume-se, sim, como uma atitude intelectual e projetual.

Na monografia do arquiteto suíço, Roberto Masiero dedica-se a explorar a perenidade da herança clássica e a sua continuidade na arquitetura moderna e contemporânea. A partir da análise da obra de Livio Vacchini, o autor investiga o modo como este retoma os valores e as formas ensinados no período clássico, reinterpreta-os com um olhar inovador, onde cruza a simplicidade, o rigor geométrico e a racionalidade construtiva. Segundo Masiero, a arquitetura de Vacchini estrutura-se em torno de conceitos

<sup>86</sup> Masiero, Roberto. “Prima E Dopo Il Classico. Sull'architettura Di Livio Vacchini.” In *Livio Vacchini. Opere E Progetti*. Milão: Electa, 1999.

como a geometria, a ordem e a clareza estrutural, exprimindo uma procura por uma linguagem arquitetónica que transcenda o indivíduo e se conecte com ideias universais, enraizadas no pensamento clássico.

O autor analisa, ainda, o equilíbrio entre a tradição e a modernidade na obra de Vacchini, destacando o modo como o arquiteto recorre a materiais e técnicas construtivas contemporâneas para alcançar uma qualidade intemporal nos seus edifícios. Masiero sublinha, igualmente, o esforço de Vacchini em estabelecer um diálogo entre a arquitetura e o contexto histórico e cultural em que se insere, criando obras simultaneamente funcionais e dotadas de um forte sentido simbólico. Em síntese, *Prima e Dopo il Classico* constitui uma reflexão crítica sobre o modo como Vacchini redefiniu o “clássico” na arquitetura, desafiando convenções pré-estabelecidas e propondo uma nova leitura sobre o espaço, a forma e a função, enquanto elementos essenciais de um discurso arquitetónico enraizado na tradição, mas voltado para o futuro.

Esta complexidade e diversidade de sentidos associados ao conceito de “clássico” reforçam a sua relevância na arquitetura, onde memória, lugar, permanência, inovação e consciência histórica se cruzam. Assim, a leitura de T.S. Eliot, Giorgio Grassi, Fernando Távora, Álvaro Siza, José Miguel Rodrigues e de Livio Vacchini permite reconhecer que a noção de “clássico” não se refere a uma estética fixa ou a uma repetição formal, mas a uma postura projetual, é síntese entre passado e presente, tradição e originalidade, memória e inovação. O clássico garante relevância duradoura, capacidade de diálogo com o futuro e maturidade cultural, constituindo um eixo orientador da arquitetura contemporânea. Nesta dissertação, o clássico é entendido como uma abordagem à tradição que, em vez de a repetir, preserva os seus valores essenciais e os reinterpreta como matéria viva para a criação contemporânea, conferindo às obras intemporalidade e profundidade cultural e espessura significativa.

### 1.3. A Geometria como Fundamento para uma ideia de Clássico

É precisamente através da geometria, entendida como linguagem fundamental da arquitetura, que a ideia de clássico se manifesta de modo mais evidente e duradouro. A clareza formal, a proporção e a ordem revelam-se como atributos que percorrem o tempo, contribuindo para fundamentar uma ideia de rigor e essencialidade na construção do espaço. Nesta perspetiva, a geometria, mais do que uma ferramenta técnica, afirma-se como um princípio compositivo, oferecendo dispositivos que regulam o desenho, asseguram a harmonia entre as partes e conferem

“Um arquiteto deve ser um homem instruído, de modo a deixar uma lembrança mais duradoura [...], deve ter conhecimentos de desenho para poder fazer esboços prontamente que revelem a aparência da obra que propõe. A geometria é também de grande auxílio na arquitetura e, em particular, ensina-nos o uso da régua e do compasso, com os quais adquirimos destreza na elaboração de plantas dos edifícios nos seus respetivos terrenos, bem como na aplicação correta do esquadro, do nível e do prumo.”<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I, Cap. I, 6.

racionalidade à forma arquitetónica. A geometria permite moldar o espaço, orientar a perceção e articular função e forma, estrutura e simbolismo, conferindo ao edifício uma ideia de ordem, estabilidade e permanência.

Como observa Giorgio Grassi, a arquitetura pode ser entendida a partir do “caráter evocativo das formas, cujo sentido consistiria, antes de tudo, nas ideias a elas associadas”<sup>88</sup>. Esta relação entre ideia e forma aproxima-se, segundo o autor, da lógica dos tratados da tradição, nos quais os princípios compositivos derivam de leis universais e de princípios e leis eternas da natureza, assumidos como sistema de referência. Neste sentido, quanto mais as formas da arquitetura, definidas pela sua qualidade evocativa, forem capazes de “de expressar a sua motivação originária”<sup>89</sup>, mais terão a possibilidade de “corresponder às necessidades mais profundas e enraizadas do homem”<sup>90</sup>, reproduzindo aquelas condições em que “as formas e as ideias se identificavam e confundiam”<sup>91</sup>. A nosso ver, esta perspetiva parece-nos reforçar a importância da geometria enquanto meio capaz de traduzir em forma arquitetónica esses princípios intemporais de ordem, proporção e harmonia.

<sup>88</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 109.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ibidem.

De modo a compreender esta relação, torna-se importante visitar alguns dos tratadistas da Antiguidade e do Renascimento, para os quais o sentido de ordem e racionalidade na composição arquitetónica se articulavam de forma íntima com os fundamentos geométricos. Vitruvius, que estabeleceu na Antiguidade os princípios fundadores da disciplina e, Andrea Palladio, que no Renascimento os releu e atualizou segundo uma matriz clássica, assumem-se como referências incontornáveis. A leitura dos seus tratados evidencia como a geometria se constitui como fundamento da arquitetura, oferecendo instrumentos conceptuais e operativos que atravessam o tempo e orientam o pensamento arquitetónico, sustentando valores como simetria, proporção, ordem e harmonia entre forma e função.

O tratado *De Architectura*<sup>92</sup>, de Vitruvius (século I a.C.), é particularmente relevante enquanto primeira compilação sistemática de princípios arquitetónicos. No seu tratado, este autor estabelece três princípios fundamentais da arquitetura, que se resumem no triângulo vitruviano — *firmitas*, *utilitas* e *venustas* — para o qual a geometria é condição essencial para alcançar a estabilidade, a funcionalidade e a beleza da obra arquitetónica. Para Vitruvius, estes três princípios constituem a base de qualquer obra arquitetónica, sustentando-se numa ordem volumétrica simples e hierarquizada. A geometria é assim entendida como um

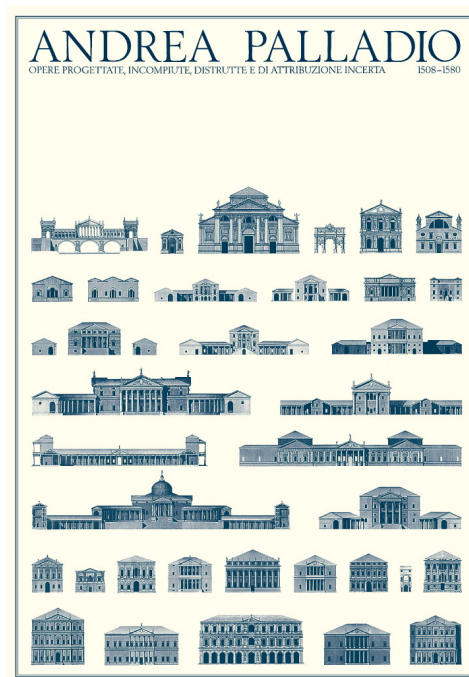
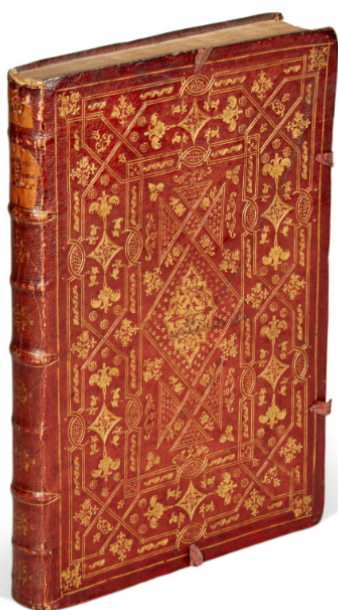
<sup>92</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914.

instrumento indispensável, que além de medir, traçar e regular proporções e garantir simetria, ancora a prática arquitetônica numa procura universal pela racionalidade e inteligibilidade. É através dela que se resolvem questões de simetria, que se estabelecem proporções entre os espaços e que se garante a correspondência entre as partes e o todo.

Durante o Renascimento, Andrea Palladio retomou e consolidou esta herança teórica, reinterpretando-a de forma sistemática aos seus estudos e projetos de arquitetura, cujos princípios teóricos princípios compositivos são reunidos no seu tratado *I Quattro Libri dell'Architettura*<sup>93</sup> (1570). A sua obra construída reflete uma aplicação precisa das proporções clássicas, recorrendo, frequentemente, a figuras geométricas simples, como o quadrado e o círculo, para organizar os espaços de forma clara e hierárquica. Para Palladio, a beleza resulta da aplicação de proporções harmônicas, da repetição modular e da simetria axial, que conferem unidade e significado simbólico à obra. Ao adaptar os princípios vitruvianos às exigências sociais e culturais do seu tempo, Palladio assegura a continuidade da tradição clássica e reforça a geometria como linguagem conceptual e compositiva da disciplina.

Deste modo, tanto em Vitruvius como em Palladio, a geometria assume-se como fundamento de uma ideia de clássico. A proporção, o módulo, a simetria e a ordem e a centralidade constituem os principais dispositivos geométricos que permitem alcançar equilíbrio, clareza e unidade, traduzindo princípios intemporais de racionalidade e harmonia, que conferem à arquitetura uma dimensão universal, assegurando a sua permanência enquanto filosofia de projeto.

<sup>93</sup> Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570.



[fig. 08] Tratado *De Architectura*. Vitruvius. Veneza, 1567.

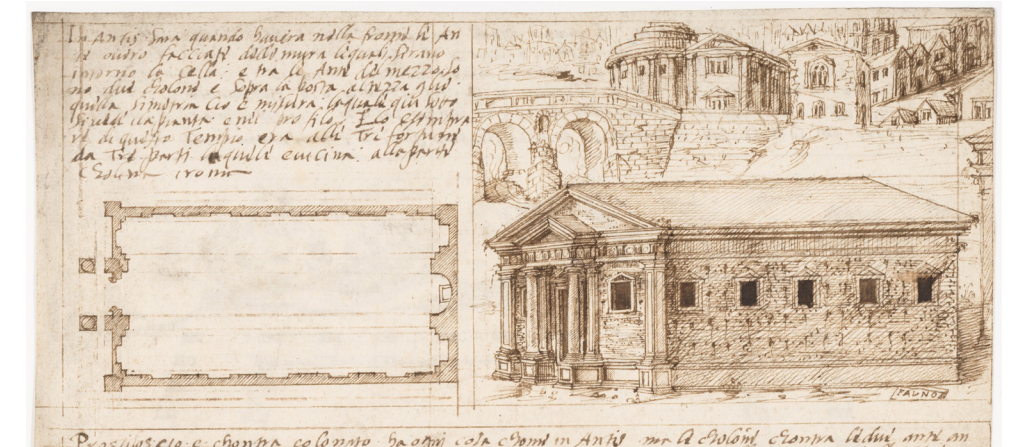
[fig. 09] Obras Projetadas, Inacabadas e Destruídas. Andrea Palladio. 1508-1580.

### 1.3.1. Proporção

O tratado *De Architectura*, de Vitruvius, é particularmente relevante enquanto primeiro compêndio sistemático de princípios arquitetônicos. Nele, a proporção é definida como “uma correspondência entre as medidas dos membros de uma obra inteira e do todo em relação a uma determinada parte selecionada como padrão” <sup>94</sup>. Vitruvius afirma, assim, que sem proporção, não pode haver ordem nem coerência no projeto de qualquer obra arquitetônica, tal como a harmonia do corpo humano depende da “relação precisa” <sup>95</sup> entre os seus membros.

A geometria surge, assim, como expressão da racionalidade construtiva, a partir da qual Vitruvius estabelece uma analogia direta entre a proporção do corpo humano e a medida ideal para a arquitetura, propondo um sistema proporcional de medidas universais. [fig. 11] Vitruvius descreve: “No corpo humano, o ponto central é naturalmente o umbigo. Pois se um homem for colocado deitado de costas, com as mãos e os pés estendidos, e um compasso centrado no seu umbigo, os dedos das mãos e dos pés tocarão a circunferência de um círculo descrito a partir desse ponto. E assim como o corpo humano produz um contorno circular, também se pode encontrar nele uma figura quadrada. Pois se medirmos a distância da planta dos pés ao topo da cabeça e, em seguida, aplicarmos essa medida aos braços estendidos, veremos que a largura é igual à altura, como no caso de superfícies planas que são perfeitamente quadradas” <sup>96</sup>.

Para Vitruvius, a proporção é o caminho para alcançar a *venustas*, a beleza, garantindo que a arquitetura, tal como o corpo humano, exprima equilíbrio, coesão e correspondência com a ordem cósmica. As proporções entre as medidas do corpo humano (pé, braço, cabeça) são transpostas para o desenho dos templos e dos edifícios, garantindo equilíbrio e coesão formal. <sup>97</sup> [fig. 10] Tal como Robert Tavernor sintetiza: “O corpo, a arquitetura e o mundo natural estavam em perfeita harmonia, e o corpo do homem era considerado um microcosmo simbólico do universo harmonioso” <sup>98</sup>.



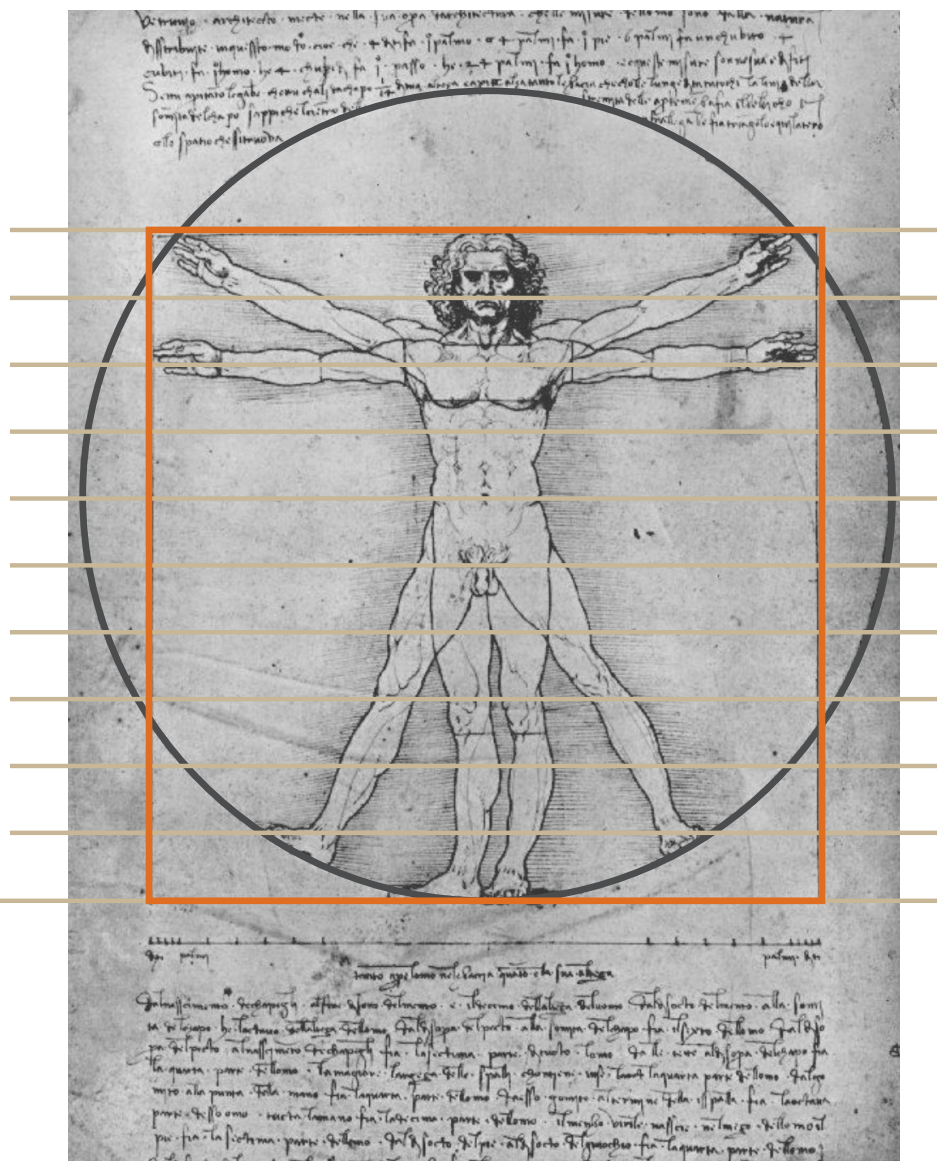
Fólio de um manuscrito renascentista com desenhos de interpretação de Sangallo sobre o tratado *The Ten Books on Architecture* de Vitruvius. O artista florentino transpõe fielmente as descrições vitruvianas dos templos.

[fig. 10] Desenho referente aos Templos Vitruvianos. Sangallo. Florença, Itália. 1530-1545.

<sup>99</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. I, 72.

Os princípios descritos por Vitruvius, no seu tratado, são graficamente representados pela célebre figura do *Homem Vitruviano* [fig. 11], desenhado por Leonardo da Vinci, no final do século XV. A ilustração demonstra como as proporções do corpo humano podem ser inscritas, simultaneamente, num círculo e num quadrado — arquétipos geométricos de perfeição, que simbolizam a procura pela ordem e pela harmonia matemática na natureza e na arquitetura.

Vitruvius acrescenta ainda que o rosto corresponde a um décimo da altura total; a cabeça, a um oitavo; a mão aberta, a um décimo; o pé, a um sexto; o antebraço, a um quarto. <sup>99</sup>



[fig. 11] Homem Vitruviano. Leonardo da Vinci. séc. XV. Da autora. Análise gráfica. 2025.

Apesar da centralidade do corpo humano como medida universal na Antiguidade e no Renascimento, Robert Tavernor lembra-nos que o entendimento da proporção e do sistema de medida não permaneceram estáticos. [fig. 11] Se nessas épocas o corpo humano funcionava como medida e padrão universal, <sup>100</sup> no Iluminismo essa referência foi substituída pelo sistema métrico, expressão de uma conceção científica e abstrata da medida, dissociada do corpo <sup>101</sup> e da ordem cósmica. Esta transição assinala a passagem de uma visão simbólica e humanista para uma abordagem racional e universalista, afastada da experiência quotidiana, da arte e do simbolismo, isto é, uma medida científica abstrata sem valor tangível. <sup>102</sup> Ao longo da história, a relação entre geometria e arquitetura foi moldada pelos diferentes contextos culturais, em que os sistemas de medida, nascidos de necessidades práticas, refletiam também valores simbólicos, políticos e científicos enraizados nas crenças e no conhecimento de cada época — valores que permaneceram de referência desde a Grécia e Roma antigas até ao Renascimento europeu.

<sup>100</sup> Tavernor, Robert. “Measure, Metre, Irony: Reuniting Pure Mathematics with Architecture.” In *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, edited by Kim Williams and Michael J. Ostwald, 245-59. Basel: Birkhäuser, 2015. 251.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem. 252.

No Renascimento, Andrea Palladio retoma e desenvolve o legado vitruviano no seu tratado *I Quattro Libri dell'Architettura*, onde sistematiza os princípios de proporção, ordem e racionalidade construtiva como fundamentos da beleza arquitetónica. Logo no início da obra, Palladio recorda que, segundo Vitruvius, a arquitetura só pode ser considerada perfeita quando reúne utilidade, solidez e beleza: utilidade, quando a disposição dos espaços responde de modo adequado ao seu uso; solidez, quando a construção assenta em fundações firmes e materiais de qualidade; e beleza, quando existe correspondência entre o todo e as partes, de modo que o edifício se apresente como um corpo íntegro e harmonioso. “Porque não se poderia chamar perfeita uma obra que fosse útil, mas de pouca duração, ou que, embora durável, não fosse confortável; ou ainda que, tendo ambas as qualidades, não tivesse nenhuma graça”<sup>103</sup>.

Para Palladio, a proporção é o meio através do qual essa beleza se concretiza. Nos seus palácios e villas, Palladio dimensiona os espaços através de sistemas de proporções harmónicas, derivados tanto de razões matemáticas simples como de princípios musicais e geométricos. As salas apresentam frequentemente relações de 1:1 (quadrado), 2:1 (duplo quadrado), 3:2, 4:3 ou 5:3, aplicadas no comprimento e na largura, a fim de alcançar equilíbrio e beleza. Estas mesmas proporções orientam a composição geral, de modo a organizar os espaços de forma clara e hierárquica. [fig. 12] Assim, a geometria não se limita a cálculos abstratos, mas estabelece uma hierarquia perceptível, regula a distribuição de espaços públicos e privados, articula fachadas e interiores e orienta a dimensão de portas, janelas e colunas, assegurando coerência funcional e inteligibilidade.

A proporção, para Palladio, torna-se, também, um instrumento de racionalidade compositiva, que assegura a correspondência entre as partes e o todo, permitindo que a arquitetura exprima ordem, equilíbrio e inteligibilidade. Deste modo, a proporção em Palladio torna-se simultaneamente critério de beleza e instrumento de racionalidade compositiva, que assegura a correspondência entre partes e todo, organiza a percepção do observador e concretiza a *venustas* vitruviana, entendida como a beleza que surge da harmonia interna e da relação coerente entre cada elemento e o conjunto do edifício.

<sup>103</sup> Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro I. Cap. I, 6.

<sup>104</sup> *Ibidem*. Livro I. Cap. XXIII, 53.

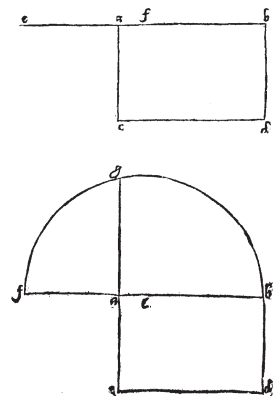
<sup>105</sup> *Ibidem*. Livro II. Cap. III, 4.

[fig. 12] Salas de Teto Plano e Abobado.

Andrea Palladio. 1570.

[fig. 13] Linha Métrica

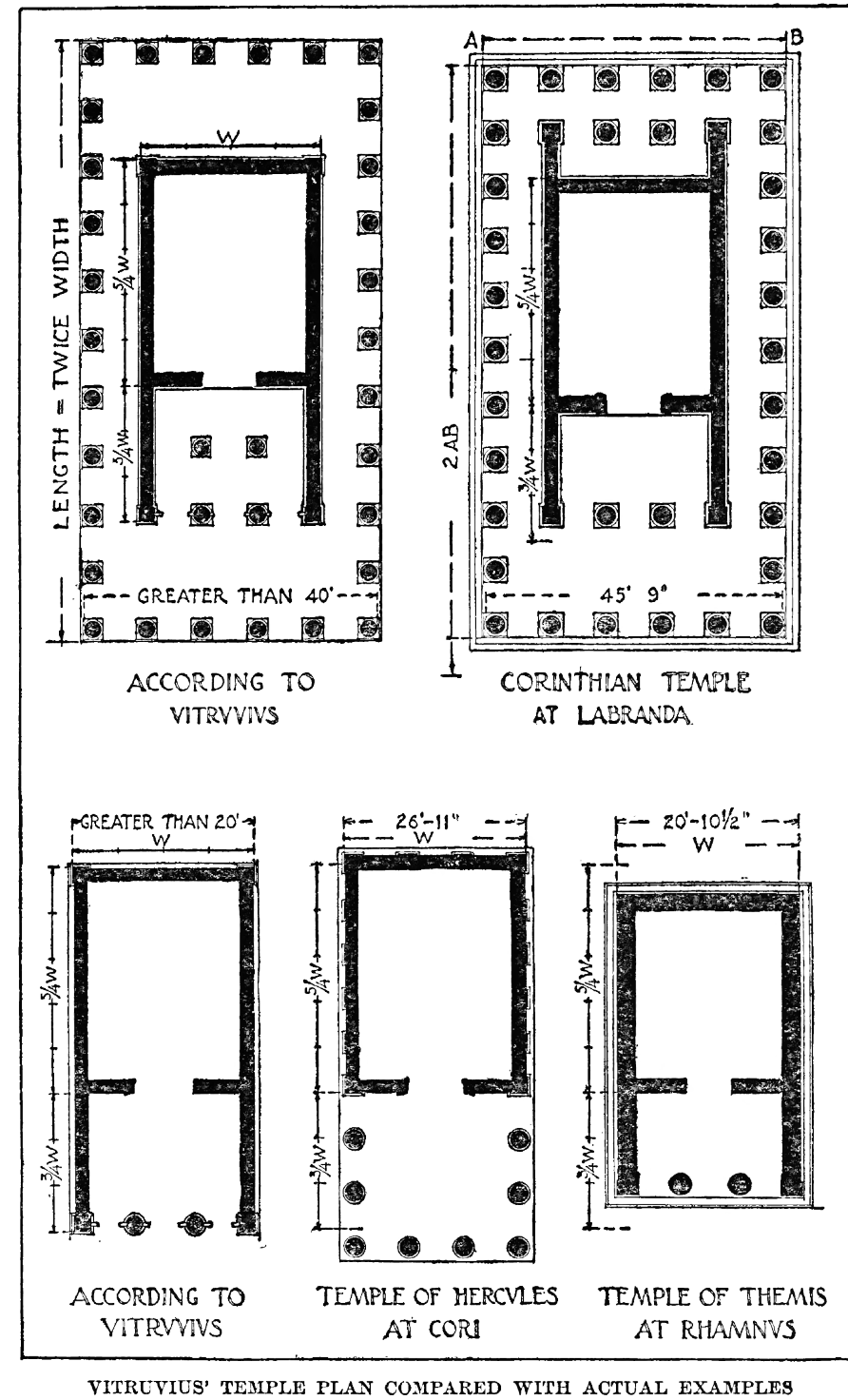
Andrea Palladio. 1570.



As salas podiam ter teto plano, com altura igual à largura (menos um sexto nos pisos superiores), ou abobadado, definido por proporções entre comprimento e largura. O cálculo fazia-se pela média das dimensões ou pela raiz quadrada do produto entre elas. Assim, por exemplo, uma sala de 12 pés por 6 teria 9 pés de altura, e outra de 9 por 4, uma altura de 6 pés.<sup>104</sup>

Esta linha corresponde à metade do pé Vicentino, com o qual foram medidas as obras arquitetónicas. O pé inteiro divide-se em doze onças, e cada onça em quatro minutos.<sup>105</sup>

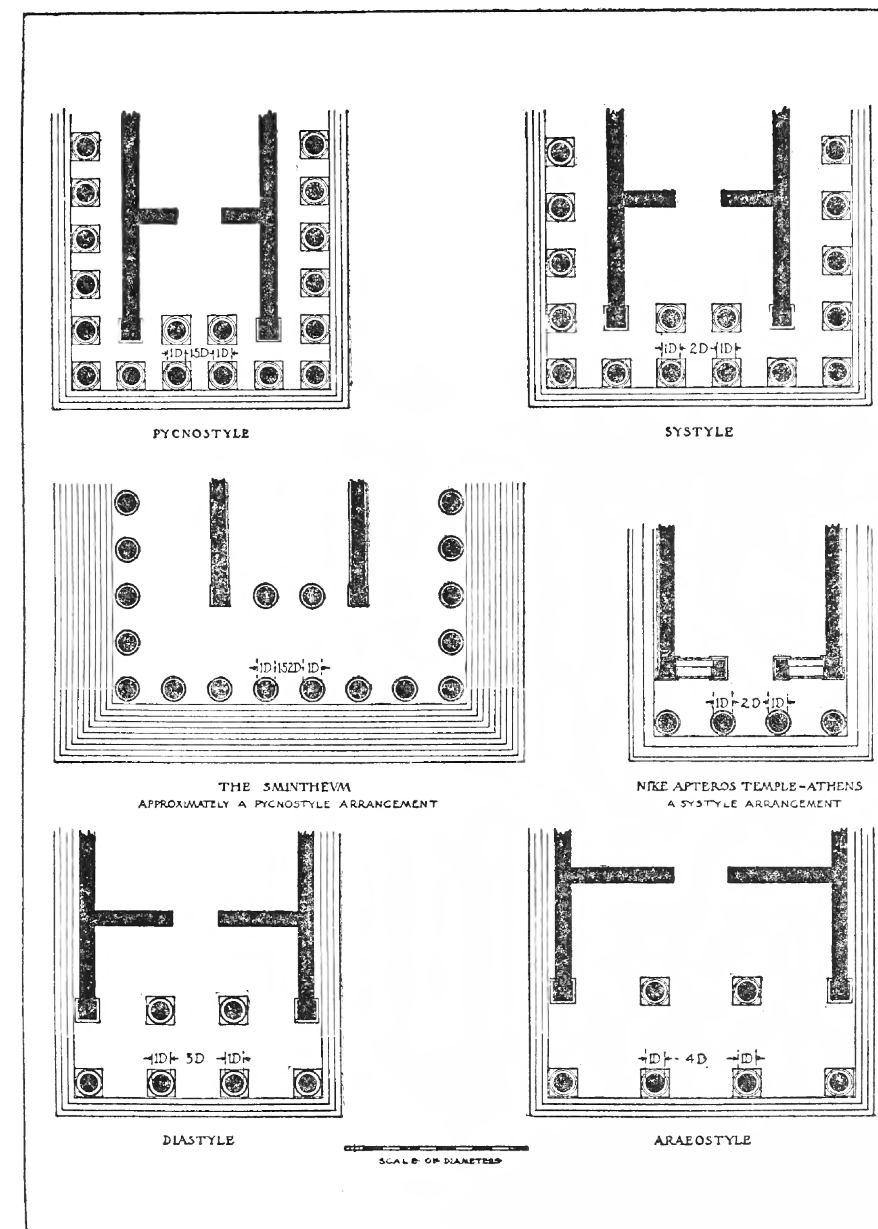




No caso do templo dórico, por exemplo, a frente do edifício é dividida em partes proporcionais (vinte e sete no tetrástilo, quarenta e duas no hexástilo), definindo-se um módulo a partir do qual se calculam as dimensões das colunas, capitéis, arquivoltas, triglifos e metopas.<sup>108</sup>

[fig. 17] Templo de Vitruvius em comparação com outros Templos. Vitruvius. 1914.

2. The pycnostyle is a temple in an intercolumniation of which the thickness of a column and a half can be inserted: for example, the temple of the Divine Caesar, that of Venus in Caesar's forum, and others constructed like them. The systyle is a temple in which



[fig. 16] Classificação dos Templos de acordo com o Intercolúnio. Vitruvius. 1914.

THE CLASSIFICATION OF TEMPLES ACCORDING TO INTERCOLUMNIATION

1.3.2. Módulo

O módulo é um conceito central na arquitetura clássica, funcionando como unidade-base que estrutura o edifício e estabelece correspondência entre as partes e o todo. Para Vitruvius, ele constitui o princípio que garante ordem e legibilidade, "a ordem dá a devida medida aos membros de uma obra considerados separadamente e uma concordância simétrica às proporções do todo. [...] Refiro-me à seleção de módulos a partir dos elementos da própria obra e, a partir dessas partes individuais dos elementos, à construção da obra como um todo de forma correspondente"<sup>105</sup>.

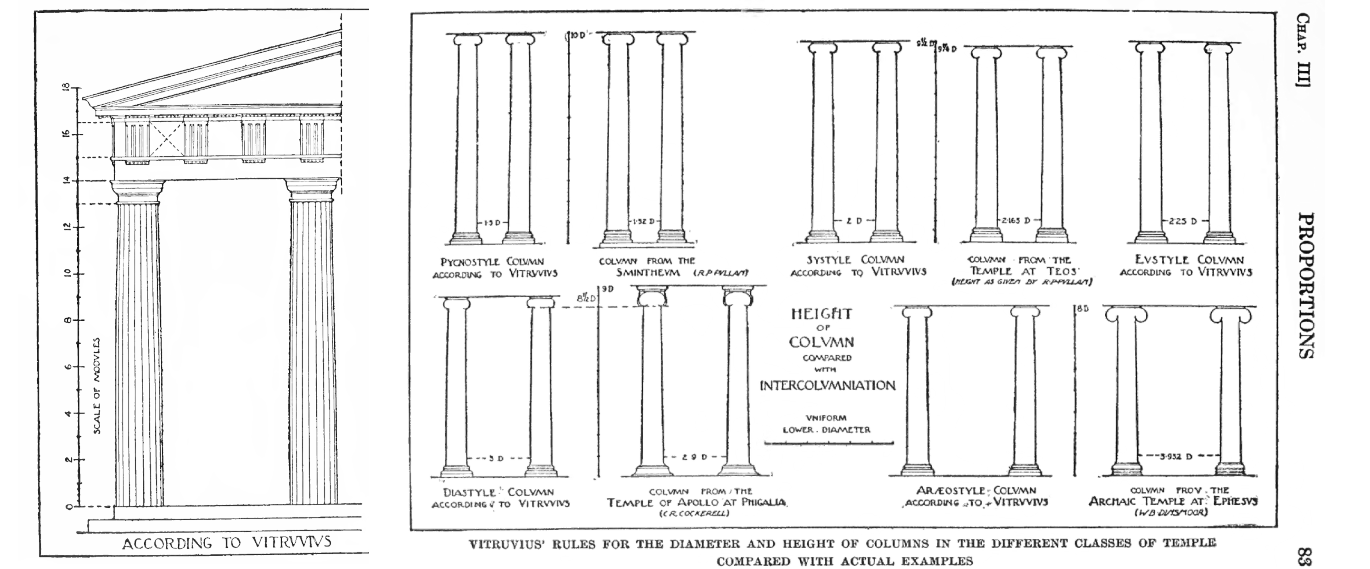
A medida do diâmetro da coluna<sup>106</sup> serve como referência para dimensionar os restantes elementos da ordem clássica. [fig. 14, 15] No Livro IV, dedicado aos Templos, Vitruvius descreve detalhadamente como aplicar o sistema modular às diferentes ordens, determinando distâncias entre colunas: a largura da frente deve ser dividida em partes proporcionais (onze e meia para o tetrástilo, dezoito para o hexástilo, vinte e quatro e meia para o octástilo), sendo cada uma delas tomada como módulo. [fig. 16] A espessura da coluna equivale a um módulo, enquanto as alturas e intercolúnios resultam de múltiplos e frações dessa unidade, assegurando uma proporção coerente entre todos os elementos.<sup>107</sup>

Esta lógica garante uniformidade e legibilidade construtiva, eliminando defeitos visuais, que asseguram a harmonia do conjunto. Mais do que uma técnica de desenho, o módulo traduz-se no princípio de *utilitas*, uma vez que estabelece uma regra comum, uma medida, que assegura a funcionalidade e coerência e clareza construtiva ao espaço arquitetônico.

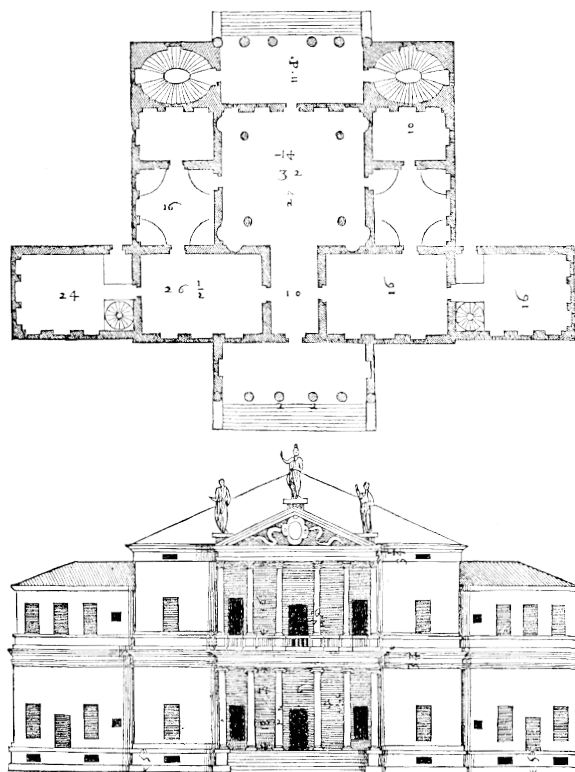
Vitruvius descreve que a medida do diâmetro da coluna funciona como unidade para definir proporções dos outros elementos da ordem (capitéis, fustes, entablamentos).

[fig. 14] Regras de Escala e Módulo. Vitruvius. 1914.

[fig. 15] Regras de Vitruvius para o Diâmetro e Altura das Colunas. Vitruvius. 1914.



No Renascimento, Palladio aprofunda esta lógica, adotando o módulo como instrumento de projeto. Cada edifício é concebido a partir de uma medidabase — frequentemente a altura ou largura de uma sala<sup>109</sup> — que se multiplica ou divide segundo razões harmônicas, como referido anteriormente. Esta repetição modular organiza tanto fachadas como espaços interiores, garantindo clareza, unidade e equilíbrio. Nas suas villas e palácios, o módulo regula as dimensões e proporções, desde a escala das salas até à relação entre largura, comprimento e altura, estruturando o espaço de forma coerente e inteligível.<sup>110</sup> [fig. 18] Como afirma, “Eu costumo não exceder a comprimento das salas em dois quadrados: que sejam feitas a partir da largura: mas quanto mais se aproximarem do quadrado, mais louváveis e convenientes serão. [...] As formas mais bonitas e proporcionadas das salas, e que funcionam melhor, são sete: ou serão redondas, e estas raramente; ou quadradas; ou o seu comprimento será pela linha diagonal do quadrado da largura; ou de um quadrado e um terço; ou de um quadrado e meio; ou de um quadrado e dois terços; ou de dois quadrados.”<sup>111</sup>



[fig. 18] Villa Cornaro. Andrea Palladio. 1552-1554.

Palladio explica que a dimensão de um vão ou sala pode ser multiplicada ou subdividida para gerar harmonia e repetição modular.

O recurso a retângulos proporcionais e à repetição modular confere ao edifício uma leitura lógica e harmoniosa, assegurando que todas as partes se relacionem matematicamente e que a geometria se traduza em regras construtivas claras. Palladio aplica este princípio também na definição das alturas das salas e das abóbadas, calculadas em proporção ao comprimento e à largura, garantindo em simultâneo, estabilidade, comodidade e ainda uma beleza visível.<sup>112</sup> Do mesmo modo, ao tratar dos diferentes tipos de abóbadas, desde as cruzadas até às esféricas, Palladio sublinha que a escolha das proporções adequadas é essencial para alcançar harmonia visual e conforto estrutural.<sup>113</sup>

Como observa José Miguel Rodrigues, “as villas palladianas organizam-se em esquemas compositivos extremamente claros (habitualmente a partir de uma forma geométrica simples em planta, como o quadrado ou seus derivados) que acolhem diferentes espaços no seu interior (normalmente de três tipos com dimensão e proporções distintas, a saber: o pequeno retângulo, o quadrado e o retângulo que se compõe a partir dos dois anteriores) devidamente concatenados entre si e nunca evidenciando as escadas (em geral escadas enclausuradas no interior de um espaço de escala ainda mais diminuta, muitas vezes em simetria axial). Do ponto de vista da sua ocupação, o habitante da villa palladiana pode flexibilizar o seu uso, inclusive, sazonalmente, em função das estações do ano”<sup>114</sup>.

<sup>109</sup> Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro I, Cap. XXIII, 53-54.

<sup>110</sup> Ibidem. Livro II.

<sup>111</sup> Ibidem. Livro I. Cap. XXI, 52.

<sup>112</sup> Ibidem. Cap. XXIII, 53-54.

<sup>113</sup> Ibidem. 54.

<sup>114</sup> Rodrigues, José Miguel. *Palladio E O Moderno*. Porto: Circo de Ideias, 2019. 29.

1.3.3. Simetria

<sup>115</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I, Cap. I-II.

<sup>116</sup> *Ibidem*. Livro I, Cap. II, 14.

<sup>117</sup> *Ibidem*. Livro IV, Cap. III.

<sup>118</sup> *Ibidem*. Livro III, Cap. I, 72.

<sup>119</sup> *Ibidem*. Livro III, Cap. I, 72-73.

Vitrúvio entende a simetria como a correspondência harmoniosa das partes entre si e em relação ao todo, estabelecendo equilíbrio formal e reforçando a *firmitas*, isto é, a solidez e a estabilidade do edifício. A simetria, em Vitrúvio, não se reduz à simples repetição de formas, mas exprime a correspondência e a harmonia entre as partes de uma obra e o seu todo. <sup>115</sup> No *Livro I*, o autor associa-a à ideia de concórdia interna do edifício, assegurando que cada elemento se articula de forma coerente com o conjunto. Já no *Livro III* desenvolve a sua aplicação nas ordens arquitetónicas, demonstrando como colunas, entablamentos e templos devem relacionar-se segundo uma ordem regular que garante unidade e legibilidade à composição. [fig. 19]

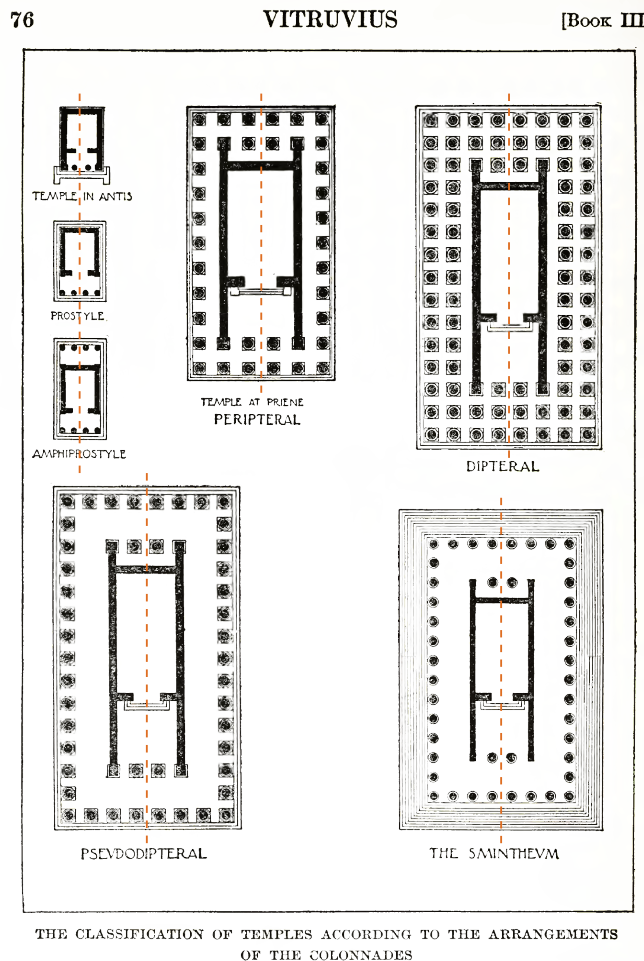
Linha que demonstra a simetria presente na planta dos Templos Vitruvianos.

[fig. 19] Classificação dos Templos de acordo com a disposição das Colunatas. *Vitruvius*. 1914.

Segundo Vitrúvio, “a eurtimia é beleza e aptidão física nos ajustes dos membros. [...] A simetria é um acordo adequado entre os membros da obra em si e a relação entre as diferentes partes e o esquema geral, de acordo com uma determinada parte selecionada como padrão. Assim, no corpo humano existe uma espécie de harmonia simétrica entre o antebraço, o pé, a palma da mão, os dedos e outras partes pequenas; e o mesmo se aplica

a edifícios perfeitos. No caso dos templos, a simetria pode ser calculada a partir da espessura de uma coluna, de um tríglypho ou mesmo de um módulo” <sup>116</sup>.

Neste seguimento, Vitrúvio, no *Livro III*, explica as ordens arquitetónicas (Dórica, Jónica e Coríntia) e como as partes de uma coluna, entablamento e edifício se relacionam proporcionalmente entre si e com o todo. <sup>117</sup> Afirmando que o projeto de um Templo “depende da simetria, cujos princípios devem ser cuidadosamente observados pelo arquiteto. [...] Sem simetria e proporção, não pode haver princípios no projeto de qualquer templo; isto é, se não houver uma relação precisa entre os seus membros, como no caso dos de um homem bem proporcionado” <sup>118</sup>. Da mesma forma, “nos membros de um templo deve haver a maior harmonia nas relações simétricas das diferentes partes em relação à magnitude geral do todo” <sup>119</sup>.



No Renascimento, Palladio retoma este princípio, aplicando a simetria de forma sistemática nas plantas e fachadas das suas villas e palácios, quase sempre organizados a partir de um forte eixo central.<sup>120</sup> A disposição axial dos espaços e a equivalência dos corpos laterais em torno de um núcleo central criam hierarquia, clareza e ordem racional. Exemplos como a **Villa Rotonda** [fig. 20] e a **Villa Foscari** [fig. 21] ilustram esta lógica compositiva, em que a simetria axial estrutura a organização do espaço.<sup>121</sup>

Essa simetria, contudo, não é rígida, adapta-se à função e ao contexto, demonstrando como a geometria pode conciliar racionalidade e flexibilidade. Assim, torna-se ao mesmo tempo instrumento de organização, expressão de beleza arquitetônica e critério hierárquico, distinguindo centro e laterais, espaços principais e secundários, e reforçando a harmonia do conjunto. Como o próprio Palladio adverte: "Os quartos devem ser divididos entre um lado e outro da entrada e da sala: e deve-se ter cuidado para que os do lado direito correspondam e sejam iguais aos do lado esquerdo: para que a construção seja igual em ambos os lados e as paredes suportem o peso da cobertura de forma equilibrada. Pois se de um lado os quartos forem grandes e do outro pequenos, esta será mais alta para resistir ao peso devido à espessura das paredes, e aquela mais fraca: de onde surgirão, com o tempo, grandes inconvenientes para a ruína de toda a obra"<sup>122</sup>.

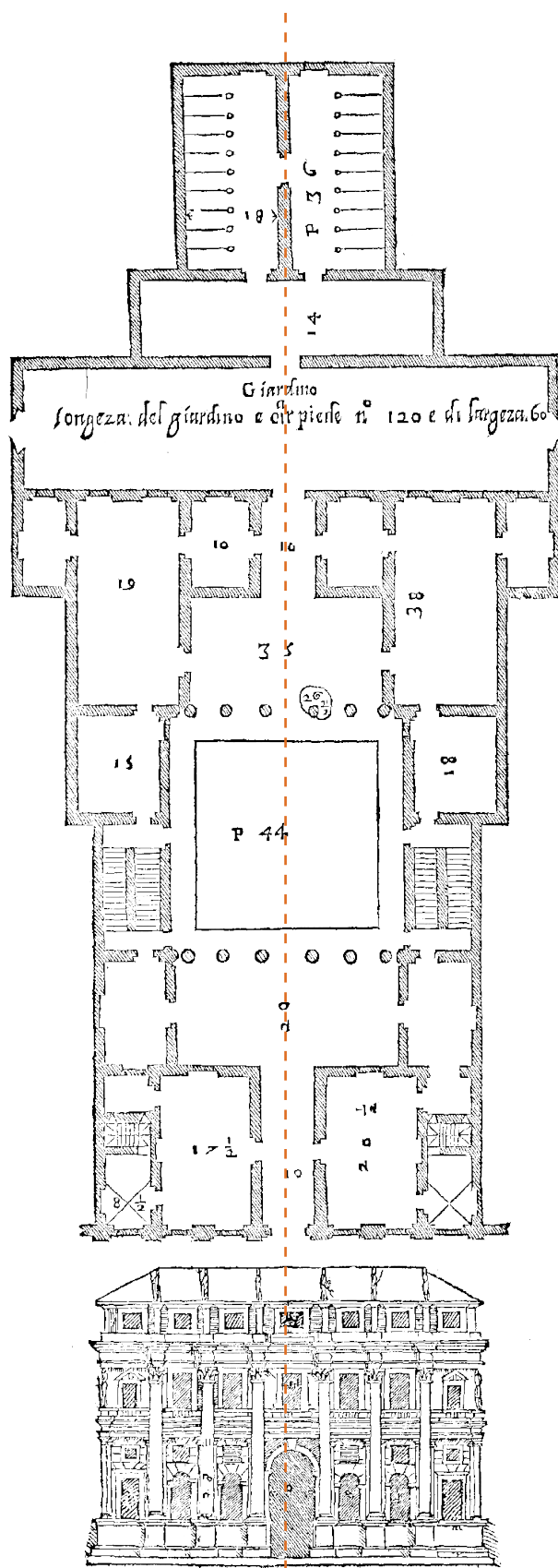
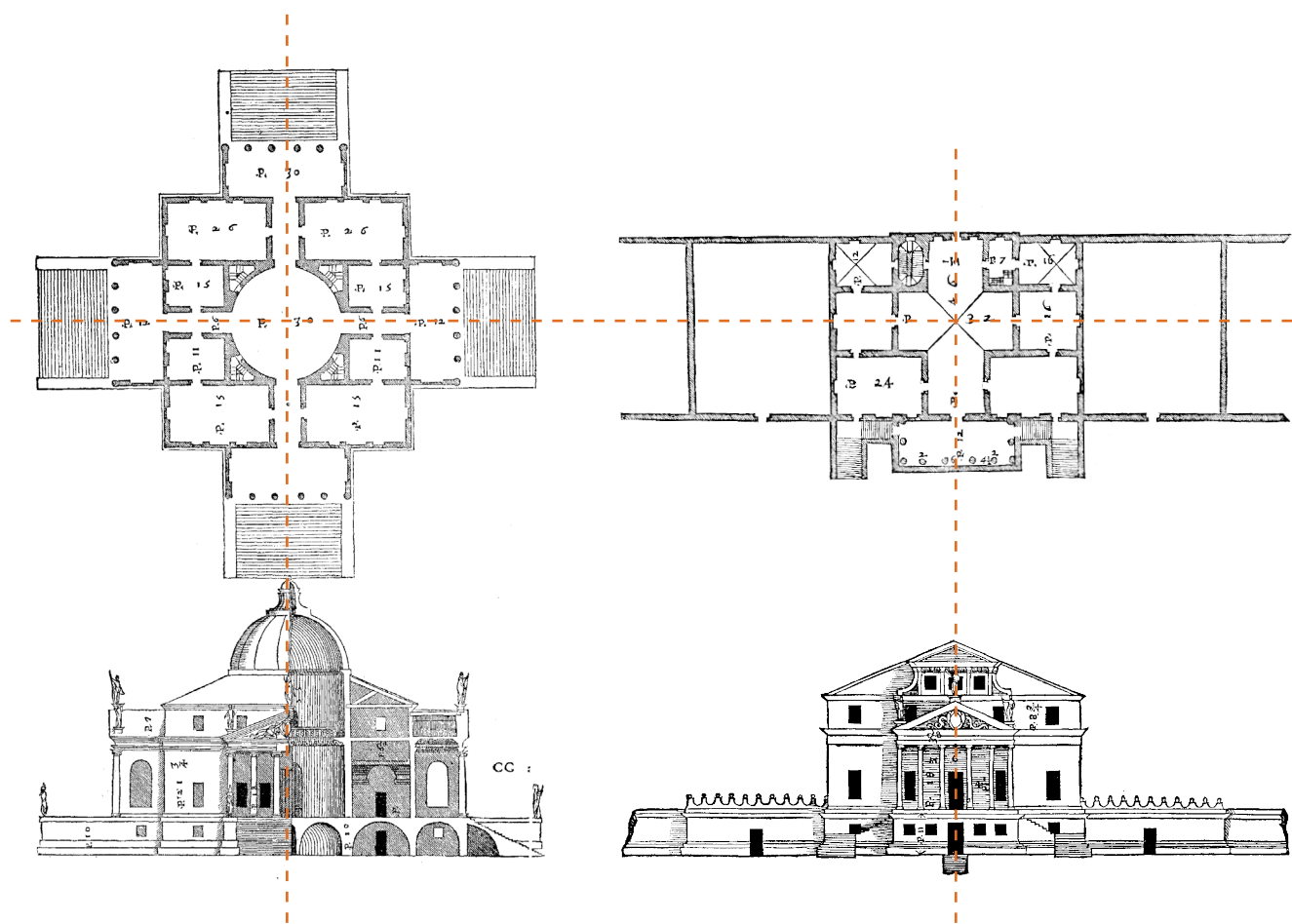
<sup>120</sup> Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro I, Cap. III-III.

<sup>121</sup> Ibidem. Livro II, Cap. VIII-X.

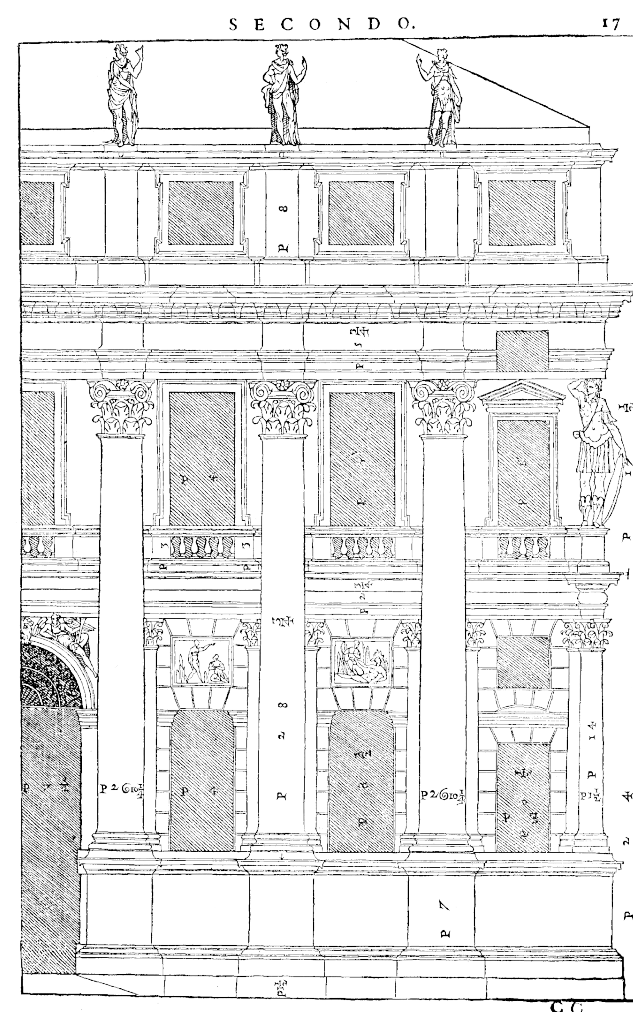
<sup>122</sup> Ibidem. Livro I, Cap. XXI, 52.

[fig. 20] Villa Rotonda. Andrea Palladio. 1550-1559.

[fig. 21] Villa Foscari. Andrea Palladio. 1550-1560.



[fig. 22] Palazzo Valmarana. Andrea Palladio. 1565.



Para Andrea Palladio, a simetria é um dos fundamentos do pensamento arquitetônico, assumindo-se como princípio regulador tanto da planta como da fachada. Nas villas, como a Villa Rotonda (1550-1559) ou a Villa Foscari (1550-1560), a disposição rigorosamente simétrica organiza os espaços em torno de eixos centrais, criando uma harmonia que articula interior e exterior. Já em edifícios urbanos, como o Palazzo Valmarana (1565), em Vicenza, a simetria garante a coerência visual e a proporcionalidade das composições, reforçando a monumentalidade do conjunto.

Nos desenhos apresentados, tanto nas plantas como nos alçados, a simetria em Palladio é assinalada com o traçado de uma linha a tracejado, que evidencia o eixo organizador e comprova como este princípio orienta de forma sistemática a composição, concepção e a leitura das suas obras.

### 1.3.4. Ordem e Centralidade

<sup>123</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. II, 13.

<sup>124</sup> Ibidem. Livro I, Cap. II-IV.

<sup>125</sup> Ibidem. Livro I, Cap. I.

<sup>126</sup> Ibidem. Livro IV, Cap. III-IV.

<sup>127</sup> Ibidem. Livro I. Cap. IV, 17.

Tanto em Vitruvius como em Palladio, a geometria organiza o edifício e projeta a sua relação com o cosmos e o território. Figuras elementares como o quadrado e o círculo — figuras de perfeição — funcionam como matrizes compositivas, conferindo centralidade, hierarquia e clareza formal. Vitruvius afirma que “a arquitetura depende da ordem, disposição, eurythmia, simetria, propriedade e economia” <sup>123</sup>. A ordem corresponde à escolha de módulos que estruturam um todo coerente, enquanto a simetria garante a relação harmónica entre as partes e o conjunto, inspirada nas proporções do corpo humano. <sup>124</sup> Estes princípios articulam-se com a tríade *firmitas, utilitas, venustas*, isto é, solidez, funcionalidade e beleza, que fazem da geometria o fundamento da racionalidade construtiva e da expressão estética.

Esta visão ultrapassa a dimensão técnica, assumindo também um carácter cósmico e humanista. Vitruvius defende que o arquiteto deve ser instruído em geometria, astronomia, música e filosofia, de modo a refletir na arquitetura a harmonia universal. <sup>125</sup> Nos templos vitruvianos, essa ordem manifesta-se na hierarquia entre *pronaos, cella* e *peristilo* [fig. 17], bem como nas regras precisas que determinam proporções e disposições construtivas. <sup>126</sup>

O triângulo vitruviano sintetiza, assim, a essência da arquitetura clássica, o edifício deve ser sólido, útil e belo, e a geometria é o instrumento que assegura simultaneamente estabilidade, funcionalidade e proporção. Como escreve Vitruvius, “a durabilidade será assegurada quando as fundações forem construídas em solo sólido e os materiais forem selecionados com sabedoria e generosidade; a conveniência, quando a disposição dos apartamentos for impecável e não apresentar obstáculos à utilização [...]; e a beleza, quando a aparência da obra for agradável e de bom gosto, e quando os seus elementos estiverem em devida proporção, de acordo com os princípios corretos de simetria” <sup>127</sup>. [fig. 23]

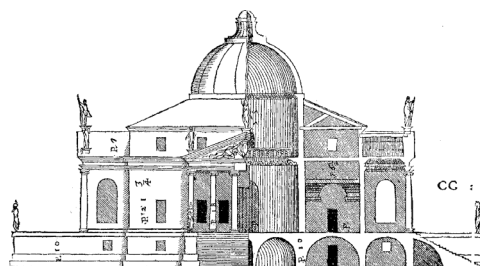
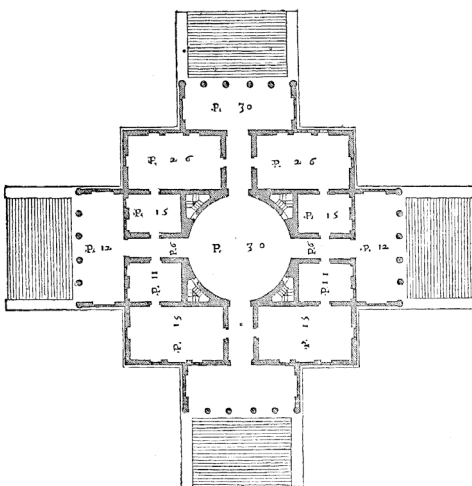


[fig. 23] Desenho referente aos Templos Vitruvianos. Sangallo. Florença, Itália. 1530-1545.

Palladio, reinterpretando a herança clássica, reforça a hierarquia e a centralidade como expressão de racionalidade arquitetônica. Recorre a eixos, módulos e figuras elementares, sobretudo o quadrado e o círculo, para articular clareza construtiva e conferir à arquitetura um sentido simbólico intemporal. Embora Palladio não refira explicitamente em “cosmos”, o uso destas formas perfeitas e a centralização dos espaços remetem para a ideia de harmonia universal herdada de Vitrúvio.

Tal como referido anteriormente, no *Livro I*, Palladio define regras de proporção e organização dos compartimentos. Contudo, acrescenta ainda como os espaços principais, em especial a sala central, devem ser maiores, proporcionais e hierarquicamente destacadas, uma vez que funcionam como núcleo organizador da casa, “todas as casas têm alguns locais bem organizados no meio e na sua parte mais bonita [...] na parte de baixo, são vulgarmente chamados de entradas, e na parte de cima, salas. São como locais públicos, e as entradas [...] ‘são a primeira parte (depois do pórtico) que se apresenta a quem entra na casa. As salas servem para festas, banquetes, representações, casamentos e outros entretenimentos.’<sup>128</sup> Por essa razão, essas salas devem ser muito maiores do que as outras e ter uma forma que seja o mais espaçosa possível, para que seja capaz de acomodar muitas pessoas com conforto e ver o que lá se faz.”<sup>129</sup>

Esta lógica concretiza-se nas vilas palladianas, no *Livro II*, onde a disposição axial e a sala central assumem papel ordenador dos espaços laterais.<sup>130</sup> A centralidade, frequentemente expressa na sala principal, geralmente quadrada ou circular, coberta por cúpulas ou abóbadas, estrutura o conjunto e distingue o principal do secundário. O exemplo mais emblemático é a **Villa Rotonda**, com as suas quatro fachadas idênticas, eixo cruzado e sala central cupulada que atua como verdadeiro coração do edifício. [fig. 24] Assim, a centralidade funciona como dispositivo geométrico que assegura clareza hierárquica, estabilidade e permanência — atributos essenciais da arquitetura clássica.



<sup>128</sup> Palladio, Andrea. *Los Quatro Libros De Arquitectura*. Madrid: La Imprenta Real, 1797. Livro I. Cap. XXI, 30.

<sup>129</sup> Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro I. Cap. XXI, 52.

<sup>130</sup> *Ibidem*. Livro II.

[fig. 24] Villa Rotonda. Andrea Palladio. 1550-1559.

# A Obra de David Chipperfield

---

“Enquanto arquitetos, temos o privilégio de trabalhar com o mundo físico — com materiais, tijolo, pedra, madeira, vidro, metal, com formas e com luz. Não lidamos com especulação ou mera observação do mundo físico, mas com a matéria concreta em si.” <sup>131</sup>

<sup>131</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 32.

## 2.1. O Percurso

Sir David Alan Chipperfield <sup>132</sup> nasceu em Londres a 18 de dezembro de 1953, mas cresceu numa quinta em Devon, no sudoeste de Inglaterra, onde desde cedo teve contacto com a responsabilidade e o ritmo exigente da vida ativa do campo. Embora inicialmente ambicionasse seguir Medicina Veterinária, acabou por afastar-se dessa ideia, encontrando nas aulas de Artes do colégio interno onde estudou o refúgio e a motivação que o conduziram à Arquitetura como percurso profissional. Licenciou-se, em 1976, na *Kingston School of Art*, em Londres e, em 1977, obteve o diploma em arquitetura pela *Architectural Association (AA)*, na mesma cidade. A sua formação ocorreu num período de transição crítica da arquitetura moderna para novas abordagens mais sensíveis ao contexto, que preservavam o rigor geométrico — circunstância que viria a influenciar decisivamente a sua prática.

No início da sua carreira, trabalhou em gabinetes de arquitetos de referência, como Douglas Stephen, Richard Rogers e Norman Foster, antes de fundar, em 1985, o seu próprio escritório em Londres, *David Chipperfield Architects (DCA)*. O arranque da sua prática independente deu-se numa época difícil para jovens arquitetos no Reino Unido, marcada pelo desinteresse institucional pela arquitetura pública e pelo domínio do setor privado. <sup>133</sup>

Paralelamente, participou no projeto editorial e expositivo da *9H Gallery* <sup>134</sup>, centrado na crítica e reflexão sobre a arquitetura moderna, contribuindo, assim, para o debate cultural da disciplina. Ao acolher exposições de arquitetos como Álvaro Siza, Tadao Ando ou Richard Meier, a galeria procurava valorizar práticas que aliavam a sobriedade geométrica formal com a profundidade cultural. Desta forma, ofereciam uma plataforma para a crítica disciplinar e para a valorização de uma arquitetura atenta à continuidade histórica e à qualidade construtiva. A participação de Chipperfield na *9H Gallery* revelou-se decisiva na afirmação do seu pensamento arquitetónico, permitiu-lhe inserir-se no discurso contemporâneo e um espaço para explorar os fundamentos teóricos, geométricos e culturais da sua futura obra construída. Como afirma Luis Fernández Galiano, Chipperfield “fez furor” <sup>135</sup> através de “um trabalho que é quase um manifesto, com a sua reunião de material, sensualidade e disciplina geométrica” <sup>136</sup>.

À luz do paradigma arquitetónico vigente, onde o exercício da arquitetura no Reino Unido apresentava constrangimentos institucionais que contrastavam com uma vitalidade teórica e cultural impulsionada por grupos independentes, Chipperfield destacou-se, publicamente, em 1987, na exposição “Four London Architects” <sup>133</sup>. Nesta mostra foram exibidos alguns dos seus trabalhos enquanto arquiteto independente, como a loja



[fig. 25] Retrato de David Chipperfield.

<sup>132</sup> “Order of the Companions of Honour.” (2021). 2024. <https://davidchipperfield.com/news/2021/order-of-the-companions-of-honour>.

Sir Alan David Chipperfield foi condecorado cavaleiro pelos serviços prestados à arquitetura no Reino Unido e na Alemanha em 2010, pela Rainha Elizabeth II do Reino Unido. Antes disso, já tinha sido nomeado Comendador da Ordem do Império Britânico (CBE) em 2004, e mais tarde, foi nomeado para a Ordem dos Companheiros de Honra (CH) em 2021.

<sup>133</sup> Chipperfield, David. “Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield.” By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

A década de 1980, no Reino Unido, foi marcada por profundas transformações sociais, económicas e políticas, com impacto direto na prática da arquitetura. A crise económica, aliada às políticas neoliberais do governo de Margaret Thatcher, resultou numa retração significativa dos investimentos públicos, afetando negativamente o mercado da

## A OBRA DE DAVID CHIPPERFIELD

construção e limitando as oportunidades para jovens arquitetos. Nesse contexto, muitos profissionais viram-se obrigados a procurar trabalho no estrangeiro ou a encontrar formas alternativas de praticar e discutir arquitetura.

<sup>134</sup> Ibidem.

Fundada no início dos anos 1980 como extensão da revista homônima *9H Magazine* — criada por um grupo de estudantes da Bartlett School of Architecture — a *9H Gallery* estabeleceu-se num espaço dentro do próprio escritório de David Chipperfield, em Londres, funcionando como plataforma expositiva e fórum de reflexão sobre a arquitetura contemporânea. O nome “9H” deriva do lápis mais duro na escala de durezas, simbolizando o rigor e a precisão que o grupo procurava aplicar à disciplina arquitetónica. Esta iniciativa representava uma reação consciente contra o pós-modernismo dominante, defendendo uma revisão crítica do legado modernista assente na disciplina, na materialidade e na sensibilidade ao contexto.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Amery, Colin. *Four London Architects 1985-88: Chipperfield, Mather, Parry, Stanton Williams*. Londres: 9H Gallery, 1987.

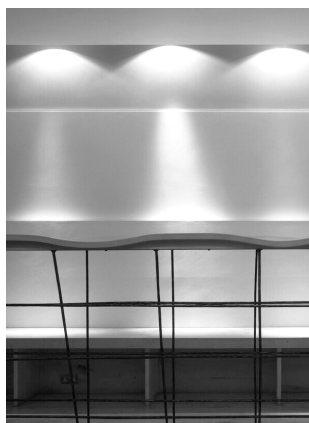
<sup>138</sup> Ibidem.

[fig. 26, 27, 28] **Equipment Shop Rue Etienne Marcel**. DCA. Paris, França, 1986.

[fig. 29, 30] **Issey Miyake Sloane street store**. DCA. Londres, Reino Unido, 1985.

de moda **Issey Miyake Sloane Street store**, Londres (1985) e o **Equipment Shop Rue Etienne Marcel**, Paris (1986).<sup>134</sup> Estes projetos marcam uma fase de transição na carreira do arquiteto, apresentando-se como o resultado de uma experiência inicial, consolidando a sua leitura do modernismo e o desenvolvimento de um pensamento geométrico. Projetar a loja **Issey Miyake Sloane Street store**, para a marca japonesa revelou-se crucial para o seu percurso, marcando a sua afirmação internacional.

Esta oportunidade consolidou a sua imagem como um dos representantes de uma nova geração de arquitetos britânicos que procuravam, através de uma prática geometricamente rigorosa e reflexiva, reconstruir a credibilidade cultural da arquitetura contemporânea. A participação nesta exposição constituiu, assim, um marco importante na projeção pública do trabalho de Chipperfield e na afirmação da sua posição crítica no debate arquitetónico europeu.





Atualmente, *David Chipperfield Architects* é um escritório de reconhecida reputação nacional e internacional, com um portfólio que inclui projetos tanto no setor privado como público, espalhados pelo mundo, explorando trabalhos de diferentes escalas e usos. O escritório conta com mais de 150 colaboradores distribuídos por cinco sedes independentes, Londres (1985), Berlim (1998), Xangai (2005), Milão (2006) e Santiago de Compostela (2022). Este conjunto de escritórios é complementado pelo DC Design <sup>139</sup> e pela Fundación RIA <sup>140</sup> (2017).

A abordagem do escritório é pautada pela preocupação com a sustentabilidade social e ambiental e com o papel que o ambiente construído representa para a qualidade da vida coletiva. <sup>141</sup> Pelo facto de ter realizado um grande número de projetos sob um intenso escrutínio público e político, o escritório desenvolveu um processo de modo a compreender e unificar as diversas necessidades e opiniões tanto dos clientes como das demais partes interessadas. Este método decorre através do processo criativo, no qual o escritório procura manter uma ligação firme com o ato físico de projetar, tanto através do desenho, esboços, esquissos e diagramas, como também através de modelos tridimensionais. <sup>142</sup> Este último recurso é utilizado regularmente como instrumento de trabalho, permitindo explorar diferentes escalas e comunicar a geometria do projeto, através do volume, da forma e das relações entre os espaços. À medida que a escala aumenta, as maquetes passam a ser utilizadas como uma reprodução exata do projeto, permitindo explorar aspetos cada vez mais detalhados da obra, como a espacialidade, a luz natural e a materialidade. <sup>143</sup>

Para além do trabalho no escritório, enquanto diretor e fundador do *David Chipperfield Architects*, David Chipperfield é professor e palestrante em diversas escolas de arquitetura espalhadas pelo mundo, bem como autor de diversos artigos e livros, onde explora e teoriza a prática e a metodologia de projeto da própria obra. Com uma carreira que ultrapassa quatro décadas, Chipperfield consolidou-se como uma figura central na arquitetura contemporânea, sendo amplamente reconhecido pelo seu compromisso com uma prática arquitetónica atenta, permanente e socialmente consciente.

<sup>139</sup> DC Design trata-se de um laboratório de investigação, sem fins lucrativos, sediado em Galiza, Espanha, que tem como objetivo expandir o impacto da arquitetura, desde o design de produto até à definição de estratégias de planeamento urbano e territorial.

<sup>140</sup> A *Fundación RIA* trata-se de um laboratório de investigação, sem fins lucrativos, sediado em Galiza, Espanha, que tem como objetivo expandir o impacto da arquitetura, desde o design de produto até à definição de estratégias de planeamento urbano e territorial.

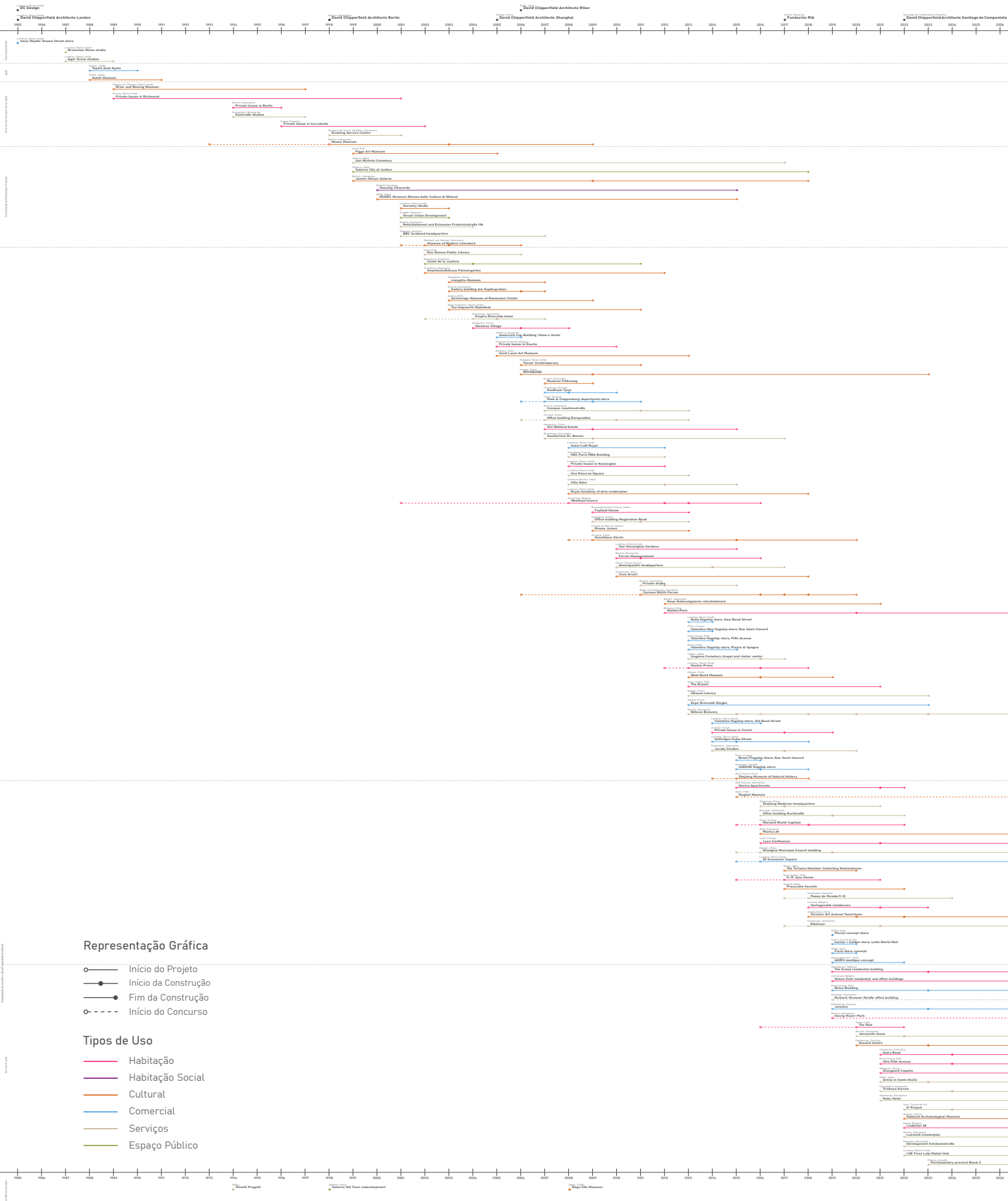
<sup>141</sup> Chipperfield, David. "In Praise of Beauty, in the Face of Crisis." *Domus N.1045*, 2020.

<sup>142</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 31, 42, 52.

<sup>143</sup> *David Chipperfield Architects*. s.d. "Practice", <https://davidchipperfield.com/practice>.

[fig. 31] Mapa Mundo da localização das sedes do escritório DCA. Da autora. 2025.

# A OBRA DE DAVID CHIPPERFIELD



## Representação Gráfica

- — Início do Projeto
- — Início da Construção
- — Fim da Construção
- - - - Início do Concurso

## Tipos de Uso

- Habitação
- Habitação Social
- Cultural
- Comercial
- Serviços
- Espaço Público

## 2.2. A Obra Construída

Ao olhar para a obra construída [fig. 32], é possível verificar que o seu trabalho evoluiu, tanto do ponto de vista da composição formal como, da materialidade. O arquiteto não segue um processo racional estritamente linear, nem adota um método projetual sequencial e previsível, persegue, antes, uma atitude face ao projeto. A sua obra caracteriza-se por uma constante procura pela sobriedade geométrica, pela clareza construtiva e pelo respeito pelo lugar, articulando-se com a tradição moderna e o contexto europeu.

Formalmente, a obra de DCA distingue-se pela simplicidade e clareza compositiva. As formas geométricas elementares — como retângulos, quadrados e triângulos — são predominantes, resultando num desenho de linhas direitas e depuradas, desprovido de ornamentos supérfluos. Esta abordagem permite valorizar a beleza intrínseca dos materiais e das proporções, promovendo a criação de espaços elegantes, serenos e intemporais. No entanto, esta *aparente simplicidade*<sup>145</sup> é a expressão de uma lógica racional e rigorosa e de um pensamento arquitetónico profundamente estruturado.<sup>146</sup> Como Chipperfield afirma, “os edifícios devem ser o resultado de um pensamento complexo e intelectual, bem como de uma habilidade intuitiva”<sup>147</sup>. Segundo o arquiteto britânico, cabe aos arquitetos definir o papel e os limites da arquitetura na cultura contemporânea. Os edifícios devem, portanto, ser fruto de um pensamento complexo e intelectual, mas também de uma sensibilidade intuitiva. Ainda que se construam a partir desse raciocínio e dessa intuição, não é necessário que tornem essa lógica explícita ou evidente na sua forma final.<sup>148</sup>

Deste modo, a sua arquitetura é marcada por diversos princípios compositivos — como a simetria, os alinhamentos e a proporção —, que transmitem uma sensação de ordem, harmonia e equilíbrio. Assim, são concebidos espaços flexíveis, ajustados às necessidades programáticas e capazes de responder a diferentes usos ao longo do tempo. Neste sentido, é possível identificar, em cada projeto, um fator de surpresa — um *twist*<sup>149</sup> — que confere singularidade e profundidade à obra. Por conseguinte, torna-se possível reconhecer a mestria e o mérito do trabalho de David Chipperfield, bem como compreender o reconhecimento crítico e institucional que a sua arquitetura tem vindo a alcançar.

Segundo o arquiteto, na sociedade contemporânea, persiste uma necessidade extrema de atribuir significado à forma exterior dos edifícios — herança do Movimento Moderno e das ideologias que lhe estiveram

“No debate arquitetónico, parece um paradoxo que aqueles que defendem a manutenção de formas e tipologias estabelecidas sejam incapazes de olhar para o futuro e aqueles que defendem um novo mundo tenham medo de olhar para trás.”<sup>144</sup>

[fig. 32] Cronologia das obras do escritório DCA. Da autora. 2025. [página anterior]

Obras analisadas pela autora (126) que constavam no site do escritório *David Chipperfield Architects*, no ano de 2024 — data de início da investigação da presente dissertação.

<sup>144</sup> Chipperfield, David. “Tradition and Invention.” In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 131.

<sup>145</sup> Ao longo da dissertação, a palavra “aparente” será recorrentemente utilizada uma vez que apesar da obra de DCA num primeiro olhar parecer simples, e com uma geometria elementar, quando analisada revela uma complexidade subjacente.

<sup>146</sup> Cortés, Juan Antonio. “Conciliation of Opposites: Forms.” In *David Chipperfield 2006-2010*, 29-43. Madrid: El Croquis Editorial, 2010. 33-39.

<sup>147</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 46.

<sup>148</sup> Ibidem. 45-46.

<sup>149</sup> Betsky, Aaron. “Dense Minimalism.” In *David Chipperfield 1998-2004*, 24-35. Madrid: El Croquis Editorial, 2004.

<sup>150</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 19-21.

<sup>151</sup> *Ibidem*. 24-26.

<sup>152</sup> Chipperfield, David. "Conciliation of Opposites: Concepts." By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 17-20.

<sup>153</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 134.

<sup>154</sup> Cortés, Juan Antonio. "Conciliation of Opposites: Forms." In *David Chipperfield 2006-2010*, 29-43. Madrid: El Croquis Editorial, 2010. 39.

<sup>155</sup> Siza, Álvaro. "David Chipperfield." In *Textos 02*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2018. 31.

<sup>156</sup> Amery, Colin. *Four London Architects 1985-88: Chipperfield, Mather, Parry, Stanton Williams*. Londres: 9H Gallery, 1987.

<sup>157</sup> Marcado pela recessão económica na Grã-Bretanha, também conhecida por Quarta-feira Negra — 16 setembro 1992.

associadas: políticas, sociais e técnicas —, tendência que consistiu numa tentativa de justificar não apenas a forma em si, mas sobretudo as novas formas urbanas, construtivas e técnicas que então emergiram. <sup>150</sup> Como refere, essas ideologias foram muitas vezes construídas para sustentar narrativas justificativas, servindo como mecanismos para validar determinadas decisões formais. <sup>151</sup> O arquiteto inglês observa, assim, um esforço generalizado por parte dos arquitetos em definir novas formas, distanciando-se das interpretações tradicionais, unicamente com o intuito de tornar essas novas linguagens aceitáveis. <sup>152</sup> No fundo, podemos afirmar que se trata, frequentemente, de encontrar razões que poetizem e legitimem as escolhas projetuais tomadas. No entanto, segundo Chipperfield, este esforço contrasta, com o desejo popular e coletivo por formas reconhecíveis e por uma representação mais convencional. Como afirma, "todos temos de falar de arquitetura, mas, finalmente, ela tem de falar por si" <sup>153</sup>. Por outras palavras, a arquitetura deve ser imediatamente compreensível, legível e acessível, de forma direta e natural, sem depender de explicações ou de interpretações complexas.

Esta legibilidade, contudo, não implica, necessariamente, um regresso mimético às formas históricas ou a um uso literal de elementos vernaculares. Pelo contrário, para David Chipperfield, a arquitetura deve ser capaz de estabelecer um diálogo crítico com o contexto e a tradição, não pela repetição, mas através da interpretação, incorporando referências com um espírito inovador e atual. <sup>154</sup> Tal como Álvaro Siza observa, o trabalho de Chipperfield desenvolve-se de forma exemplar, "presente desde sempre e não podendo ser outra: nem reprodução, nem ansiosa marca de autor" <sup>155</sup>.

Embora o arquiteto rejeite a necessidade de justificar explicitamente a forma exterior, a sua obra revela-nos a recorrência de determinadas soluções e elementos formais. Esta consistência sugere-nos a existência de uma lógica própria e de um método projetual que se foi consolidando ao longo do tempo. Numa leitura evolutiva do seu trabalho, tornam-se visíveis continuidades, ruturas e um progressivo amadurecimento da sua linguagem arquitetónica. Assim, do ponto de vista cronológico, a prática arquitetónica do escritório DCA é marcada por uma evolução gradual, que começou como um pequeno escritório local, até se afirmar como um gabinete de referência mundial.

Até meados da década de 1990, os primeiros anos do escritório são marcados por uma intensa experimentação tanto do ponto de vista formal como do ponto de vista material. Assim, o início do percurso da sua carreira, enquanto arquiteto independente, foi pautado por obras de pequena dimensão, predominantemente de carácter comercial e residencial. Destacam-se as intervenções em interiores de lojas e apartamentos <sup>156</sup>,

localizadas no Reino Unido, como a loja de moda **Issey Miyake Sloane Street store**, Londres (1985), [fig. 29, 30] ou o **Brownlow Mews studio**, Londres (1987). [fig. 33, 34, 35]

Após concluir o curso na AA, e considerando o contexto económico, cultural e social da época,<sup>157</sup> Chipperfield iniciou a sua atividade profissional num cenário pouco favorável ao surgimento de novas práticas no Reino Unido. A escassez de concursos públicos e o conservadorismo institucional dificultavam a afirmação de jovens arquitetos. Tendo-o levado a procurar oportunidades fora do país.<sup>158</sup>

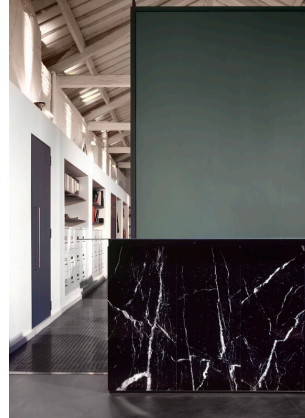
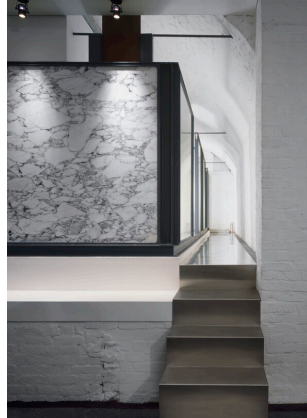
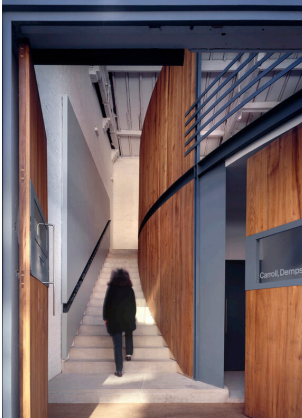
Neste contexto, qualquer oportunidade de projeto, independentemente da sua dimensão, era encarada como um grande avanço profissional.<sup>159</sup> É neste enquadramento que surge o **Agar Grove studios**, Londres (1987-1989), [fig. 36, 37] um pequeno projeto para um atelier<sup>160</sup> que, apesar da sua escala modesta, se revelou decisivo para a consolidação de uma metodologia de trabalho mais amadurecida. Reconhecido pelo próprio arquiteto como um marco, “o pequeno projeto mostrou o caminho a seguir”<sup>161</sup>, como afirma, este projeto foi fundamental para estabelecer uma direção clara, assente na simplicidade formal, na expressividade material e na atenção rigorosa ao contexto urbano.

<sup>158</sup> Chipperfield, David. “Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield.” By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

<sup>159</sup> Chipperfield, David. “A Conversation with David Chipperfield.” By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998-2004*. El Croquis Editorial. 2004. 15.

<sup>160</sup> Antigo estúdio ocupado pelo escritório *David Chipperfield Architects London* até 2011.

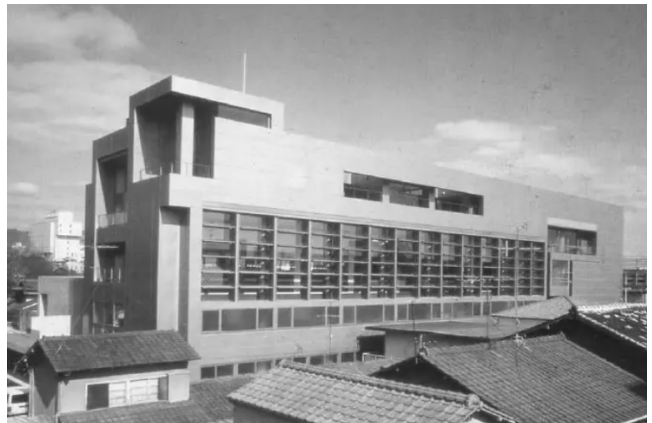
<sup>161</sup> Chipperfield, David. “A Conversation with David Chipperfield.” By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998-2004*. El Croquis Editorial. 2004. 13.



[fig. 33, 34, 35] **Brownlow Mews studio**. DCA. Londres, Reino Unido, 1987.

[fig. 36, 37] **Agar Grove studios**. DCA. Londres, Reino Unido, 1987-1989.

A OBRA DE DAVID CHIPPERFIELD



[fig. 38, 39] Toyota Auto Kyoto. *DCA*. Quioto, Japão, 1988-1990.

[fig. 40, 41] Gotoh Museum. *DCA*. Chiba, Japão, 1988-1991.

[fig. 42, 43] Sede da Matsumoto Corporation. *DCA*. Okayama, Japão, 1990-1992.

[fig. 44, 45] River and Rowing Museum. *DCA*. Henley-on-Thames, Reino Unido, 1989-1997.



Paralelamente, entendemos que é precisamente neste quadro que se insere o ponto de viragem na sua carreira, proporcionado pelo trabalho realizado no Japão durante os anos 90. Foi neste período que se concretizaram muitas das suas primeiras encomendas significativas e de prática construtiva efetiva, marcando uma fase de consolidação metodológica e de realização no pensamento arquitetónico, no qual colaborou com arquitetos como Toyo Ito e Shigeru Uchida.<sup>162</sup> O Japão marcou profundamente David Chipperfield, não apenas pela clareza formal da sua arquitetura, mas sobretudo pela atenção ao detalhe, à materialidade e à relação sensível entre a arquitetura e o lugar. [fig. 46, 47] Sustentado pela cultura japonesa — que encara não só a rotina quotidiana como um ritual, mas que atribui dignidade e valor a qualquer espaço construído<sup>163</sup> — Chipperfield desenvolveu um apreço pelos aspetos mais mundanos da vida. Uma filosofia e um princípio que teve um grande impacto no seu processo metodológico, reforçando a sua motivação para conferir significado e qualidade a cada espaço projetado.<sup>164</sup> Esta experiência proporcionou-lhe uma nova forma de abordar o projeto arquitetónico, passando a entendê-lo não como um manifesto abstrato<sup>165</sup>, mas como uma construção enraizada na realidade sensorial e cultural do lugar.<sup>166</sup>



[fig. 46] Equipment Barrio Aoyama. DCA. Tóquio, Japão, 1989.

[fig. 47] Kenzo Brook street store. DCA. Londres, Reino Unido, 1990.



Entre as obras mais significativas realizadas neste período destacam-se o **Toyota Auto Kyoto**, Quioto (1988-1990) — um projeto que evidencia a atenção ao detalhe e a pureza formal —, o **Gotoh Museum**, Chiba (1988-1991) — que combina uma linguagem minimalista com uma integração paisagística sensível — e, ainda, a **Sede da Matsumoto Corporation**, Okayama (1990-1992) — onde a clareza estrutural e o uso criterioso dos materiais traduzem a síntese entre a tradição e a modernidade.<sup>167</sup> Estes projetos tanto reforçaram a reputação internacional de Chipperfield, como também sedimentaram valores que perduraram ao longo da sua carreira, como a procura por uma arquitetura materialmente expressiva e profundamente enraizada no contexto em que se insere. Assim, a influência japonesa, a nosso ver, estabeleceu-se como um alicerce permanente na prática do escritório, orientando projetos em geografias diversas, mas sempre sustentados por um compromisso com o lugar, a memória e a essência construtiva.

Após esta fase decisiva, surge o seu primeiro projeto construído no Reino Unido, o **River and Rowing Museum**, Henley-on-Thames (1989-1997). Localizado numa das regiões mais conservadoras de Inglaterra, num contexto marcado pela hostilidade ao modernismo vigente, amplificada pelas

<sup>162</sup> Chipperfield, David. "Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield." By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

<sup>163</sup> Chipperfield, David. "A Conversation with David Chipperfield." By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998-2004*. El Croquis Editorial. 2004. 17.

<sup>164</sup> Chipperfield, David. "Conciliation of Opposites: Concepts." By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 21.

<sup>165</sup> Ingersoll, Richard. "On Material Abstraction." *AV Monograph 209-210*, 2019.

<sup>166</sup> Chipperfield, David. "Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield." By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

<sup>167</sup> Irace, Fulvio. "Simple, Ordinary, Complex." *David Chipperfield Architects*, 2013.

<sup>168</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 24.

<sup>169</sup> *Common Ground: 13th International Architecture Exhibition La Biennale di Venezia*, 2012. — título da curadoria de David Chipperfield na Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2012. Como o próprio nome sugere, este conceito remete para a ideia de um espaço comum, permitindo-nos refletir sobre o valor do espaço público como manifestação física do princípio primordial da Bienal.

<sup>170</sup> Chipperfield, David. "Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield." By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> Keates, Jonathan. "The Neues Museum: The Art of Survival." *Neues Museum Berlin (2009)*, 2024.

<sup>173</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Neues Museum." 1997–2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/neues-museum>.

críticas públicas do então Príncipe Carlos à arquitetura contemporânea <sup>168</sup>, o projeto impunha uma abordagem cautelosa. Deste modo, esta primeira obra em solo britânico constituiu um momento de reflexão na prática do arquiteto, evidenciando a relevância de uma arquitetura empática, capaz de dialogar com o contexto físico e social. Segundo Chipperfield, foi aí que reconheceu o valor de procurar um *Common Ground* <sup>169</sup> — um terreno comum — com a comunidade, evitando a postura combativa frequentemente associada à arquitetura moderna. Para Chipperfield, esta foi uma lição essencial. Percebeu, assim, que a arquitetura não deve ser contra a sociedade, mas sim parte integrante dela. <sup>170</sup>

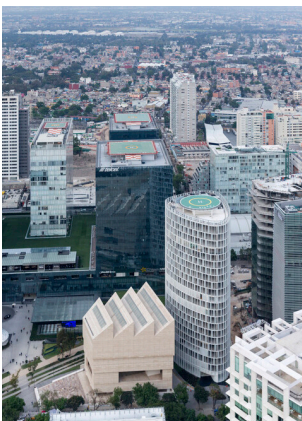
Na sequência deste período, Chipperfield iniciou a sua prática arquitetónica em território espanhol, marcado por um contexto cultural e urbano muito distinto do britânico. A cultura construtiva espanhola, a valorização do espaço público e a abertura à arquitetura contemporânea, permitiu-lhe explorar uma nova forma de intervenção. Um exemplo notável é a casa construída para si próprio numa pequena vila costeira da Galiza — **Private house in Corrubedo**, Galiza (1996–2002). O que começou como um exercício de carácter pessoal evoluiu rapidamente para uma reflexão mais ampla sobre a continuidade e o respeito pelo tecido paisagístico e arquitetónico em que se insere.

Após as experiências marcantes no Japão, em Henley e na Galiza, a prática de David Chipperfield começou a consolidar-se internacionalmente com obras de grande visibilidade, nas quais continuou a explorar os temas da continuidade, materialidade e respeito pelo preexistente. <sup>171</sup> Destacamos, em particular, o projeto de reconstrução e requalificação do **Neues Museum**, Berlim (1997–2009), uma obra que se tornou um marco na abordagem contemporânea e intervenção no património <sup>172</sup> — projeto vencedor do concurso internacional para o restauro do Neues Museum, de Friedrich August Stüler (1841–1859). A proposta de DCA distinguiu-se por se afastar da reconstrução mimética e do contraste radical, optando por recuperar o que permanecia, fragmentos do antigo, e introduzir apenas os elementos indispensáveis à unidade do conjunto. O resultado é um edifício que se assume como registo físico do seu passado e, ao mesmo tempo, como construção renovada que aspira à completude. <sup>173</sup>

Para além das intervenções em património, o escritório participou também em grandes projetos de iniciativa pública para a conceção de espaços coletivos. Entre estes destacamos o **Palace of Justice**, Salerno (1999–2018), a **Ciutat de la Justícia**, Barcelona (2002–2009), ou o projeto de requalificação urbana de **Teruel Urban Development**, Aragão (2001–2003), que evidenciam a capacidade do escritório em articular escala urbana, funcionalidade e qualidade arquitetónica.

Seguiram outros projetos de relevância internacional, como o **Museo Jumex**, Cidade do México (2009–2013), onde a sua abordagem formal e material encontrou um novo contexto urbano e cultural. Implantado num dos bairros mais sofisticados da capital mexicana, o museu destaca-se pela sua volumetria ortogonal, pela pureza construtiva e pelo uso de pedra travertino local, num claro gesto de inserção geográfica e cultural.<sup>174</sup> Tal como nas obras anteriores, o museu não procura afirmar-se pelo gesto icónico, mas pela solidez da sua presença e pela articulação entre espaço, luz natural e material.

<sup>174</sup> **Rapp, Christian.** "The Embedded Nomad." *Speech for the Sikkens Prize 2015 Ceremony, Amesterdão, 2015.*



[fig. 48, 49, 50, 51] **Neues Museum.** *DCA.* Berlim, Alemanha, 1997–2009.

[fig. 52, 53] **Teruel Urban Development.** *DCA.* Aragão, Espanha, 2001–2003.

[fig. 54, 55] **Museo Jumex.** *DCA.* Cidade do México, México, 2009–2013.

<sup>175</sup> Betsky, Aaron. "Dense Minimalism." In *David Chipperfield 1998–2004*, 24–35. Madrid: El Croquis Editorial, 2004.

[fig. 56] Casa RIA. DCA. Galiza, Espanha.



<sup>176</sup> A *Fundación RIA* propõe uma reflexão aprofundada sobre o ordenamento do território, os valores paisagísticos e culturais e os desafios ambientais enfrentados pelas comunidades costeiras galegas — temas particularmente urgentes num contexto de crescente pressão urbanística e abandono rural. "Fundación RIA." <https://fundacionria.org/>.

<sup>177</sup> Chipperfield, David. "Galicia, Land of Opportunity." *La Voz de Galicia*, 2023.

<sup>178</sup> Chipperfield, David. "Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield." By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

<sup>179</sup> Chipperfield, David. "What Is Our Role?" *Domus*, 2019.

<sup>180</sup> Chipperfield, David. "Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield." By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

Nos últimos anos, Chipperfield tem ampliado a escala das suas intervenções, aplicando os mesmos princípios a projetos maiores. O seu trabalho continua a equilibrar monumentalidade e discrição, criando edifícios que são simultaneamente marcados pela solidez e serenidade. <sup>175</sup>

Apesar da crescente internacionalização da sua prática, Chipperfield manteve um vínculo profundo com a Galiza, região que o acolheu desde o início dos anos 2000. Esta ligação culminou, em 2017, na criação

da *Fundación RIA* <sup>176</sup>, uma plataforma independente dedicada a promover estratégias de desenvolvimento territorial sustentáveis. A fundação não representa apenas uma extensão do trabalho como arquiteto, mas também um manifesto sobre o papel cívico da arquitetura na sociedade contemporânea. <sup>177</sup> Através de investigação, diálogo institucional e projetos-piloto, Chipperfield aplica, aqui, a

mesma sensibilidade que caracteriza a sua obra construída, isto é, uma arquitetura que não se impõe, mas que escuta, que não apenas constrói, mas que cuida. <sup>178</sup>

Este percurso revela uma coerência notável nos princípios fundamentais da sua prática, como a valorização do lugar, a sobriedade formal, a atenção meticulosa ao detalhe e, sobretudo, uma arquitetura ligada à realidade social e material. Para Chipperfield, a arquitetura não deve ser um exercício autorreferencial, mas uma disciplina ética e cultural, profundamente enraizada no tempo e no espaço onde se inscreve. <sup>179</sup> Como o próprio sintetiza, "há arquitetura, mas o arquiteto desaparece" <sup>180</sup>. A análise detalhada da sua obra permite-nos, assim, identificar uma constância metodológica e conceptual, na qual Chipperfield recorre sistematicamente a estratégias que, embora discretas, se tornam reconhecíveis, definindo uma assinatura arquitetónica distintiva. É precisamente este corpo coerente de valores e princípios que ao aprofundar nos permitem compreender plenamente a essência da abordagem projetual do escritório DCA.

### 2.3. Princípios Projetuais

Para além da sua prática projetual, David Chipperfield é também reconhecido pela sua reflexão teórica. Ao longo da carreira, tem publicado diversos artigos e livros, nos quais explora e sistematiza a prática e a metodologia da sua própria obra, como também assume uma posição crítica quanto ao próprio ofício.

Em *Theoretical Practice*<sup>181</sup> (1994), Chipperfield reflete sobre a sua teoria de projeto, identificando autores, modernos e contemporâneos<sup>183</sup>, que o influenciaram e contribuíram para a consolidação da sua abordagem conceptual. A nosso ver, as influências e referências desempenham um papel fundamental no desenvolvimento de qualquer projeto arquitetónico. Reconhecer e valorizar as fontes de inspiração parece-nos, por isso, essencial para compreender as ideias que orientam determinadas decisões e conduzem à concretização da obra. A memória coletiva e individual está inevitavelmente presente no processo criativo, nada se constrói de forma isolada, todos transportamos referências, mesmo que nem sempre tenhamos plena consciência disso.<sup>184</sup>

A reflexão de Chipperfield rejeita sistemas dogmáticos ou fórmulas preestabelecidas sobre o que a arquitetura deve ser. Em alternativa, prefere apontar as origens das suas ideias, sem esconder as referências e influências que o inspiram. Afirma, ainda que a sua obra inclui, frequentemente, referências a outros autores, tanto em citações como detalhes construtivos. Entre elas, são reconhecíveis nomes como Douglas Stephen, Richard Rogers, Norman Foster, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Álvaro Siza, Rafael Moneo, Tadao Ando, Luigi Snozzi, Luis Barragán e Carlo Scarpa<sup>185</sup> e, ainda, Kenneth Frampton.<sup>186</sup> Na obra de Chipperfield a questão formal parece-nos ser resolvida de modo quase elementar, metaforicamente, basta *unir dois pontos*<sup>187</sup>. Contudo, a nosso ver, não se trata de uma solução literal ou simplista. Resulta de um processo crítico, simultaneamente racional e intuitivo — *aparentemente simples* —, que se ancora nos elementos fundamentais da arquitetura, como a estrutura, o espaço, os materiais, a luz e o ambiente, articulados com o contexto histórico e físico. Defende, assim, uma arquitetura que estabelece uma ponte entre a obra construída e o seu utilizador, entre a singularidade do projeto e o processo de investigação, entre o plano físico e o plano espiritual.<sup>188</sup> A forma exterior do edifício surge, então, como consequência de um processo crítico e não como imposição formal.

Rafael Moneo observa que “Chipperfield não renuncia à experiência”<sup>189</sup>, isto é, podemos considerar os projetos de DCA como resultado da aprendizagem adquirida através do desenvolvimento do seu próprio trabalho. Esta abertura explica-nos que Chipperfield não tem preconceitos nem hesita em recorrer ao seu conhecimento, prefere a assimilação em vez da distinção.<sup>190</sup> Como sintetiza Álvaro Siza, “repetir nunca é repetir”<sup>191</sup>. É neste enquadramento que David Chipperfield reconhece a importância de diversas figuras na formação do seu pensamento arquitetónico e na consolidação do seu percurso. Moldado por estas influências, o seu trabalho constitui, por sua

“Sendo determinada por uma linguagem física ou material, a arquitetura é a voz do Outro. Em vez de assumir a voz universal (ou a-histórica) da ideologia, tem de reconhecer os seus limites no lugar (cultura), no tempo (história) e no corpo (material).”<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994.

<sup>182</sup> Ibidem. 17.

<sup>183</sup> Ibidem. 24.

<sup>184</sup> Siza, Álvaro. “A Matemática E a Arquitectura - Entrevista a Álvaro Siza.” By Luís Reis. *Educação e Matemática N66*. 2002. 15.

Como Álvaro Siza afirmou “Há muitas decisões que nós tomamos de que só mais tarde temos consciência porquê ou nem chegamos a ter, mas há uma razão. Há uma aprendizagem, todas as formas têm uma história”.

<sup>185</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 24.

<sup>186</sup> Chipperfield, David. “Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield.” By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

<sup>187</sup> Chipperfield, David. “A Conversation with David Chipperfield.” By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998-2004*. El Croquis Editorial. 2004. 18.

<sup>188</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 45-46.

<sup>189</sup> Moneo, Rafael. *Nuevos Intereses, Otros Discursos*. Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 200.

<sup>190</sup> Ingersoll, Richard. "On Material Abstraction." *AV Monograph 209-210*, 2019.

<sup>191</sup> Siza, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998. 15.

<sup>192</sup> Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: Thames and Hudson, 1985. 6.

<sup>193</sup> Frampton, Kenneth. "Introduction." In *David Chipperfield*. Catálogos De Arquitectura Contemporânea. Barcelona: Gustavo Gili, 1992. 6.

<sup>194</sup> Siza, Álvaro. "David Chipperfield." In *Textos 02*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2018. 31.

<sup>195</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 58-176.

Apenas alguns dos projetos retratados no *Theoretical Practice*, no capítulo "Practical Theories", são passíveis de serem construídos. Embora não tenham como objetivo imediato da sua concretização física, o propósito reside na aplicação prática da teoria, explorando diferentes ideias, métodos e abordagens projetuais. Estas propostas assumem um caráter especulativo, muitas vezes desenvolvidas sem cliente definido, em locais condicionados ou até em contextos indefinidos. Cada projeto é acompanhado da descrição dos pressupostos iniciais e das ideias fundamentais que o sustentam. Por não avançarem até à fase de obra, não enfrentam os

vez, uma referência para as novas gerações de arquitetos.

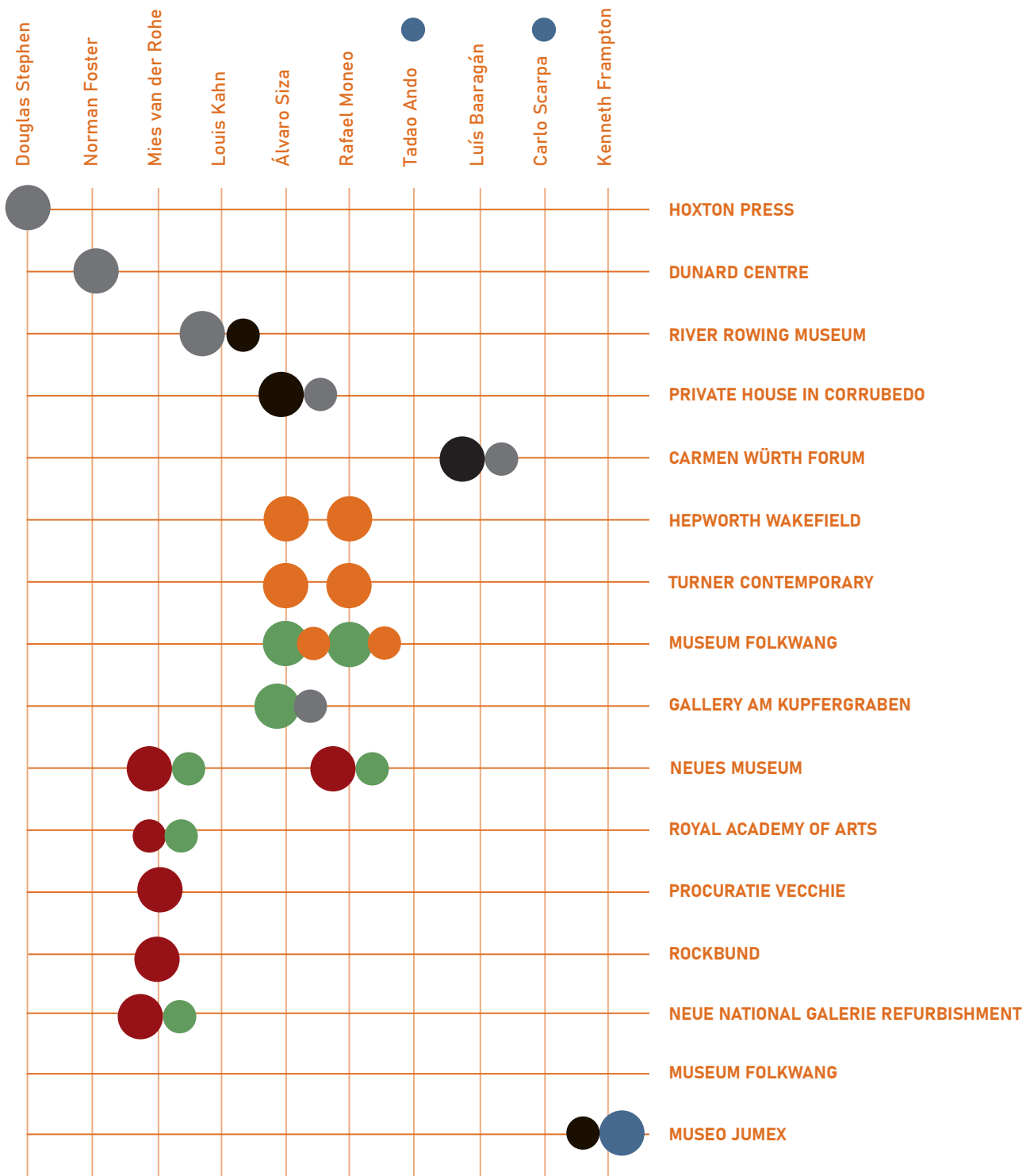
Entre estas influências, a proximidade conceptual com Carlo Scarpa, é particularmente visível na atenção à **materialidade** e à dimensão tátil da arquitetura. Tal como Scarpa, Chipperfield a precisão construtiva e o modo como trabalha os materiais com rigor e expressividade, reflete um conhecimento profundo da matéria, procurando um equilíbrio entre tradição e contemporaneidade, de forma sensível e inovadora. <sup>192</sup>

O crítico Kenneth Frampton identifica na obra de Chipperfield a dimensão tectónica de Tadao Ando, a poética de Álvaro Siza e o minimalismo de Luis Barragán <sup>193</sup> — três qualidades fundamentais que atravessam o seu discurso arquitetónico. Como observa ainda Álvaro Siza, a obra de Chipperfield evidencia um rigor exemplar e uma continuidade "essencial [na] estratégia de um projeto" <sup>194</sup>, que reforma a ideia de permanência da arquitetura. Neste sentido, reconhecemos, assim, que a tradição, uma constante no método projetual de DCA, não é entendida como imitação literal nem repetição formal, mas como fundamento crítico e interpretativo para o pensamento arquitetónico contemporâneo.

A reflexão desenvolvida na publicação *Theoretical Practice* assenta, em grande parte, na análise de projetos não construídos <sup>195</sup>, sublinhando como a conceção arquitetónica nasce da ideia enquanto motor de investigação. Para David Chipperfield, é precisamente a materialização dessa ideia numa realidade física que confere à arquitetura uma dimensão poética <sup>196</sup> — algo que transcende a funcionalidade e adquire valor cultural. Para o arquiteto, a teoria e a prática devem encontrar-se intrinsecamente ligadas, a primeira só ganha relevância quando confrontada com as exigências do processo construtivo. Neste sentido, os limites e condicionantes de cada intervenção, longe de limitarem a criação, funcionam antes como catalisadores da evolução e maturação das ideias. <sup>197</sup>

É precisamente neste cruzamento entre o pensamento e a ação, entre intenção e matéria, que a arquitetura de Chipperfield encontra o seu equilíbrio. A definição de uma estratégia projetual clara, enraizada numa reflexão crítica e sustentada pelas influências assimiladas, permite-lhe responder às especificidades de cada contexto sem abdicar de uma visão coerente e autoral.

Desta forma, a obra de David Chipperfield distingue-se em dois aspetos principais, por um lado, pelo reconhecimento da importância da experiência e, por outro, pela clareza na abordagem e pela valorização dos princípios estratégicos do projeto. A arquitetura do autor assenta numa abordagem casuísta <sup>198</sup>, ou seja, trata-se de uma arquitetura que se adapta a cada



[fig. 57] Esquema das Influências e Referências do escritório DCA.  
Da autora. 2025.

compromissos inerentes à transformação da ideia em edifício. Esta ausência de materialização implica uma dualidade, por um lado, podem parecer menos conscientes enquanto obras arquitetônicas e, por outro, revelam-se mais potentes do ponto de vista conceptual, preservando a integridade do pensamento inicial.

<sup>196</sup> Ibidem. 22.

<sup>197</sup> Ibidem.

Este processo adotado permite uma relação dinâmica entre as considerações de projeto, rejeitando um processo linear e estético, como o arquiteto afirma.

<sup>198</sup> Moneo, Rafael. *Nuevos Intereses, Otros Discursos*. Pamplona: Tó Ediciones, 2019. 200.

<sup>199</sup> Ibidem. 197.

situação específica, algo que se traduz, por exemplo, no respeito pelo lugar. A atenção rigorosa ao programa torna o trabalho do arquiteto particularmente fiável. “Quando se procura uma resposta mais moderada e menos radical” <sup>199</sup>. A arquitetura de Chipperfield caracteriza-se, assim, por uma abordagem prudente, que evita o espetáculo ou a iconografia — recusando a lógica do chamado *Efeito Bilbao* — e privilegia a criação de espaços autênticos, discretos, capazes de resistir ao tempo sem perder relevância.

Consciente do valor da escolha dos **materiais** e atento às ressonâncias históricas que acompanham cada projeto, Chipperfield integra as suas obras na **paisagem** através do recurso de elementos existentes na envolvente, como alinhamentos, proporções e materiais, promovendo a continuidade o novo e o preexistente. O seu compromisso por uma arquitetura crítica e consciente, vai além da simples questão do que construir, refletindo igualmente sobre os porquês e os modos de intervir. Em muitos casos, o próprio ato de construir é questionado, numa reflexão ética sobre a necessidade de novas intervenções face ao património existente. A sua abordagem à **ruína** e à **conservação** revela respeito pela memória material e simbólica, abrangendo não só as grandes obras-primas da arquitetura, mas também construções comuns e camadas recentes da paisagem urbana. Conservar, para Chipperfield, não significa cristalizar, mas assegurar a continuidade da vida e da história dos lugares, através de intervenções críticas que realçam a autenticidade das estruturas. Esta postura assegura e garante a **permanência** e a relevância do lugar, reinterpretando o passado de forma respeitosa, mas crítica.

### 2.3.1. Contexto e Lugar

“Não estou obcecado com a ideia de uma folha limpa. Penso que estamos num *continuum* e que a nossa responsabilidade é encontrar pistas na memória e no contexto.” <sup>200</sup>

Esta afirmação de David Chipperfield sintetiza de forma clara como, na sua abordagem arquitetónica, o contexto não é entendido como um constrangimento, mas antes como um campo dinâmico e fértil de possibilidades.

<sup>200</sup> Chipperfield, David. “A Conversation with David Chipperfield by Adam Caruso & Peter St John.” By Adam Caruso and Peter St John. *David Chipperfield 1991-1997*, N 87. El Croquis Editorial. 1997. 8.

Tratando-se de um escritório de dimensão internacional, o seu trabalho desenvolve-se em contextos muito diversos, respondendo não só às necessidades específicas de cada projeto, mas também às expectativas e exigências culturais e sociais das comunidades locais. Chipperfield considera, assim, o diálogo como a ferramenta essencial para este entendimento, um instrumento de particular relevância, mas frequentemente negligenciado na prática arquitetónica contemporânea. <sup>201</sup> Esta abertura ao diálogo é

particularmente manifestada no projeto **Hoxton Press**, Hackney (2013–2018), no qual Chipperfield trabalhou em colaboração com os residentes de Colville Estate e, no **Dunard Centre**, Edimburgo (2020–presente), [fig. 58, 59] concebido em parceria com a orquestra juvenil Drake Music Scotland, composta por jovens com necessidades especiais.<sup>202</sup> Como refere, a arquitetura é um esforço coletivo, como arquitetos “não podemos trabalhar de forma independente. [...] A nossa dependência é a nossa fraqueza, mas é também a nossa força”<sup>203</sup>. Fazer arquitetura é, portanto, um processo multidisciplinar e colaborativo, onde todos os intervenientes participam ativamente, conferindo ao projeto uma identidade enraizada no local.<sup>204</sup>

Neste sentido, é essencial conhecer profundamente a cultura e os valores de cada lugar, de modo a garantir que o edifício se integra, harmoniosamente, evitando soluções descontextualizadas e criando assim espaços que verdadeiramente pertencem ao local. Em oposição a um espaço fragmentado e desconhecido, colocamos a seguinte questão: “Como podemos garantir que esta obra pertença a este lugar?”<sup>205</sup>. A sensibilidade face à História, tradição e contexto social do lugar parecem-nos concorrer para a solução. Em vez de se assumir uma visão universal e impessoal, David Chipperfield defende que a prática arquitetónica deve reconhecer as suas limitações e atuar nas diversas vertentes — “[no] lugar (cultura), [no] tempo (história) e [no] corpo (material)”<sup>206</sup>. Deste modo, percebemos que a arquitetura de David Chipperfield revela um compromisso contínuo com a envolvente física, histórica e cultural, que estabelece um diálogo com o seu contexto e as suas preexistências, recusando imposições forçadas e afirmando-se através de soluções discretas, mas profundamente significativas.

Para o arquiteto inglês, o contexto arquitetónico atual, marcado por transformações rápidas e contínuas<sup>207</sup> — sejam tecnológicas, construtivas

<sup>201</sup> *David Chipperfield Architects “Practice.”* <https://davidchipperfield.com/inclusion-diversity-equity-and-accessibility>.

<sup>202</sup> *Ibidem.*

<sup>203</sup> *Chipperfield, David.* Discurso da Cerimónia de Entrega do Prémio de Arquitetura PRITZKER 2023. <https://www.pritzkerprize.com/laureates/sir-david-alan-chipperfield-ch#laureate-page-2551>.

<sup>204</sup> Estes projetos são ilustrações claras de uma prática comprometida com a inclusão de vozes habitualmente ignoradas, relembrando-nos, aliás, da metodologia participativa do programa SAAL, em Portugal.

<sup>205</sup> *Chipperfield, David.* “Conciliation of Opposites: Concepts.” By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006–2010*. El Croquis Editorial. 2010. 21.

<sup>206</sup> *Chipperfield, David.* *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 17.



[fig. 58, 59] Dunard Centre. DCA. Edimburgo, Escócia, 2020–presente.

## A OBRA DE DAVID CHIPPERFIELD

<sup>207</sup> Tal como a célebre máxima do filósofo Heráclito nos recorda constantemente, 'a única constante na vida é a mudança' — "The only constant in life is change".

<sup>208</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994.

<sup>208</sup> Chipperfield, David. "Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield." By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

<sup>210</sup> Ibidem.

ou materiais — obriga a uma redefinição do papel do arquiteto, que passa cada vez mais por atribuir significado ao espaço, além da mera funcionalidade.

<sup>208</sup> Para Chipperfield, a aparência física torna-se, assim, fruto de uma consciência crítica e intelectual, sendo essencial repensar o mundo físico com sentido e responsabilidade, combatendo a superficialidade. Deste modo, a sua prática privilegia o controlo da espacialidade, da luz natural e do material — temas centrais do processo criativo —, procurando promover uma arquitetura que se afirma como construção genuinamente enraizada no lugar.

O projeto do **River and Rowing Museum**, Henley-on-Thames (1989-1997), constitui um exemplo paradigmático desta abordagem. Situado numa das zonas mais conservadoras de Inglaterra, num contexto adverso à arquitetura moderna, Chipperfield adotou uma linguagem arquitetónica discreta e enraizada na tradição vernacular. <sup>209</sup> Inspirada nos celeiros e armazéns ribeirinhos, [fig. 60] a obra apresenta uma volumetria simples com coberturas inclinadas e revestidas a carvalho verde, numa clara referência ao ambiente rural da região, numa tentativa, consciente, de aproximar a modernidade às expectativas locais. Esta escolha revelou-se estratégica, ao demonstrar que a resistência pública se centrava mais na abstração e desmaterialização do modernismo do que na essência inovadora. Ao privilegiar a honestidade dos materiais e a relação com o contexto, Chipperfield conseguiu estabelecer uma ponte entre a linguagem moderna e os valores tradicionais, conquistando tanto a aprovação pública como a do próprio atual Rei do Reino Unido, Carlos III, que elogiou a obra como uma das suas favoritas. <sup>210</sup>



[fig. 60] River and Rowing Museum. DCA. Henley-on-Thames, Reino Unido, 1989-1997.

### 2.3.2. Paisagem

A visão expressa nesta citação está intrinsecamente ligada à forma como David Chipperfield trabalha a relação entre arquitetura e paisagem, procurando evitar ruturas visuais ou físicas. A sua abordagem privilegia uma continuidade entre o edificado e o espaço natural, criando lugares onde a arquitetura respeita e prolonga a natureza envolvente, fomentando ambientes de contemplação e equilíbrio.

“A arquitetura [...] pode tornar o nosso mundo mais “material” e pôr-nos em contacto com os próprios elementos de que nos protege. Pode aumentar os nossos sentidos, a nossa antecipação e a nossa experiência.”<sup>211</sup>

<sup>211</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 28.

A harmonia das suas obras resulta de uma ideia de simplicidade, da materialidade e do modo como a obra se integra no contexto. Com vista a essa harmonia, Chipperfield recorre, frequentemente, a elementos já presentes no local, como alinhamentos, volumetrias e materiais, assegurando uma continuidade visual e espacial que reforça a identidade do lugar. Desta forma, a composição arquitetónica, em particular da fachada, assume-se como um elemento-chave para assegurar a continuidade e a permanência do contexto. Quando intervém em ambientes urbanos históricos, marcados por preexistências, Chipperfield evita formalismos impor uma linguagem formal desligada do contexto, pelo contrário, procura reinterpretá-lo, conferindo-lhe uma nova dimensão.

Um exemplo notável deste modo de entender o projeto é a **Private house in Corrubedo**, Galiza (1996–2002). Embora inicialmente tenha sido pensado como uma proposta para uso pessoal, o projeto para a casa rapidamente se transformou numa profunda reflexão sobre a continuidade e o respeito pelo estranho tecido paisagístico e arquitetónico existente.<sup>212</sup> Neste projeto, Chipperfield reconhece a influência de Álvaro Siza, cuja obra o ensinou a abordar o lugar de forma sensível e não literal. Confrontado com um terreno triangular e com uma morfologia atlântica — semelhante a muitas paisagens portuguesas —, o arquiteto abandonou a rigidez da ideia inicial de um volume ortogonal, adotando uma geometria que respondia às

<sup>212</sup> Chipperfield, David. “Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield.” By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.



[fig. 61, 62] Private house in Corrubedo. DCA. Galiza, Espanha, 1996–2002.

<sup>213</sup> Rapp, Christian. "The Embedded Nomad." Speech for the Sikkens Prize 2015 Ceremony, Amsterdão, 2015.

especificidades do contexto. A casa, com pequenas janelas, inspiradas na arquitetura tradicional dos pescadores locais, insere-se diretamente na paisagem, distinguindo-se, ao mesmo tempo, pela precisão formal e pela qualidade dos materiais. <sup>213</sup>

Tal como no **River and Rowing Museum**, esta obra evidencia uma dualidade característica da arquitetura de Chipperfield, marcada, por um lado, pela clara intenção de respeitar o lugar e integrar-se no lugar e, por outro, pelo desejo de afirmar a contemporaneidade e o rigor disciplinar. A influência de Álvaro Siza é aqui, particularmente visível, na forma como a topografia, a escala e o uso da luz são cuidadosamente trabalhados, contribuindo para a criação de uma sensação de continuidade natural entre a arquitetura e a paisagem construída.

Quando intervém em ambientes naturais ou rurais, Chipperfield procura minimizar o impacto visual e físico das suas construções, procurando uma simbiose entre o edificado e a paisagem envolvente. Um exemplo paradigmático desta abordagem é o **Carmen Würth Forum**, Künzelsau (2006–2020). Este projeto, implantado numa paisagem aberta e predominantemente agrícola, destaca-se pela forma como se insere no terreno, tirando partido da topografia para se integrar na paisagem. O edifício parece emergir do solo, com volumes parcialmente enterrados e revestidos em betão aparente e pedra local, reforçando a ideia de continuidade entre o natural e o construído. Chipperfield opta por uma composição arquitetónica sóbria e

[fig. 63, 64] Carmen Würth Forum. DCA. Künzelsau, Alemanha, 2006-2020.

[fig. 65] Museu Guggenheim Bilbao. Frank Gehry, Bilbao, Espanha, 1992-1997. [página seguinte]



monolítica de modo a garantir a sua integração com a paisagem. Apesar da escala do edifício, a horizontalidade, a escolha criteriosa de materiais, a paleta cromática neutra e o controlo da luz natural permitem, a nosso ver, que a construção se dilua no terreno, respeitando e reforçando a identidade do lugar. Esta obra sintetiza a filosofia do arquiteto, que defende uma arquitetura simples e sensível ao contexto, capaz de valorizar a paisagem sem se impor como um objeto autónomo.

Assim, quer se trate de uma pequena casa na Galiza ou de um centro cultural de grande escala na Alemanha, a prática de Chipperfield demonstra um compromisso constante com a integração paisagística, onde cada projeto procura estabelecer uma relação harmoniosa e duradoura entre a arquitetura e a natureza.

### 2.3.3. “Efeito Bilbao”

A obra do escritório DCA é pautada pela procura de uma simplicidade e presença discreta que contrasta com uma tendência dominante na arquitetura contemporânea, marcada por intervenções icónicas e mediáticas que procuram transformar os edifícios em símbolos de reconhecimento imediato. Em vez de procurar protagonismo, o seu trabalho centra-se na criação de espaços que servem, de forma discreta, as funções que acolhem. Esta postura coloca em debate o papel da arquitetura enquanto motor de regeneração urbana e atração turística, muitas vezes, em detrimento da integração no contexto e na paisagem. Torna-se, por isso, relevante refletir a posição de David Chipperfield face a esta lógica do mediatismo, compreendendo de que modo a sua prática se afasta ou dialoga com esta estratégia arquitetónica global. Ao rejeitar a ideia de uma arquitetura espetáculo, Chipperfield privilegia a conceção de edifícios que se integram,

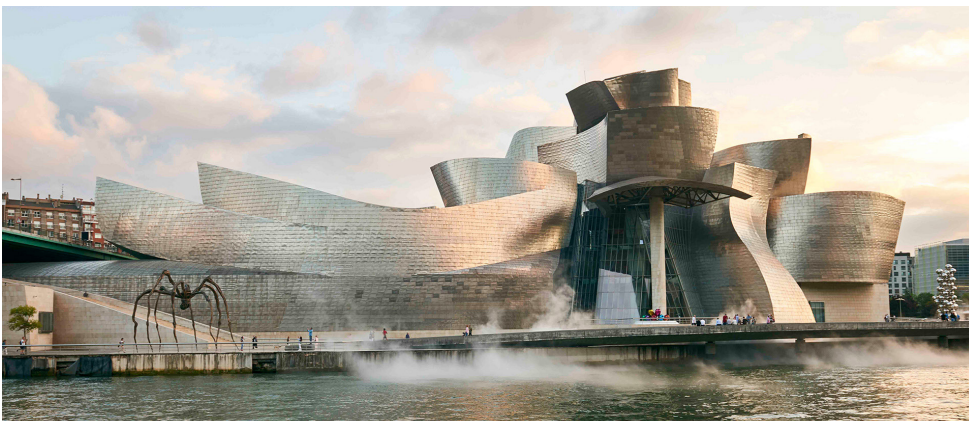
“É necessário encontrar ideias e indícios na resolução de problemas simples e quotidianos, evitando o espetacular de modo a tornar o quotidiano especial. Nesta visão, as decisões simples tornam-se as mais críticas, as margens tornam-se centrais, ao fazer uma arquitetura que, ao mesmo tempo, questiona o modo como atuamos, afirma valores e resolve contradições.”<sup>214</sup>

<sup>214</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 29.

<sup>215</sup> Betsky, Aaron. “Dense Minimalism.” In *David Chipperfield 1998-2004*, 24-35. Madrid: El Croquis Editorial, 2004.

<sup>216</sup> Irace, Fulvio. “Simple, Ordinary, Complex.” *David Chipperfield Architects*, 2013.

O chamado *Efeito Bilbao* — associado ao sucesso mediático e económico do Museu Guggenheim de Frank Gehry, inaugurado em 1997 — simboliza o auge de uma tendência arquitetónica que privilegia o impacto visual e o valor icónico dos edifícios culturais. Esta abordagem remonta



a experiências anteriores que abriram caminho para a conceção do museu como marca, capaz de catalisar as atenções não só para a instituição em si, mas também para a cidade anfitriã.



[fig. 66] Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Álvaro Siza. Porto, Portugal, 1996-1999.

[fig. 67] Moderna Museet. Rafael Moneo. Estocolmo, Suécia, 1991-1998.

<sup>217</sup> Parece-nos importante mencionar que esta onda de mediatismo alterou por volta de 2015.

<sup>218</sup> **Irace, Fulvio.** “Simple, Ordinary, Complex.” *David Chipperfield Architects*, 2013.

<sup>219</sup> **Chipperfield, David.** “Conciliation of Opposites: Concepts.” By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010.

<sup>220</sup> *Ibidem*. 21.

<sup>221</sup> *Ibidem*. 17.

de forma natural, no ambiente e nas atividades quotidianas, reforçando a dimensão de continuidade e pertença. <sup>215</sup>

Embora muitas obras contemporâneas sejam concebidas com o objetivo de alcançar um impacto icónico — fenómeno amplificado pelo chamado *Efeito Bilbao* <sup>216</sup>, onde o *Museu Ícone* é encarado como uma marca, como é o caso paradigmático do **Museu Guggenheim Bilbao**, de Frank Gehry, capaz de atrair atenções tanto para a instituição como também para a cidade anfitriã —, Chipperfield procura seguir uma direção oposta. Este efeito tornou-se uma tendência dominante, transformando, frequentemente, o edifício-museu num objeto artístico e, por vezes, no único monumento possível numa sociedade saturada de informação e espetáculo. Esta tendência, iniciada nos finais dos anos 90 e inícios dos anos 2000, acabou por ofuscar, em grande medida, os valores museológicos tradicionais, deixando para segundo plano a função primordial de conservação e exposição. Atualmente, são relativamente raras as exceções de arquitetos que abordam programas museológicos sem a intenção de criar ícones, muitas vezes, negligenciando o contexto imediato. <sup>217</sup> Embora existam exceções notáveis, como o **Museu de Arte Contemporânea de Serralves**, de Álvaro Siza, ou o **Moderna Museet**, de Rafael Moneo, estes permanecem casos isolados num panorama dominado pelo culto da imagem e pela monumentalidade mediática. <sup>218</sup>

Contrariando esta corrente dominante, David Chipperfield desenvolveu, ao longo da sua carreira, uma abordagem distinta — *Museu Silencioso* —, particularmente visível nos mais de vinte concursos e projetos museológicos em que participou desde 1988. O próprio arquiteto critica a procura de edifícios enquanto objetos mediáticos, reafirmando que a qualidade arquitetónica não deve depender do espetáculo, mas sim da sua capacidade de contribuir de forma sustentável e duradoura para o ambiente urbano e social. <sup>219</sup> Chipperfield, ao rejeitar esta vertente espetacular, concebe uma arquitetura deliberadamente não icónica, que procura enraizar-se no lugar em vez de se destacar. Como afirma, interessa-lhe “mais a ideia de que seja algo de certo modo comum e normal; [...] a qualidade de vida decorre da normalidade e de elevar o normal a outro nível” <sup>220</sup>.

Para o arquiteto, a arquitetura não é apenas construir, não se trata apenas do edifício em si. “A arquitetura é mais do que a arquitetura” <sup>221</sup>, como refere. Por isso, defende uma arquitetura *banal* <sup>222</sup> que desenhe e organize o lugar em que se insere, construindo equilíbrios e procurando uma harmonia. Seguindo a filosofia herdada por Alvar Aalto, “tornar o dia a dia especial” <sup>223</sup>, David Chipperfield defende que precisamos de encontrar ideias para a resolução de problemas simples e quotidianos, de modo a evitar o *espetacular* e assim tornar o quotidiano especial. Ao seguir esta

linha de pensamento, as decisões mais simples tornam-se as mais críticas e, por isso, é necessária uma arquitetura que, simultaneamente, questiona a forma de agir, afirma valores e resolve contradições. David Chipperfield evita, assim, formas icónicas e grandiosas, preferindo estruturas que quase se diluem, funcionando como molduras para as atividades que nelas ocorrem.<sup>224</sup> Apesar desta descrição, o seu trabalho não é invisível. Obras como o **Hepworth Wakefield**, o **Turner Contemporary**, o **Museum Folkwang** ou a **Gallery building Am Kupfergraben** evidenciam-nos uma visão em que a clareza espacial e o conforto do utilizador são elementos centrais, sem nunca resvalar para um funcionalismo árido. Nestes projetos, Chipperfield reinterpreta a relação entre forma e conteúdo, recusando a lógica de antagonismo entre ambos — a arquitetura não procura eclipsar a arte, mas sim potenciá-la.

Em síntese, a obra de DCA oferece uma resposta crítica ao *Efeito Bilbao*, propondo uma arquitetura que valoriza a continuidade urbana, a funcionalidade e, sobretudo, a primazia do conteúdo sobre a forma. Esta abordagem reafirma a importância de devolver à arquitetura a sua dimensão cultural e ética, resistindo à tentação da espetacularidade gratuita. Esta recusa da arquitetura espetáculo revela um compromisso mais profundo com a continuidade e a permanência, princípios centrais na prática de David Chipperfield. Ao rejeitar a efemeridade da imagem icónica, o arquiteto privilegia uma arquitetura enraizada no tempo e no lugar, garantido uma presença duradoura e significativa no tecido urbano e cultural.



<sup>222</sup> Machado, Carlos. "Anonimato E Banalidade: Arquitectura Popular E Arquitectura Erudita Na Segunda Metade Do Século XX Em Portugal." Dissertação de Doutoramento, Porto: FAUP, 2006.

Carlos Machado desenvolve esta reflexão na sua tese de doutoramento *Anonimato e Banalidade: Arquitectura Popular e Arquitectura Erudita na Segunda Metade do Século XX em Portugal*, onde defende a noção de arquitetura banal como prática consciente da sua inserção no lugar, rejeitando a lógica do objeto excepcional e assumindo a procura de equilíbrios e de harmonia quotidiana.

<sup>223</sup> A expressão "Make the everyday special" é uma síntese dos princípios e práticas projetuais de Alvar Aalto, que defende uma arquitetura digna que serve as necessidades humanas de um modo profundo e significativo. Para isso, escreve sobre a importância da criação de espaços e ambientes capazes de elevar a qualidade de vida quotidiana.

<sup>224</sup> Betsky, Aaron. "Dense Minimalism." In *David Chipperfield 1998-2004*, 24-35. Madrid: El Croquis Editorial, 2004.

[fig. 68] Turner Contemporary. DCA. Margate, Reino Unido, 2006-2011.

### 2.3.4. Continuidade e Permanência

“As metodologias de construção estão hoje todas organizadas em função da facilidade de construção, enquanto historicamente, essa facilidade teria sido comprometida pelo desejo de permanência. [...] Para mim, a massa representa uma ideia de permanência.”<sup>225</sup>

<sup>225</sup> Chipperfield, David. “Conciliation of Opposites: Concepts.” By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006–2010*. El Croquis Editorial. 2010. 13.

<sup>226</sup> Ibidem. 11.

<sup>227</sup> Chipperfield, David. “A Conversation with Marina Tabassum.” By Marina Tabassum. *David Chipperfield 2015–2023*. El Croquis Editorial. 2023. 13.

<sup>228</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 29.

<sup>229</sup> Discurso da Cerimônia de Entrega do Prêmio de Arquitetura PRITZKER 2023. <https://www.pritzkerprize.com/laureates/sir-david-an-chipperfield-ch#laureate-page-2551>.

<sup>230</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 19.

Nesta citação, compreendemos que o arquiteto inglês demonstra uma clara rejeição da expressão formal da obra enquanto arquitetura espetáculo, recusando uma prática que, deliberadamente, procura

a atenção do público através de edifícios visualmente impressionantes e de impacto imediato. Para o arquiteto, o ato de projetar não passa por criar formas ou imagens esteticamente apelativas ou diferenciadoras — herança de um modernismo, que, por vezes, negligenciou a complexidade e a riqueza do cotidiano.<sup>226</sup> Segundo Chipperfield, ser arquiteto é assumir a responsabilidade ética de criar espaços que moralmente respeitem tanto o ambiente como as pessoas, reconhecendo a arquitetura como um ato social, capaz de influenciar a forma como vivemos e nos relacionamos.

<sup>227</sup> Esta visão parece-nos reforçar o valor da permanência. A obra deve resistir ao tempo, não apenas fisicamente, mas também nos seus usos e simbolismos, tornando-se relevante para as sucessivas gerações.

Chipperfield defende, ainda, que só quando a arquitetura é encarada como um ofício intelectual se compreende o seu verdadeiro potencial transformador. A arquitetura tem o poder de transmitir conforto — como uma manifestação de ordem num mundo marcado pelo caos —, mas também de elevar os nossos sentidos, estimulando a antecipação e enriquecendo a experiência vivida. A sua ambição reside, assim, em tornar os espaços habitados mais belos, significativos e duradouros. A permanência, para Chipperfield, é também uma forma de resistência, contra a moda ou a superficialidade formal. Como o próprio afirma, “o poder da arquitetura é ser silenciosamente profundo”<sup>228</sup>. Esta perspetiva reflete um compromisso com a preservação e valorização da herança cultural dos lugares, promovendo uma abordagem mais consciente, responsável e duradoura ao ofício.<sup>229</sup>

Reconhecendo a continuidade da História e dos processos, Chipperfield defende que o presente não deve ser encarado como um momento isolado, mas sim como parte de um percurso mais vasto, inserido numa lógica de continuidade temporal e cultural. A permanência dos valores fundamentais da arquitetura está, neste sentido, intimamente ligada à capacidade de garantir essa continuidade. Projetar implica dialogar com o passado e perspetivar o futuro — garantindo uma continuidade — de modo a que os edifícios não se destinem apenas ao presente, mas sejam concebidos para uma longevidade mínima de cinquenta anos. Como afirma, “a arquitetura tanto está atrás de nós como à nossa frente”<sup>230</sup>. Para o arquiteto inglês, o momento em que um edifício entra em construção marca, paradoxalmente, o início do fim do trabalho do arquiteto, mas também o início do confronto

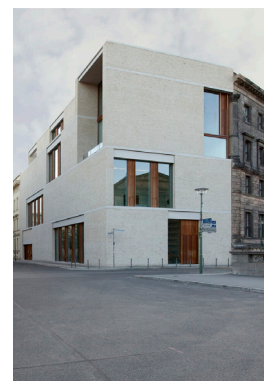
com a realidade física da obra. Projetar o futuro exige ponderação e responsabilidade, uma vez que o gesto mais simples ou aparentemente insignificante pode ter um impacto profundo na vida das gerações futuras.<sup>231</sup> Como afirma, “como arquitetos, a nossa responsabilidade é experimentar e definir. Temos de resolver as possibilidades de um futuro sem forma com o significado e o sentido de formas e experiências estabelecidas”<sup>232</sup> — num esforço constante de estabelecer uma continuidade entre passado, presente e futuro, mas também de alcançar uma permanência que transcenda o imediato.

A **Gallery building Am Kupfergraben**, Berlim (2003-2007), exemplifica de forma notável os conceitos de continuidade e permanência. Localizado junto à ilha dos Museus, o edifício estabelece um diálogo discreto, mas rigoroso com o contexto histórico e urbano, através de uma materialidade neutra, marcada pelo uso do betão pigmentado, que ecoa os tons e texturas das construções adjacentes. A composição da fachada revela um cuidado com os alinhamentos e proporções, integrando-se, sem se impor, na paisagem, sem recorrer a gestos formais exuberantes.



<sup>231</sup> Chipperfield, David. “A Conversation with Marina Tabassum.” By Marina Tabassum. *David Chipperfield 2015-2023*. El Croquis Editorial. 2023. 15.

<sup>232</sup> Chipperfield, David. “Tradition and Invention.” In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 131.



[fig. 69, 70] Gallery building Am Kupfergraben. DCA. Berlim, Alemanha, 2003-2007.

Nesta fotografia da abadia de Rievaulx, David Chipperfield encontra uma síntese da sua visão da arquitetura: a fusão entre natureza e construção, a tensão entre permanência e impermanência e a beleza que nasce da ruína. Para o arquiteto, a imagem não regista apenas um momento, mas intensifica a experiência do lugar, revelando a dimensão mais pura e intemporal da arquitetura — aquela que transcende a função e se afirma pela forma, pelo material e pela sua relação com o contexto. É neste sentido que Chipperfield intitula o artigo *Picture of my life*, reconhecendo na fotografia um espelho das suas próprias convicções arquitetónicas.<sup>233</sup>

**[fig. 71]** Fotografia das ruínas Rievaulx Abbey. Roger Fenton. Yorkshire, Reino Unido. 1854.



### 2.3.5. Ruína e Conservação

A longevidade e a continuidade constituem valores centrais na prática de David Chipperfield, em contraste com a efemeridade que, frequentemente, caracteriza a arquitetura contemporânea. Se, por um lado, valoriza a integração e a durabilidade, por outro, reconhece na ruína um testemunho vivo da passagem do tempo, um palimpsesto onde se inscrevem sucessivas camadas da História. A sua atenção à ruína e à conservação está intimamente ligada a uma reflexão sobre a materialidade: preservar as marcas do tempo e a autenticidade das estruturas existentes significa reconhecer o potencial expressivo e simbólico dos materiais, capazes de transmitir memória, identidade e experiência. Esta sensibilidade traduz-se, assim, no modo como escolhe, combina e trabalha os materiais nos seus projetos.

“De alguma forma, a ruína tornou-se mais potente como testemunho das realizações da humanidade do que como representação dos feitos de um indivíduo. [...] Gosto da ideia de que a arquitetura se tornou natureza. A arquitetura e a natureza tornaram-se uma só.”<sup>234</sup>

<sup>233</sup> Chipperfield, David. “Picture of My Life.” *Weltkunst*, 2017.

<sup>234</sup> Ibidem.

Este interesse por uma ideia de permanência igualmente uma preocupação ética com os desafios do presente, nomeadamente a crise ambiental. No seu discurso de aceitação do Prémio PRITZKER<sup>235</sup>, Chipperfield abordou os desafios ambientais e expôs as consequências da prática arquitetónica, marcada por um modelo de produção e consumo assente na expansão incessante, defendendo a necessidade de práticas mais responsáveis. Este pensamento encontrou a sua expressão teórica no programa da *Common Ground*, que David Chipperfield dirigiu enquanto curador da 13ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2012. Ao explicar o significado do título, dirigindo-se à comunidade arquitetónica internacional, Chipperfield escreveu: “As prioridades que parecem dominar o nosso tempo centram-se no indivíduo, no privilégio, no espetacular e no especial. Estas prioridades parecem ignorar o normal, o social, o comum [...] Common Ground evoca a imagem não só de espaços partilhados e de comunidade, mas também de um terreno rico em história, linguagem, imagem e experiência, envolvendo camadas de material explícito e subliminar que formam as nossas memórias e moldam os nossos juízos”<sup>236</sup>. Embora Chipperfield nunca tenha ambicionado assumir-se como teórico, nem possua uma vasta produção literária, este texto aproxima-se de um verdadeiro manifesto, sucedendo à publicação *Theoretical Practice*, de 1994, e confirma a dimensão intelectual que sustenta a sua prática.<sup>237</sup>

<sup>235</sup> Discurso da Cerimónia de Entrega do Prémio de Arquitetura PRITZKER 2023. <https://www.pritzkerprize.com/laureates/sir-david-alan-chipperfield-ch#laureate-page-2551>.

<sup>236</sup> Chipperfield, David. *Common Ground: A Critical Reader*. Edited by Shumi Bose Kieran Long. Veneza: Marsilio, 2012. 13.

<sup>237</sup> Irace, Fulvio. “Simple, Ordinary, Complex.” *David Chipperfield Architects*, 2013.

Ao longo da sua carreira, Chipperfield tem demonstrado um compromisso consistente com a sustentabilidade, que se materializa, num sentido prático, pela valorização de intervenções de reabilitação, restauro e recuperação de edifícios. Esta orientação resulta de uma preocupação, simultaneamente, social e ambiental, que reconhece o papel determinante

<sup>238</sup> Chipperfield, David. "The Ecology of Protection, Memory, Reuse." *Domus N.1044*, 2020.

<sup>239</sup> David Chipperfield Architects. s.d. "Practice", <https://davidchipperfield.com/practice>.

<sup>240</sup> Keates, Jonathan. "The Neues Museum: The Art of Survival." *Neues Museum Berlin (2009)*, 2009.

<sup>241</sup> Siza, Álvaro. "David Chipperfield." In *Textos 02*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2018. 31.

<sup>242</sup> Schulz, Bernhard. "A German Perspective." *David Chipperfield Architects (2013)*, 2013.

do ambiente construído na qualidade de vida coletiva. A sua prática privilegia a preservação, não como um fim em si mesma, mas como meio de garantir a continuidade e a adaptabilidade futura da arquitetura, prolongando a sua relevância para além do programa inicial. <sup>238</sup>

A abordagem de Chipperfield à ruína e à conservação pauta-se por um profundo respeito pela autenticidade das estruturas existentes, entendidas como dimensões indissociáveis do tempo, da memória e do legado dos lugares. Para o arquiteto, o património não se limita às obras-primas da arquitetura, mas integra também as construções mais prosaicas, isto é, mais comuns ou banais. Neste contexto, a reutilização e a reabilitação de edifícios assumem um papel central, não apenas como resposta às exigências de sustentabilidade ambiental, mas também como instrumento de valorização da identidade sociocultural, conciliando a preservação do passado com a necessidade de projetar o presente e o futuro.

O escritório de David Chipperfield tornou-se amplamente reconhecido pelo seu trabalho em edifícios históricos, contando com treze projetos em dez locais classificados como Património Mundial pela UNESCO <sup>239</sup>, entre os quais se destaca o **Neues Museum**, Berlim (1998-2009). Esta experiência acumulada em contextos de elevado valor patrimonial consolidou num conhecimento profundo das qualidades da arquitetura entendida como herança viva e moldou a metodologia do escritório. Este tipo de intervenções no património enfatizou que proteger um edifício não significa congelá-lo



[fig. 72] Neues Museum. Berlim, Alemanha, Da autora. Díptico passado e presente. 2025.

no tempo, mas garantir a sua continuidade e relevância na história e no tecido urbano, preservando a memória coletiva e a identidade dos lugares, conciliando passado, presente e futuro.

O projeto de requalificação do **Neues Museum** constitui um marco na abordagem contemporânea à intervenção no património <sup>240</sup> e, conseqüentemente, destacou David Chipperfield a nível internacional, como “referência nuclear” <sup>241</sup> na construção em Berlim, como afirma Álvaro Siza. O projeto, conduzido sob intenso escrutínio público, exigiu uma estreita colaboração entre um significativo corpo de clientes e uma série de especialistas, cujo objetivo passava pela compreensão da memória e do significado, sobre o que permaneceu e do que poderia ser o futuro. Nesta obra, o arquiteto recusou tanto a via do restauro mimético, isto é, integral, que procuraria reconstruir o edifício em conformidade com o seu estado original, como a do contraste radical, que enfatizaria a diferença entre antigo e novo através de uma linguagem totalmente distinta. Em alternativa, optou por uma reconstrução crítica, em que as adições são legíveis enquanto intervenções contemporâneas, mas integradas na lógica espacial e material do edifício original. O restauro e a conservação da estrutura existente seguiram o princípio de realçar o valor do edifício no contexto urbano, preservando a sua materialidade original — o novo evoca o que se perdeu, sem cair na imitação. A utilização criteriosa do tijolo, da argamassa pigmentada e de rebocos reinterpretados permite uma leitura contínua entre passado e presente, tornando o **Neues Museum** um exemplo paradigmático de intervenção sensível e disciplinada no património. <sup>242</sup> A ruína é aqui entendida como um testemunho do tempo. Chipperfield preservou as cicatrizes do bombardeado da Segunda Guerra Mundial, assumindo-as como parte essencial da identidade do edifício, cuja integridade importa preservar e revalorizar.

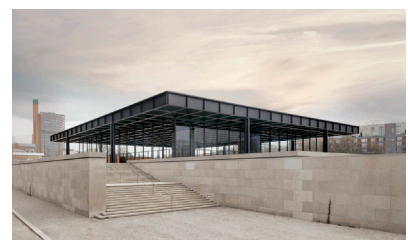
As lições extraídas desta obra foram transpostas para outros projetos, incluindo a **Royal Academy of Arts**, Londres (2008–2018), as **Procuratie Vecchie**, Veneza (2017–2022), e o **Rockbund**, Xangai (2006–2023). Estes projetos reforçam a importância do diálogo entre a estrutura material do edifício e a sua contínua adaptação às especificidades do local, valorizando tanto a materialidade como o património imaterial das técnicas e do saber-fazer tradicionais — como o artesanato e os métodos construtivos vernaculares. Esta abordagem estende-se também a edifícios modernos, como a renovação da **Neue Nationalgalerie refurbishment**, Berlim (2012–2021), de Mies van der Rohe, demonstrando que a ruína e a conservação são um campo em expansão que inclui as construções mais recentes e modernas.

[fig. 73] **Royal Academy of Arts**. *DCA*. Londres, Reino Unido, 2008–2018.

[fig. 74] **Procuratie Vecchie**. *DCA*. Veneza, Itália, 2017–2022.

[fig. 75] **Rockbund**. *DCA*. Xangai, China, 2006–2023.

[fig. 76] **Neue Nationalgalerie refurbishment**. *DCA*. Berlim, Alemanha, 2012–2021.



### 2.3.6. Materialidade

“Como arquitetos, temos o privilégio de trabalhar com o mundo físico - com materiais, tijolo, pedra, madeira, vidro, metal, com formas e com luz. Não lidamos com especulações ou observações sobre o mundo físico, mas com o próprio material. Os poetas, pintores e políticos deviam ter inveja da nossa vantagem”<sup>243</sup>

<sup>243</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 32.

<sup>244</sup> Chipperfield, David. “Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield.” By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

<sup>245</sup> Betsky, Aaron. “Dense Minimalism.” In *David Chipperfield 1998-2004*, 24-35. Madrid: El Croquis Editorial, 2004.

<sup>246</sup> Ibidem.

Para David Chipperfield, o material não é apenas um elemento construtivo, mas sim um meio de comunicação que estabelece relações entre o edifício, o lugar e as pessoas. Como refere, “os materiais tornam-se uma forma de falar com as

pessoas”<sup>244</sup> — revelando a centralidade da materialidade na sua prática arquitetónica. Esta atenção à materialidade está intimamente ligada à sua reflexão sobre a ruína e a conservação, onde a preservação das marcas do tempo e da autenticidade das estruturas existentes evidencia uma consciência do potencial expressivo e simbólico dos materiais.

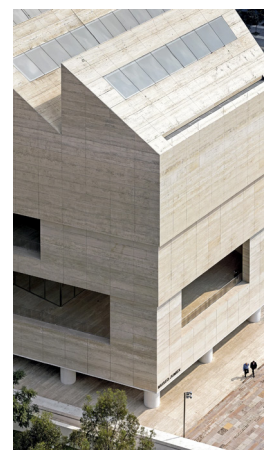
A materialidade, na sua obra, reflete uma profunda atenção ao contexto, promovendo uma integração harmoniosa na envolvente, seja natural ou urbana. Tendo em consideração que a realidade do edifício é a consequência de todos os fatores acima mencionados, resultando da conjugação de múltiplos fatores, tanto culturais, sociais, geográficos como históricos, Chipperfield procura, sempre que possível, incorporar materiais locais e recorrer a técnicas e métodos construtivos vernaculares. Esta escolha não se fundamenta apenas numa valorização da herança, mas também na adequação às condições climáticas e culturais específicas de cada território. Ao privilegiar os materiais do lugar, a arquitetura torna-se, assim, uma extensão da paisagem e da memória coletiva, contribuindo para a **continuidade** e a **permanência** no tempo.

Assim, podemos afirmar que na obra de Chipperfield, a materialidade do projeto varia em função das circunstâncias que se insere. Cada obra é concebida como uma resposta sensível ao seu contexto, evitando soluções universais ou imposições estilísticas. Os edifícios de DCA caracterizam-se, frequentemente, por uma expressão formal contida, marcada por volumes brancos, maciços, abstratos e desprovidos de ornamento ou de referências históricas explícitas.<sup>245</sup> A escolha de materiais como o betão, a madeira maciça e os metais não tratados reforça uma aparência de simplicidade e solidez, onde a textura, a cor e o envelhecimento natural assumem um papel expressivo na construção da atmosfera do lugar.<sup>246</sup>

No **Museo Jumex**, Cidade do México (2009-2013), David Chipperfield recorre ao travertino mexicano, adaptando a materialidade do edifício à luz e ao clima local, ao mesmo tempo que evoca tradições construtivas regionais. Nesta obra, a materialidade funciona como mediadora entre o novo e o preexistente, criando pontes entre o presente e a memória dos lugares. A atenção ao material não se limita ao aspeto físico, estendendo-se, também,

à dimensão sensorial e simbólica. Através da sua textura, peso, cor e capacidade de envelhecimento, os materiais utilizados por DCA reforçam a presença dos edifícios no tempo e no espaço, promovendo uma arquitetura que resiste à efemeridade e aspira à **permanência**.

Desta forma, a **materialidade**, na obra de David Chipperfield, não é apenas uma escolha estética ou técnica, mas uma estratégia que contribui para a **continuidade**, estabelecendo relações significativas com o lugar e garantir que a arquitetura, mais do que um objeto isolado, se afirme como parte integrante da paisagem cultural e física.



[fig. 77, 78] Museo Jumex. DCA. Cidade do México, México, 2009-2013.

## 2.4. A Tríade Contemporânea

“Há um perigo quando todos os edifícios têm de parecer espetaculares, como se estivessem a mudar o mundo. Não me importa a aparência de um edifício se ele tiver significado: não para os arquitetos, mas para as pessoas que o utilizam.”<sup>247</sup>

<sup>247</sup> Chipperfield, David. “David Chipperfield: 6 Thoughts on Berlin and Architecture.” By Rainer Traube. *Arts.21 - The Cultural Magazine*. 2015. <https://www.dw.com/en/david-chipperfield-6-thoughts-on-berlin-and-architecture/a-18753506>.

<sup>248</sup> Siza, Álvaro. “A Matemática E a Arquitectura - Entrevista a Álvaro Siza.” By Luís Reis. *Educação e Matemática N66*. 2002. 14.

<sup>249</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 52-54.

<sup>250</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914.

<sup>251</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 42.

Ao longo da história, os princípios e os valores do clássico foram continuamente reinterpretados, mas mantêm-se como referências ativas na prática contemporânea. A sua vitalidade reside

na capacidade de se adaptar a diferentes contextos culturais e técnicos, servindo de fundamento conceptual para arquitetos de várias gerações. Álvaro Siza, por exemplo, reconhece a importância da geometria clássica no qual destaca o papel da simetria como um instrumento de ordem, reinterpretando-a com liberdade crítica. Se, por um lado, a *simetria absoluta* pode limitar o seu uso, por outro, Siza reconhece que a sua ausência exige maior rigor na procura de relações proporcionais ajustadas.<sup>248</sup> Esta reflexão demonstra-nos que, mesmo fora do vocabulário formal clássico, os valores como a ordem, a racionalidade e a harmonia continuam a influenciar as práticas arquitetónicas contemporâneas.

É neste sentido que David Chipperfield, em *Theoretical Practice*, identifica três elementos essenciais para a arquitetura – *material, espaço e luz natural*.<sup>249</sup> Esta tríade, que acompanha o processo de conceção e de projeto, parece-nos coincidir e ecoar, de forma renovada, com os três vértices do triângulo Vitruviano – *firmitas, utilitas e venustas* (firmeza, utilidade e beleza). Formulado por Vitruvius na Antiguidade, este princípio clássico defende que a arquitetura deve articular **firmeza** (a solidez construtiva e a durabilidade da obra), **utilidade** (a adequação funcional e o conforto do espaço habitado) e **beleza** (a dimensão estética e sensível que confere valor à experiência).

<sup>250</sup>

Na nossa interpretação, para Chipperfield, o **material** corresponde à dimensão física e construtiva da arquitetura, assegurando solidez e permanência. O **espaço** traduz a utilidade e a experiência habitável, constituindo o campo operativo onde o corpo se orienta. Já a **luz natural**, entidade imaterial que revela volumes e atmosferas, desempenha o papel da beleza, enquanto meio de expressão e emoção arquitetónica. A nosso ver, esta tríade não é apenas simbólica, mas revela uma profunda continuidade no modo como o arquiteto britânico compreende a disciplina da arquitetura. Como refere, “O material, o volume e a luz devem ocupar o centro da nossa atividade”<sup>251</sup>. A materialidade é entendida não só como técnica, mas como portadora de memória, o espaço organiza e gera a arquitetura e a luz dá forma, ritmo e intensidade à experiência. O triângulo defendido por Vitruvius e, mais tarde, retomado por Alberti no Renascimento, aparentam-nos, assim, ser convocados, novamente, por Chipperfield, agora sob uma nova gramática, reinterpretada pelas exigências contemporâneas.

A geometria desempenha aqui um papel essencial, surgindo como mediadora entre tradição e inovação, funcionando como instrumento de síntese e clarificação. Ao invés de propor fórmulas rígidas, Chipperfield procura na dualidade e no equilíbrio do confronto de opostos — *form and matter, shape and material, idea and craft* —, a coerência que caracteriza a sua obra.<sup>253</sup> O espaço, neste processo, deixa de ser simples vazio delimitado por paredes e passa a constituir o elemento gerador da arquitetura. Como afirma, “O espaço pode ser considerado como sólido, dando forma e estrutura. A construção do espaço, a sequência e a relação com o exterior enquadram todas as outras decisões. Se pudermos considerar o espaço como um gerador, a sequência e a proporção, a transparência e a solidez, o chão e a parede tornam-se a linguagem da composição.”<sup>254</sup>

É a partir desta perspectiva que propomos analisar a sua obra, tomando como eixos orientadores os três vértices da sua tríade contemporânea — Espaço, Luz Natural e Material —, em paralelo com os princípios vitruvianos da utilitas, venustas e firmitas. Pensamos que ao estabelecer esta analogia, David Chipperfield não pretende reproduzir o passado, mas adaptá-lo à vida contemporânea, inovando-o<sup>255</sup>, trabalhando sobre a tensão entre a tradição e a inovação. Este paralelismo permite compreender como valores clássicos são atualizados e incorporados na prática contemporânea, revelando a permanência e a atualidade dos fundamentos da disciplina. Assim, o que está em causa não é apenas uma herança formal, mas uma atitude, uma maneira de pensar a arquitetura com rigor, profundidade e sentido.

“Para mim, a ideia é mais confortavelmente descoberta na consideração dos elementos que fazem inevitavelmente parte da consideração arquitetónica: estrutura, espaço, material, luz, clima.”<sup>252</sup>

<sup>252</sup> *Ibidem*. 46.

<sup>253</sup> Chipperfield, David. “Conciliation of Opposites: Concepts.” By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 6-27.

<sup>254</sup> Chipperfield, David. “Tradition and Invention.” In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

[fig. 79] A Tríade Contemporânea. Da autora. 2025.



### 2.4.1. *Utilitas como Espaço*

“Tudo começa com o espaço. Criar espaço é a primeira motivação, a primeira responsabilidade, o primeiro problema. O espaço dá forma, o espaço dá projeto.”<sup>256</sup>

Na leitura que propomos, o **espaço**, corresponde à *utilitas* vitruviana, é nele que se concretiza a experiência habitável, onde o corpo encontra orientação e sentido. Não se trata de um vazio neutro, mas de um campo qualificado que ganha forma através da luz e do modo como se articula com a matéria.

<sup>256</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 46.

<sup>257</sup> *Ibidem*. 46-50.

<sup>258</sup> Zevi, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 28.

<sup>259</sup> *Ibidem*. 24.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

Para David Chipperfield, a arquitetura nasce do espaço e criá-lo é a sua motivação primordial, a responsabilidade essencial e o primeiro desafio de um arquiteto. Neste processo, a forma não é o ponto de partida, mas antes a consequência de um pensamento espacial. Esta abordagem revela-nos uma crítica, implícita, às práticas contemporâneas, nas quais os programas funcionais e as exigências comerciais tendem a limitar a liberdade volumétrica e espacial do edifício. Contudo, para o arquiteto britânico essas condicionantes não podem justificar o abandono e a negligência do espaço enquanto princípio conceptual da arquitetura. programas funcionais e as exigências comerciais tendem a restringir a liberdade volumétrica e espacial do edifício. Contudo, o arquiteto britânico sublinha que tais limitações não podem justificar a negligência do espaço enquanto princípio conceptual da arquitetura.<sup>257</sup>

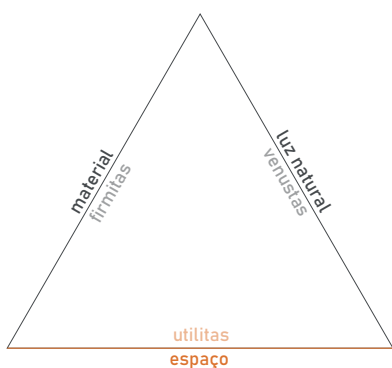
Esta valorização parece-nos aproximar da visão defendida por Bruno Zevi, que defendia que a essência da arquitetura reside precisamente no espaço que nos rodeia, nos inclui e nos afeta.<sup>258</sup> Para Zevi, “tudo o que não tem espaço interior não é arquitetura”<sup>259</sup>, acrescentando, ainda, que a arquitetura bela é aquela que nos atrai e nos eleva espiritualmente, enquanto a feia, é a que nos repele.<sup>260</sup> Esta leitura coincide com a proposta de Chipperfield, ao colocar o espaço no centro da criação arquitetónica.

<sup>261</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 46-50.

Na sua prática, Chipperfield procura alargar o potencial espacial do edifício para além dos limites interiores. É neste sentido que recorre frequentemente a pátios, colunatas ou terraços, criando espaços exteriores contidos no volume construído que prolongam a arquitetura, promovendo

uma continuidade entre interior e exterior. Estes dispositivos não servem apenas para relacionar o edifício com o lugar, mas ampliam também a experiência interior, introduzindo novas dimensões sensoriais através de aberturas cuidadosamente controladas. Chipperfield sublinha, ainda, que a abordagem ao espaço é inseparável de outro elemento essencial, isto é, a luz natural. Para o arquiteto, a luz é matéria imaterial, parte integrante da experiência arquitetónica. Ao atravessar os espaços, revela proporções, define atmosferas e transforma a percepção.<sup>261</sup>

[fig. 80] A Tríade Contemporânea — *Utilitas como Espaço*. Da autora. 2025.



### 2.4.2. *Venustas como Luz Natural*

No triângulo vitruviano, a *venustas* refere-se à beleza, à dimensão estética e sensível da arquitetura. Em David Chipperfield, no nosso entender, este papel é assumido pela luz natural, elemento imaterial e intangível que revela volumes, escalas e atmosferas, transformando o espaço em experiência estética. Mais do que uma condição técnica para a habitabilidade, a luz é tratada como verdadeiro material de projeto, capaz de conferir profundidade, intensidade e emoção à obra construída.

Tal como recorda Álvaro Siza que “a arquitetura é esculpir a luz”<sup>263</sup>, também Chipperfield partilha da mesma visão, colocando-a no centro do processo criativo<sup>264</sup>, “tudo começa com o espaço”<sup>265</sup>, mas é a luz que o revela, lhe dá forma e profundidade.<sup>266</sup> “O espaço não pode ser considerado sem luz. A luz dá forma”<sup>267</sup>, como refere. O arquiteto inglês reconhece, no entanto, que este é o elemento mais difícil de controlar e representar, escapando, frequentemente, aos instrumentos convencionais de desenho — planta, alçado e corte —, ainda que seja determinante na percepção e apreciação da arquitetura.<sup>268</sup>

A luz natural torna-se, assim, inseparável da arquitetura e da construção, convocando uma tensão entre abrigo e abertura, proteção e liberdade.<sup>269</sup> Chipperfield descreve esta condição como uma “simples equação arquitetónica: o equilíbrio entre, por um lado, encerrar, criar um lugar, definir limites e, por outro, a erosão desse lugar, a sua libertação como se fosse uma coisa natural”<sup>270</sup>.

A arquitetura, nesse sentido, não se limita a controlar a luz, mas cria espaços que a acolhem e a devolvem como experiência sensível.<sup>271</sup> Para além de cumprir uma função técnica, Chipperfield procura criar espaços onde a luz tanto incide como é sentida e compreendida. Neste sentido, a arquitetura torna-se uma arte de acolher a luz, direta ou difusa, e de lhe oferecer um palco onde possa ser vivida como matéria sensível.<sup>272</sup>

A contemporaneidade trouxe ainda novos instrumentos para lidar com esta dimensão. Modelos físicos e simulações digitais permitem hoje antecipar o comportamento da luz com rigor — tanto em termos técnicos, como o ganho ou a perda térmica, como no modo como ela molda a atmosfera espacial. Contudo, para Chipperfield, tais recursos devem estar subordinados a uma compreensão mais profunda: a luz como elemento poético e essencial, capaz de integrar espaço, matéria e experiência. Como o próprio resume, de forma clara, “ninguém pode ignorar a importância da luz, o seu poder e o efeito”<sup>273</sup>.

“Desejamos tratar a luz como um material, envolvê-la no processo concetual, torná-la uma consideração geradora, em vez de apenas uma consequência agradável.”<sup>262</sup>

<sup>262</sup> Ibidem. 51.

<sup>263</sup> Siza, Álvaro. *01 Textos*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 24.

<sup>264</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 50–52.

<sup>265</sup> Ibidem. 46.

<sup>266</sup> Ibidem. 50–52.

<sup>267</sup> Ibidem. 50.

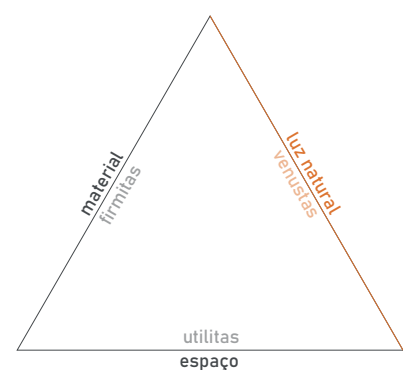
<sup>268</sup> Ibidem. 35.

<sup>269</sup> Ibidem. 50.

<sup>270</sup> Ibidem.

<sup>271</sup> Se, num primeiro momento, a arquitetura se constituiu como abrigo e proteção face à natureza, na contemporaneidade, procura, de forma sensível, reintegrá-la nos seus espaços — desafiando o arquiteto a equilibrar o gesto de proteger com o de abrir, de delimitar com o de libertar.

[fig. 81] A Tríade Contemporânea — *Venustas como Luz Natural*. Da autora. 2025.



### 2.4.3. *Firmitas como Material*

“No nosso trabalho, tentamos assegurar que as decisões sobre o material tenham prioridade na concepção do projeto. (...) Elevámos as decisões materiais acima do seu estatuto normal e preocupámo-nos em tentar tornar a sua prioridade e as suas qualidades aparentes.”<sup>274</sup>

<sup>272</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 51.

<sup>273</sup> Ibidem.

<sup>274</sup> Ibidem. 54.

<sup>275</sup> Chipperfield, David. “Conciliation of Opposites: Concepts.” By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006–2010*. El Croquis Editorial. 2010. 12–14.

<sup>276</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 54.

<sup>277</sup> Ibidem. 52.

<sup>278</sup> Ibidem. 54.

[fig. 82] A Tríade Contemporânea — *Firmitas como Material*. Da autora. 2025.



No triângulo vitruviano, a *firmitas* refere-se à solidez e à permanência da arquitetura. Na nossa interpretação, em David Chipperfield este papel é assumido pela **materialidade**, entendida não apenas como recurso

construtivo, mas como matéria sensível que carrega significado, memória e presença. É através dos materiais que o edifício adquire consistência física, autenticidade e intemporalidade, estabelecendo uma ligação direta com o contexto em que se insere.

Para o arquiteto britânico, a *permanência*<sup>275</sup> constitui uma das maiores qualidades da arquitetura, alcançável precisamente pela escolha e pelo tratamento rigoroso da matéria. A materialidade não é, por isso, uma decisão meramente técnica ou decorativa, mas sim um princípio estruturante, presente em todas as fases do projeto. A experiência de Chipperfield, em obras de pequena escala e em intervenções de interiores reforçou esta convicção, demonstrou-lhe como o Material pode, e deve, ser o motor do processo criativo, capaz de orientar as decisões e conferir autenticidade e profundidade à obra construída.<sup>276</sup> Este conceito, aliado à ideia de *sentido clássico* contribui para a intemporalidade da arquitetura.

Em *Theoretical Practice*, Chipperfield critica a dependência excessiva dos sistemas tradicionais de representação gráfica — plantas, cortes e alçados —, que tendem a privilegiar a forma e a composição visual.<sup>277</sup> Reconhece que, embora úteis, estes meios pouco revelam daquilo que define verdadeiramente a experiência arquitetónica, isto é, o peso, a textura, a cor e a densidade dos materiais.<sup>278</sup> Para ultrapassar esta limitação, Chipperfield defende uma prática em que a escolha material é pensada desde a génese do projeto, garantindo que a sua presença se torne evidente na experiência do espaço e na percepção sensível da arquitetura.

Assim, na obra de David Chipperfield, espaço, luz natural e material constituem uma tríade inseparável, orientadora de todo o processo de concepção arquitetónica. Este equilíbrio, que articula permanência, clareza e sobriedade, aproxima-o da tradição clássica, mas reinterpretada sob um olhar contemporâneo. A sua arquitetura não procura gestos vistosos, mas desenhar o quotidiano, organizar o território e dar sentido ao lugar através da atenção rigorosa aos elementos essenciais. É nesta contenção expressiva que se encontra a profundidade e a durabilidade do seu trabalho.

## Parte II

“Um arquiteto deve ser um homem culto, [...] deve ter conhecimentos de desenho, para poder fazer esboços rapidamente e mostrar a aparência da obra que propõe. A geometria também é de grande ajuda na arquitetura e, em particular, ensina-nos o uso da régua e do compasso, com os quais adquirimos destreza na elaboração de plantas para edifícios nos seus terrenos e aplicarmos corretamente o esquadro, o nível e o prumo. [...] É verdade que é pela aritmética que se calcula o custo total dos edifícios e se computam as medidas, mas questões difíceis envolvendo simetria são resolvidas por meio de teorias e métodos geométricos.” <sup>279</sup>

<sup>279</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. I. 6.



## Capítulo 3

# Sequência e Proporção

---

“Se pudermos considerar o espaço como um gerador, a **sequência e a proporção**, a transparência e a solidez, o chão e a parede tornam-se a linguagem da composição.”<sup>280</sup>

<sup>280</sup> Chipperfield, David. “Tradition and Invention.” In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

Na arquitetura, os conceitos de **Sequência** e **Proporção** constituem fundamentos interligados da organização do espaço e da construção da forma. Embora distintos nos seus significados, é na articulação entre ambos que se revelam como instrumentos essenciais de leitura, estruturação e composição arquitetônica. A sua relação histórica constitui um dos princípios fundadores da disciplina da arquitetura, orientando a organização espacial e a forma edificada no decurso dos séculos. Desde a Antiguidade, estes conceitos têm orientado a procura por uma ordem harmónica, de base matemática, que guiou os arquitetos na definição de padrões espaciais e formais que aspiram à beleza — uma procura que permanece viva e continua a influenciar profundamente a arquitetura contemporânea.

De acordo com a origem etimológica do termo, a palavra **Sequência**, do latim *sequentia* (derivado de *sequi*, “seguir”), remete para sucessão, continuidade e ordem.<sup>281</sup> Entre os vários significados possíveis<sup>282</sup>, no contexto arquitetónico, refere-se ao encadeamento lógico e percetivo de espaços, no qual cada ambiente prepara e introduz o seguinte. Esta continuidade organiza percursos, articula cheios e vazios<sup>283</sup> e confere ritmo à vivência do edifício, conferindo-lhe coerência, fluidez e intencionalidade. Assim, a noção de **Sequência** não se limita a um alinhamento físico ou visual de elementos, mas afirma-se como uma ferramenta compositiva, capaz de formar uma narrativa que relaciona corpo, tempo e espaço.

A **Proporção**, por sua vez, corresponde à relação entre medidas as partes e do todo, garantindo harmonia geométrica, estrutural ou simbólica. Esta harmonia pode manifestar-se por igualdade de razões aritméticas ou geométricas — por aritmética (por diferença) ou geométrica (por quociente).<sup>284</sup> Neste sentido, de acordo com o Dicionário da língua italiana, *Vocabolario della lingua italiana*, a **Proporção** diz respeito à relação de medidas entre partes que mantém entre si uma correspondência significativa<sup>285</sup>, sejam elas de ordem geométrica, simbólica, estrutural ou estética.<sup>286</sup> Ao longo da história da arquitetura, variou consoante as culturas e períodos, mas manteve-se como princípio essencial de equilíbrio e coerência. Assim, a **Proporção** revela-se mais do que um critério técnico, é também um instrumento estético, capaz de traduzir ordem e expressividade.

É precisamente na confluência destes dois princípios que surge o módulo (do latim *modulus*, diminutivo de *modus* — medida), entendido como unidade base que regula a composição e o dimensionamento da obra. O módulo, na arquitetura, funciona como mediador entre partes e todo, entre lógica construtiva e intenção formal.<sup>287</sup> Uma unidade de medida de referência para o dimensionamento e a

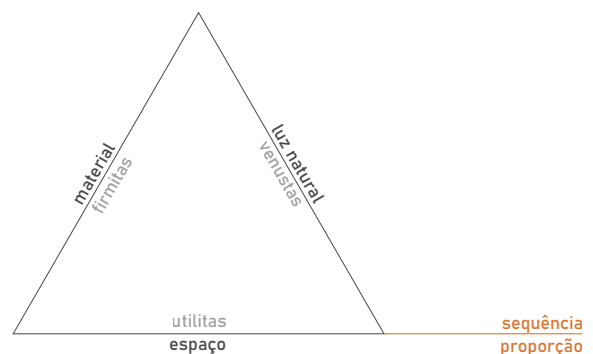
<sup>281</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “Sequenza”, in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sequenza\\_\(Enciclopedia-della-Matematica\)/#google\\_vignette](https://www.treccani.it/enciclopedia/sequenza_(Enciclopedia-della-Matematica)/#google_vignette).

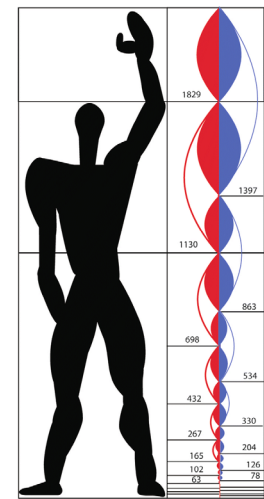
<sup>282</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “Sequenza”, in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/sequenza/>.

<sup>283</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “Progressione”, in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/enciclopedia/progressione/>.

<sup>284</sup> Definição de proporção no Priberam, “proporção”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2025, <https://dicionario.priberam.org/propor%C3%A7%C3%A3o>.

[fig. 83] A Tríade Contemporânea — Sequência e Proporção. Da autora. 2025.





[fig. 89] Sequência Vermelha e Azul em Le Modulor. *Le Corbusier*. 1983.

<sup>293</sup> Rozhkovskaya, Natasha. "Mathematical Commentary on Le Corbusier's Modulor." *Nexus Network Journal* 22, n. 2. 420.

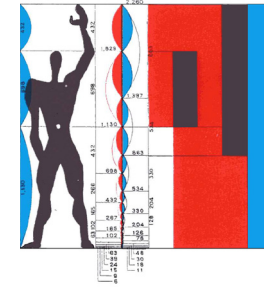
<sup>294</sup> *Ibidem*. 411-428.

O Modulor, criado por Le Corbusier, é um sistema de proporções concebido no período pós-Segunda Guerra Mundial, no contexto da reconstrução europeia e da crescente necessidade de standardização arquitetônica apoiada pela industrialização e pelos materiais pré-fabricados. A proposta apresentava-se como uma tentativa de conciliar a escala humana com princípios matemáticos, oferecendo uma ferramenta prática e estética para arquitetos e engenheiros.

A essência do Modulor assenta numa figura humana idealizada — o "homem com o braço erguido" <sup>293</sup> —, a partir da qual se deduzem duas sequências numéricas, conhecidas como *sequência vermelha* e *sequência azul*. [fig. 89] Estas séries pretendem traduzir proporções humanas em medidas arquitetônicas, aproximando-se de relações matemáticas como as da sequência de Fibonacci e da razão áurea, embora com desvios e simplificações que revelam limitações conceptuais. Além disso, observamos correlações entre as sequências, como o facto de certos valores de uma estarem próximos do dobro da outra, reforçando a ideia de regularidade geométrica.

Segundo Natasha Rozhkovskaya, a invocação da razão áurea e de linhas reguladoras reflete mais a força do mito cultural associado a esta proporção do que uma base científica consistente. O prestígio do número áureo no século XX contribuiu para a difusão da ideia de que estaria intrinsecamente ligado à beleza e à harmonia, embora, para a autora, tal associação careça de provas históricas ou científicas sólidas.

Apesar das críticas quanto ao rigor e à aplicabilidade, o Modulor ocupa um lugar central na história da arquitetura moderna, não tanto pela sua utilização sistemática, mas sobretudo como manifesto intelectual. O Modulor, representa, assim, o esforço de unir a matemática, a arte, a geometria e o corpo humano numa mesma gramática de projeto. A sua relevância reside, em grande parte, no debate que continua a suscitar sobre a relação entre proporção, geometria e arquitetura, bem como no valor pedagógico que mantém nos estudos de composição e da teoria arquitetónica. <sup>294</sup>



[fig. 85] Le Modulor. *Le Corbusier*. 1983.

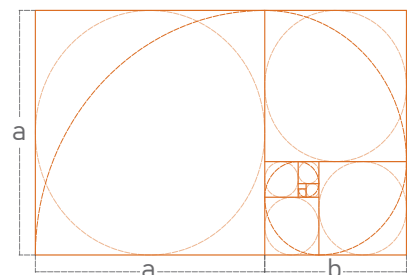
$$F(n) = F(n-1) + F(n-2)$$

onde  
 $F(1) = 0$  e  $F(2) = 1$   
 isto é

$$\begin{matrix} 0+1=1 \\ 1+1=2 \\ 1+2=3 \\ 2+3=5 \\ 3+5=8 \\ 5+8=13 \\ 8+13=21 \\ 13+21=34 \\ 21+34=55 \\ 34+55=89 \\ 55+89=144 \end{matrix}$$

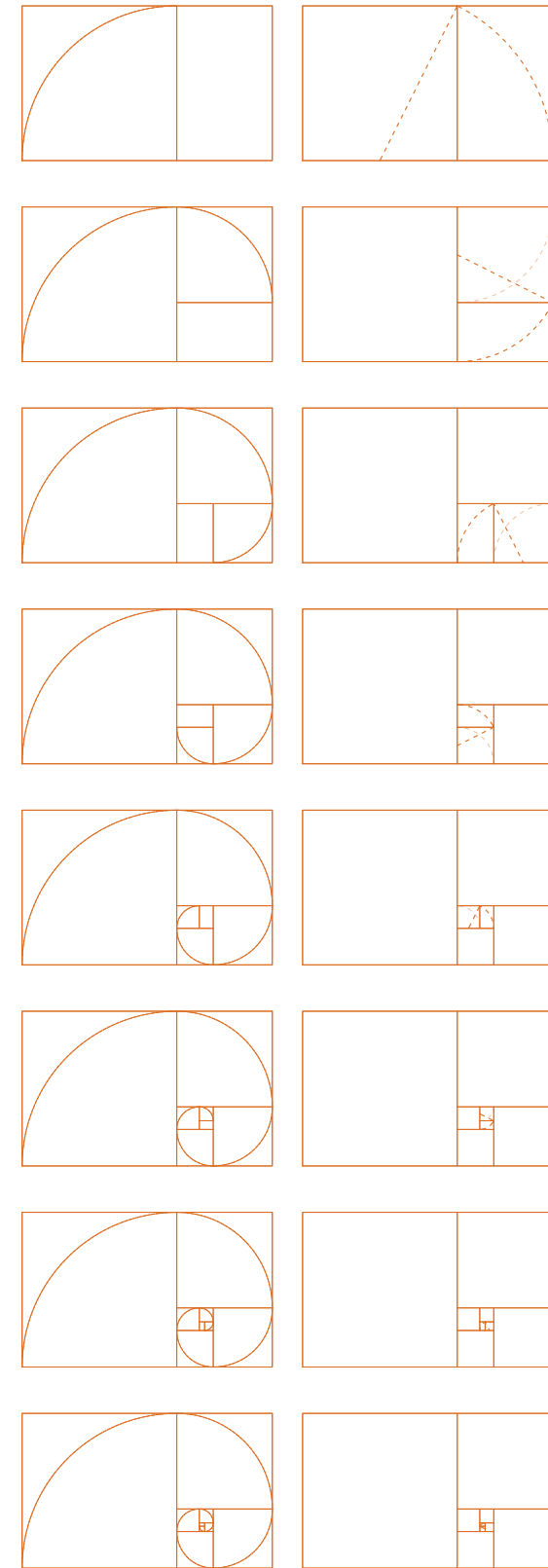
[fig. 86] Sequência Fibonacci. *Leonardo Fibonacci*. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

$$a/b = (a+b)/a = \Phi \approx 1,618033989$$



[fig. 87] Proporção e Razão Áurea. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

[fig. 88] Retângulo Dourado. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



<sup>285</sup> Definição de Proporção no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, "Proporzione", in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/enciclopedia/proporzione/?search=proporzione%2F>.

"Mas a beleza e o ornamento são o que a compõem: o que as torna diferentes, [...] a beleza é feita por uma certa proporção da harmonia de todas as partes, e pelo facto de que nada pode ser mais improvável do que o grande e divino corpo pelo qual todos os poderes das artes e do génio se combinam: raramente, ou mesmo pela própria natureza, pode ser concebido: como exprimir no meio o que é completamente abstrato e perfeitamente formado de todas as coisas." <sup>288</sup>

<sup>286</sup> Definição de Proporção no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, "Proporzione Geometrica", in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, [https://www.treccani.it/enciclopedia/proporzione-geometrica\\_\(Enciclopedia-della-Matematica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/proporzione-geometrica_(Enciclopedia-della-Matematica)/).

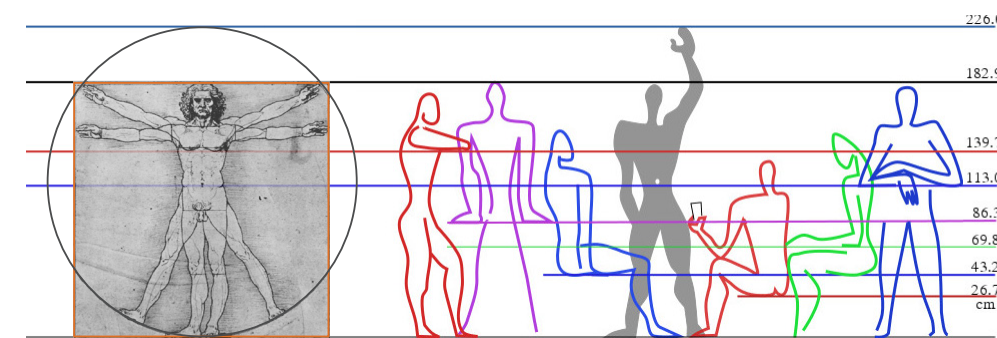
<sup>287</sup> Definição de Módulo no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, "Módulo", in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/modulo/>.

composição do conjunto, a partir do qual se organiza a obra — quer seja por simples repetição ou por variações proporcionais ou rítmicas.

Na tradição clássica, a unidade modular derivava frequentemente de uma base antropométrica, através do estudo das dimensões e proporções do corpo humano, ou arquitetónica, exemplificada pelo diâmetro da coluna nos templos gregos, servindo de parâmetro para definir todas as dimensões da planta, corte e alçado. Em *De Architectura*, principalmente nos Livros III e IV, Vitruvius sistematiza essa estrutura modular, estabelecendo princípios de simetria, ordem e analogia com o corpo humano. O *Homem Vitruviano* traduz graficamente essa relação, um dos pilares no desenvolvimento dos sistemas proporcionais da arquitetura. No Renascimento, Alberti, Filarete e, sobretudo, Palladio, em *I Quattro Libri dell'Architettura*, retomaram e refinaram estes conceitos e princípios clássicos, aplicando-os à arquitetura da época. **Leon Battista Alberti**

rigorosas de proporção que marcaram profundamente a disciplina. A **Proporção** era então entendida como elo entre o ser humano e o divino, entre o corpo e o espaço, promovendo a *concinnitas* <sup>289</sup> — harmonia orgânica entre as partes. <sup>290</sup>

Com o advento da modernidade, Le Corbusier retoma essa tradição e, reinterpretando estas ideias à luz das novas exigências sociais [fig. 84], tecnológicas e estéticas, influenciado pelo *Homem Vitruviano*, propõe *O Modulor* <sup>291</sup> [fig. 85] — um sistema baseado na sequência de Fibonacci [fig. 86] e na razão áurea [fig. 87, 88], que visava harmonizar a arquitetura com as proporções do corpo humano. <sup>292</sup> Le Corbusier demonstra, assim, a continuidade pela procura da proporção ideal na arquitetura, avançando com a sua teoria modernista. A noção de **módulo** evolui, assim, para sistemas mais abstratos, funcionais e versáteis, como os da arquitetura modular e dos sistemas prefabricados, como é o caso da **Casa Farnsworth**,



[fig. 84] O corpo na Arquitetura pelo Homem Vitruviano e Le Modulor. Da autora. Análise Gráfica. 2025.

de Mies van der Rohe [fig. 90, 91], nos quais cada elemento participa de uma grelha replicável, regida por proporções internas e relações sistemáticas.

Numa abordagem contemporânea, o **módulo** adquire uma dimensão operacional, deixa de ser apenas uma unidade métrica e passa a organizar seqüências, estruturar grelhas e compatibilizar componentes — estruturais, técnicos ou de mobiliário. Quando aplicado segundo regras de simetria e escala, o módulo torna-se o núcleo do sistema construtivo em grelha, que garante ordem e inteligibilidade à forma arquitetônica, equilibrando unidade e multiplicidade, gesto e regra, liberdade e disciplina. Uma das obras mais notáveis é a **Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto**, de Álvaro Siza [fig. 92, 93, 94].

Seguindo esta lógica, a articulação entre **Seqüência e Proporção** manifesta-se na coerência dos percursos e na harmonia entre partes e todo, conduzindo naturalmente à utilização do módulo. Na obra de David Chipperfield reconhecemos este conceito como um tema contínuo na obra de David Chipperfield. Esta abordagem revela-se de forma consistente, onde a presença de uma lógica modular e ortogonal funciona como instrumento fundamental de organização espacial e formal, estruturando a sua arquitetura com clareza e rigor.

<sup>288</sup> Alberti, Leon Battista. *The Ten Books of Architecture*. Nova Iorque: Dover Publications, 1986.

<sup>289</sup> Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Florença: Nicolaus Laurentii, Alamanus, 1485. 193.

<sup>290</sup> Definição de Proporção no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, "Proporzione", in *Vocabolario della língua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/enciclopedia/proporzione/?search=proporzione%2E>.

<sup>291</sup> Corbusier, Le. *Le Modulor*. Paris: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1983.

<sup>292</sup> Ibidem.

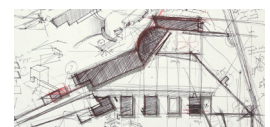


[fig. 90, 91] Casa Farnsworth. Mies van der Rohe. 1951.

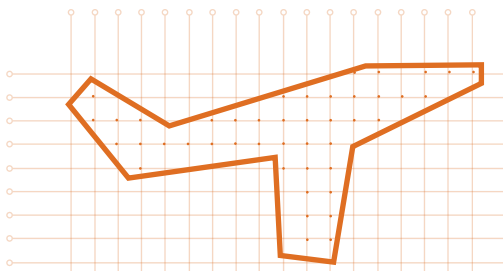
[fig. 92, 93, 94] Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto — FAUP. Álvaro Siza. 1993.



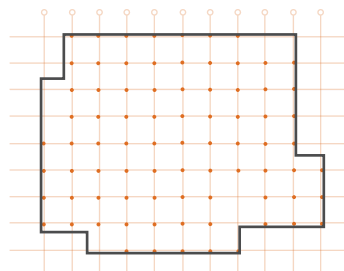
Na FAUP, Álvaro Siza adota o volume, as dimensões e os alinhamentos da torre como unidade modular de referência. Cada torre configura um "módulo" autônomo, mas articulado dentro da grelha geral do conjunto, funcionando como medida, proporção e matriz da organização espacial.



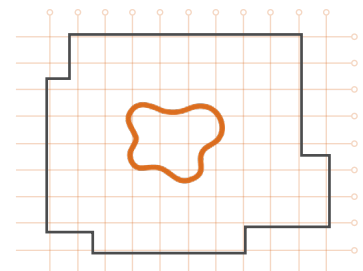
## SEQUÊNCIA E PROPORÇÃO



Piso Térreo



Piso Térreo



Piso 1

[fig. 95] Des Moines Public Library. DCA. Iowa, EUA, 2002-2006. Da autora. Representação Gráfica. 2025. [à esquerda]

[fig. 96] MUDEC – Museo delle Culture. DCA. Milão, Itália, 2000-2015. Da autora. Representação Gráfica. 2025. [à direita]

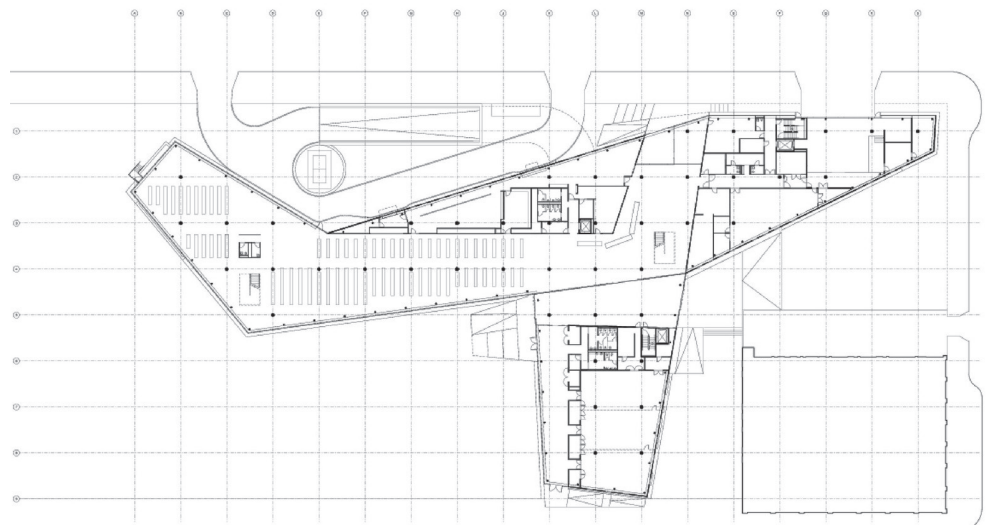
Seguindo esta lógica, a articulação entre **Sequência e Proporção** manifesta-se na coerência dos percursos e na harmonia entre partes e todo, conduzindo naturalmente à utilização do módulo. Na obra de David Chipperfield reconhecemos este conceito como um tema contínuo na obra de David Chipperfield. Esta abordagem revela-se de forma consistente, onde a presença de uma lógica modular e ortogonal funciona como instrumento fundamental de organização espacial e formal, estruturando a sua arquitetura com clareza e rigor.

Na arquitetura de Chipperfield, a **Sequência e Proporção** não se traduzem apenas em intenções compositivas, mas manifestam-se, concretamente, através da utilização de um sistema compositivo em grelha, que regula e estrutura a obra. Esta grelha funciona como matriz de organização, orientando a disposição dos espaços, os sistemas construtivos e a própria materialidade da obra. Contudo, ao contrário de se representar como uma limitação, esta estrutura modular revela-se, paradoxalmente, num mecanismo de total liberdade projetual — uma gramática que permite tanto a ordem como o caos, o rigor como a expressividade — exemplo disto são as obras **Des Moines Public Library** e o **MUDEC – Museo delle Culture**.

[fig. 97, 98, 99] Des Moines Public Library. DCA. Iowa, EUA, 2002-2006.



No caso da **Des Moines Public Library**, Iowa (2002-2006), a propósito da qual Chipperfield refere que “o edifício tem a simplicidade de um diagrama



## SEQUÊNCIA E PROPORÇÃO

construído”<sup>295</sup>, este sentido de composição a partir de uma grelha é particularmente evidente. A grelha modular, presente no projeto, não só confere coerência ao conjunto, articulação entre a estrutura e a distribuição funcional do edifício, como possibilita, simultaneamente, uma expressão fluída e dinâmica ao espaço. Em planta, “responde à natureza ortogonal dos quarteirões da cidade”<sup>296</sup> e, em paralelo, estende-se “pelo parque de uma forma mais orgânica”<sup>297</sup>.

De uma forma semelhante, no **MUDEC – Museo delle Culture**, Milão (2000-2015), a grelha modular assume um papel essencial na organização espacial do edifício. Aqui, os alinhamentos rigorosos do projeto contrastam fortemente com a fluidez do átrio central, onde se reconhece uma certa independência formal na cobertura ondulante em vidro. Tal como Chipperfield afirma na memória descritiva, a “forma curva amebiana contrasta fortemente com a geometria rígida das formas monolíticas circundantes”<sup>298</sup>. Parece-nos assim ter motivos para afirmar que este projeto, através de uma composição geométrica rigorosa, reafirma a dualidade inerente quanto ao uso da estrutura ortogonal que, se por um lado, garante a ordem e a clareza estrutural, por outro, não inibe a expressão plástica e experimentação espacial, conseguindo transmitir uma relação dinâmica entre a rigidez e a fluidez.

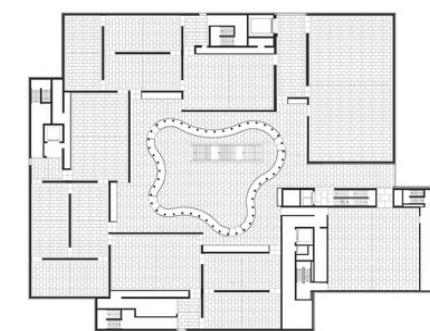
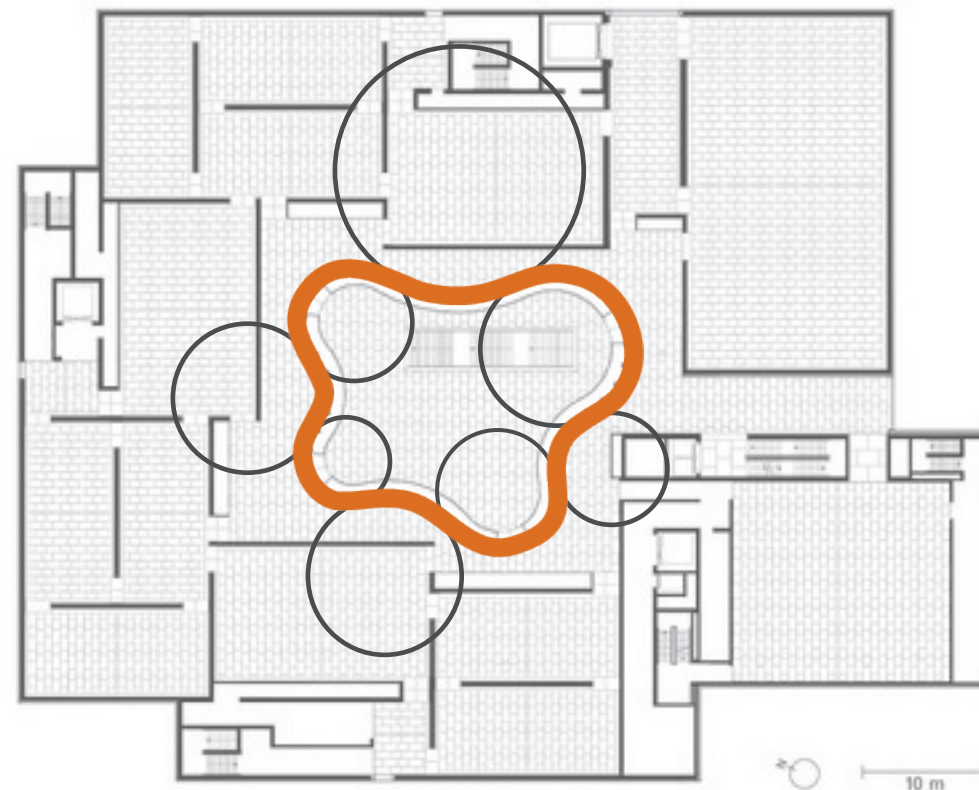
<sup>295</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “Des Moines Public Library.” 2002-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/des-moines-public-library/>.

<sup>296</sup> Ibidem.

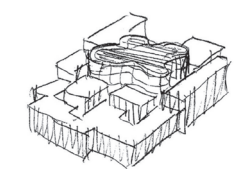
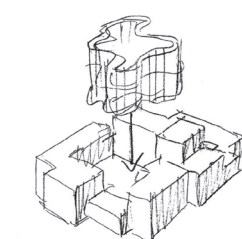
<sup>297</sup> Ibidem.

<sup>298</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “MUDEC – Museo Delle Culture.” 2000-2015, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/mudec/>.

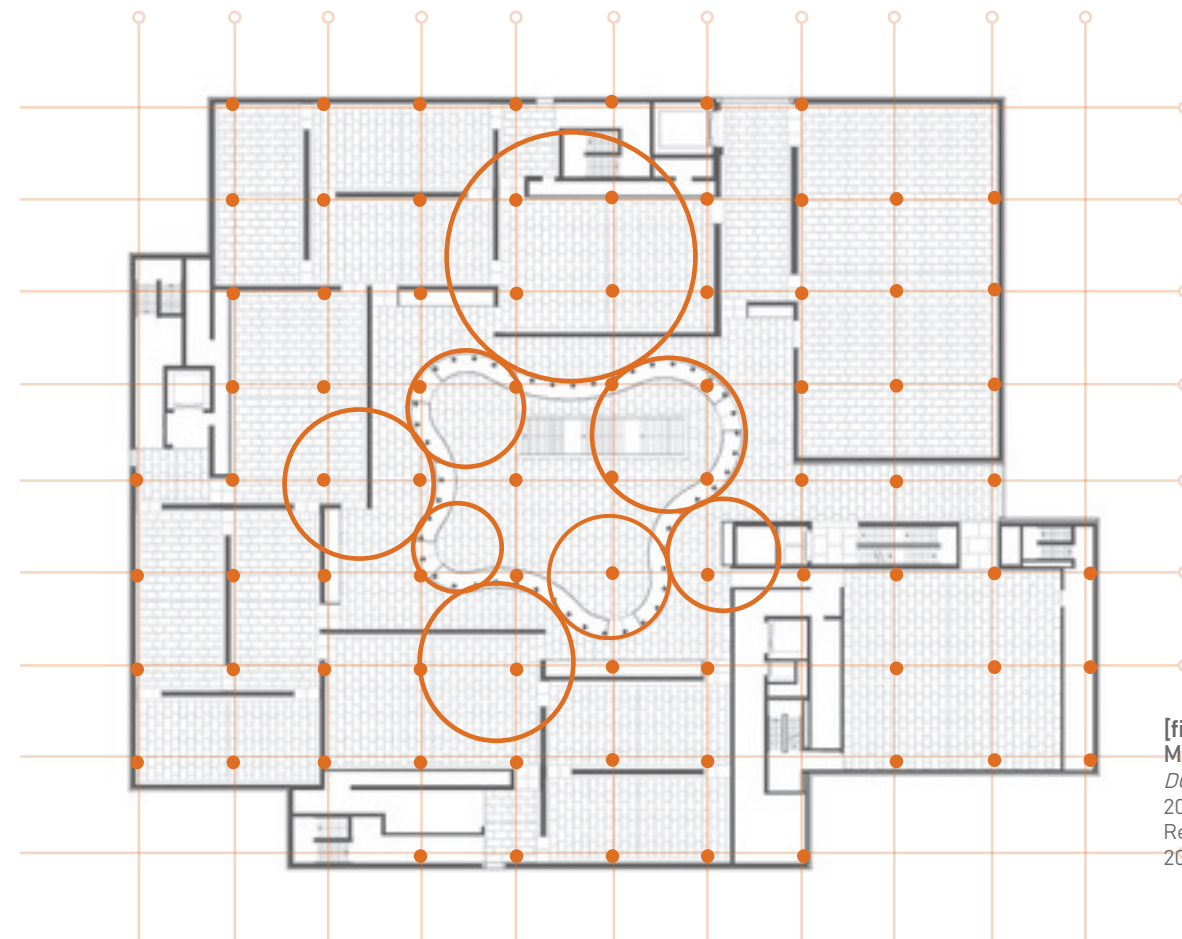
[fig. 100, 101, 102, 103, 104, 105] MUDEC – Museo delle Culture. DCA. Milão, Itália, 2000-2015.



Piso 1



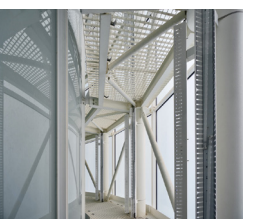
Piso Térreo



[fig. 106, 107] MUDEC – Museo delle Culture. DCA. Milão, Itália, 2000-2015. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

No átrio luminoso do MUDEC, em Milão (1999-2015), David Chipperfield introduz uma surpreendente variação formal ao inscrever circunferências tangentes dentro de uma grelha modular rígida. Apesar do centro das circunferências não coincidirem com a malha ortogonal que organiza o edifício, estas formas circulares surgem como contraponto à ordem geométrica, revelando como a disciplina estrutural pode acolher momentos de liberdade criativa. Esta solução permite que as circunferências emergjam como exceções poéticas no seio de um sistema regulado, sublinhando o caráter dinâmico e fluido do espaço central.

Compreendemos, assim, que a abordagem de David Chipperfield demonstra de forma clara como uma matriz ortogonal — enquanto sistema compositivo em grelha regido pela **Sequência e Proporção** — pode funcionar, em simultâneo, como fundamento de coerência arquitetónica e como motor de liberdade expressiva. **Sequência e Proporção**, neste contexto, não se limita a uma preocupação estética, mas assume-se como estratégia de continuidade, conferindo uma arquitetura onde a racionalidade construtiva e a sensibilidade poética coexistem em equilíbrio — revelando a sua mestria enquanto arquiteto e a capacidade de gerar uma linguagem arquitetónica clara, rigorosa e humana.



[fig. 108] Estrutura átrio Luminoso MUDEC – Museo delle Culture. DCA. Milão, Itália, 2000-2015.

### 3.1. Da Praça ao Pátio

<sup>299</sup> Chipperfield, David. "Some Thoughts on the Role of Retail in the City." *Handelsverband Deutschland conference*, Berlim, 2014. <https://davidchipperfield.com/writing/some-thoughts-on-the-role-of-retail-in-the-city>.

<sup>300</sup> Ibidem.

<sup>301</sup> Ibidem.

<sup>302</sup> Ibidem.

As cidades devem privilegiar a criação de espaços públicos qualificados que estimulem a sociabilidade e a vida urbana.

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Palace of Justice." 1999-2018, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/salerno-palace-of-justice>.

<sup>305</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Ciutat De La Justícia." 2002-2011, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/city-of-justice-barcelona>.

<sup>306</sup> Moneo, Rafael. *Nuevos Intereses, Otros Discursos*. Pamplona: Tó Ediciones, 2019. 219.

<sup>307</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Ciutat De La Justícia." 2002-2011, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/city-of-justice-barcelona>.

<sup>308</sup> Ibidem.

Na conferência "*Some thoughts on the role of retail in the city*" <sup>299</sup>, David Chipperfield reflete sobre a evolução do comércio e o seu impacto na cidade contemporânea. Para o arquiteto, a lógica atual, baseada no consumo rápido e homogêneo, compromete a vitalidade social e económica das cidades. Chipperfield sublinha, assim, o papel histórico do comércio na formação das cidades, defendendo que este "sempre contribuiu para a forma e para os espaços públicos [...] encontra[ndo] o seu lugar organicamente na cidade" <sup>300</sup>. Associando o espaço público à Ágora, enquanto espaço coletivo fundamental para a vida urbana, lugar de encontro e interação, David Chipperfield destaca a importância de reintegrar e repensar o papel do comércio na sociedade, promovendo a sua integração no planeamento urbano. <sup>301</sup> Como refere, "o desenvolvimento das nossas cidades e a criação ponderada de espaços públicos cívicos e comerciais são fundamentais para a vida urbana" <sup>302</sup>.

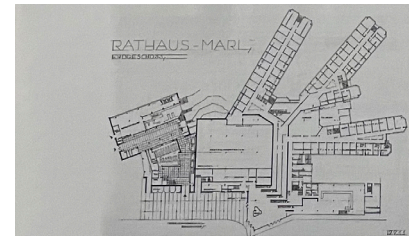
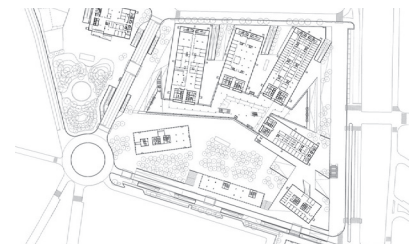
Para a nossa análise, este discurso é particularmente relevante pelo modo como Chipperfield questiona a lógica dominante do comércio contemporâneo, que conduz à perda da diversidade e da identidade urbana, desvalorizando a relação entre a arquitetura, o espaço público e a sociedade. O arquiteto britânico refere que "o comércio mudou de escala e até de papel" <sup>303</sup>, por outras palavras, passou de uma necessidade para um desejo, incentivando o consumo efêmero e a descaracterização das cidades.

Na sua obra, percebemos a importância que atribui à criação de espaços de convívio, visível em obras como a **Ciutat de la Justícia**, Barcelona (2002-2011), e o **Palace of Justice**, Salerno (1999-2018). Em ambos os casos, compreendemos que a praça assume um papel estruturador, isto é, organiza acessos, distribui fluxos e simboliza a abertura do edifício judicial à comunidade. Percebemos, assim, que a praça ocupa uma posição de destaque enquanto espaço de reunião e de convívio, sendo o elemento articulador entre a arquitetura e a sociedade.

Nas duas cidades europeias, a proposta para o edifício de justiça fragmenta o modelo institucional e reparte o programa numa composição de vários blocos mais pequenos ao longo de um quarteirão <sup>304</sup>, "concebido como um novo bairro da cidade" <sup>305</sup>. A clareza destas obras reside na simplicidade do esquema compositivo, onde os volumes isolados justapostos são circunscritos numa matriz definida por pátios e praças internas, "dando a sensação de autonomia arquitetónica ao conjunto" <sup>306</sup>. Esta abordagem compositiva leva a uma nova interpretação do sentido monumental frequentemente associado a este tipo de edifícios. <sup>307</sup>

Na *Ciutat de la Justícia*, Barcelona (2002–2011), observamos que a praça se afirma como um elemento central que coloca em relação os diferentes volumes “espalhados informalmente”<sup>308</sup> do complexo, concebidos como fragmentos de cidade, numa evidente alusão ao projeto de Alvar Aalto para o **Concurso para a Câmara Municipal de Marl**, como afirma Rafael Moneo<sup>309</sup> [fig. 110]. Cria-se, assim, um espaço urbano dinâmico, onde a volumetria “remete[mos] para imagens renascentistas do que é a cidade”<sup>310</sup>. A *Cidade da Justiça*<sup>311</sup>, expressão que Rafael Moneo critica pelo recurso ao termo “cidade” por se referir apenas a complexos administrativos, repete-se no **Palace of Justice**, Salerno (1999–2018), onde a praça desempenha um papel semelhante, estruturando a relação entre o edifício e o contexto urbano. Observamos, assim, que de modo a enfatizar a noção de uma estrutura aberta e inclusiva, tanto física como socialmente, o projeto adota a configuração de um espaço público que integra os diversos edifícios mediante uma sequência de jardins e de colonatas.<sup>312</sup>

Nas duas obras, constatamos que a praça, não é apenas um espaço de circulação, mas adquire um papel estruturante e simbólico através da aplicação consciente dos princípios de **Sequência e Proporção**. A **Sequência** manifesta-se no modo como o percurso entre os edifícios se desenrola,



[fig. 109] *Ciutat de la Justícia*. DCA. Barcelona, Espanha, 2002–2011.

[fig. 110] Concurso para a Câmara Municipal. Alvar Aalto. Marl, Alemanha, 1954.

<sup>309</sup> Moneo, Rafael. *Nuevos Intereses, Otros Discursos*. Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 219.

<sup>310</sup> Ibidem.

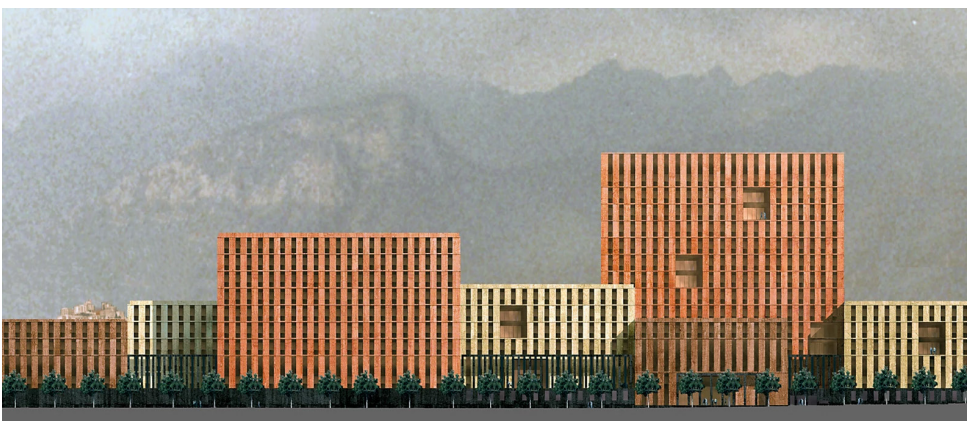
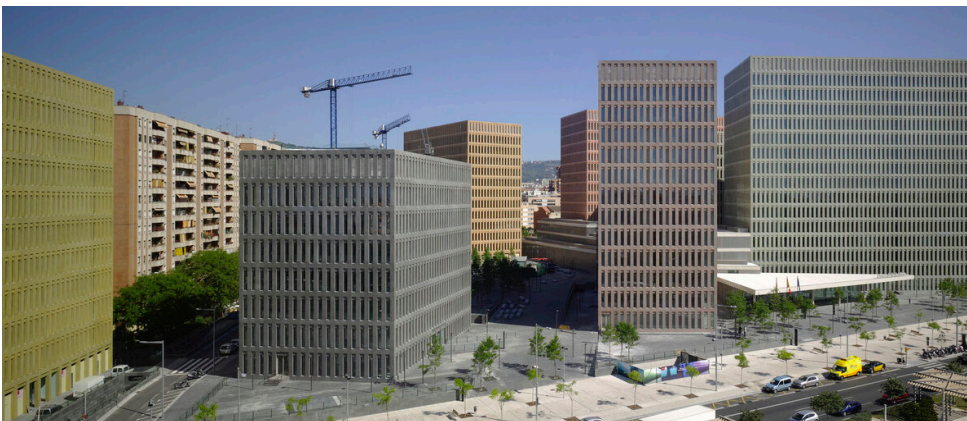
<sup>311</sup> Ibidem.

<sup>312</sup> Chipperfield, David. *Memória Descritiva in “Ciutat De La Justícia.”* 2002–2011, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/city-of-justice-barcelona>.

A composição total tenta quebrar a abordagem fechada e clássica frequentemente utilizada para esta tipologia, criando, em vez disso, relações entre as diferentes áreas de trabalho, áreas públicas e paisagem.

[fig. 111] *Ciutat de la Justícia*. DCA. Barcelona, Espanha, 2002–2011.

[fig. 112] *Palace of Justice*. DCA. Salerno, Itália, 1999–2018.





[fig. 113] Conjunto de Obras de DCA referente aos Pátios. Da autora. 2025.

<sup>313</sup> *Common Ground*: 13th International Architecture Exhibition La Biennale di Venezia, 2012.

<sup>314</sup> Definição de Leitmotiv no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, "Leitmotiv", in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/enciclopedia/leitmotiv/>.

[fig. 114] Sede Empresa Hew. Arne Jacobsen. Hamburgo, Alemanha, 1963-1969.

[fig. 115] House with Three Courts. Mies van der Rohe. 1938.



revelando progressivamente os espaços, o que promove uma leitura narrativa da arquitetura. Já a **Proporção** regula as relações de escala entre os volumes, os cheios e vazios, conferindo equilíbrio e coesão ao conjunto. Deste modo, a monumentalidade tradicional é substituída por uma composição clara e funcional, onde os vazios qualificam a relação entre a arquitetura e o contexto urbano.

A grelha modular organiza cheios e vazios, na qual a geometria funciona como matriz reguladora, transformando a praça num espaço de pertença, que traduz a intenção do arquiteto em criar uma arquitetura simultaneamente racional, acessível e socialmente significativa. Reconhecemos, assim, que o valor do espaço público na obra de DCA se constitui na materialização física da ideia de *Common Ground*<sup>313</sup>, um espaço comum, onde a geometria se converte em experiência e a sua composição fomenta o encontro, a convivência e a interação social. [fig. 113]

Se a praça estrutura a escala urbana, o pátio surge como o elemento mais recorrente no vocabulário de Chipperfield. Segundo Rafael Moneo, desde cedo é possível identificar no arquiteto um *leitmotiv*<sup>314</sup>. No caso do arquiteto britânico, reconhecemos desde as primeiras obras a "utilização de módulos elementares que se deslocam e intercalam, dando origem a plantas adaptáveis e flexíveis"<sup>315</sup>. Tal como acontece na utilização do mecanismo de "deslocação", muito presente na obra do arquiteto Jacobsen<sup>316</sup>, como é o exemplo das **Oficinas Hew**, Hamburgo (1963-1969), [fig. 114]. Por outras palavras, o pátio evolui de um elemento isolado e uma unidade autónoma<sup>317</sup> para um sistema articulador de um conjunto de blocos, pavilhões ou percursos.<sup>318</sup>

Na obra de David Chipperfield, surge, assim, um jogo de *cheios* e *vazios*, no qual os *cheios* são blocos volumétricos independentes, interrelacionados pelos *vazios* dos pátios criados. Esta lógica remete-nos tanto para as **Casa Três Pátios**, de Mies van der Rohe, [fig. 115] como para exercícios modernos de composição

ortogonal, reinterpretados à luz contemporânea. Esta leitura leva-nos para o primeiro exercício da Unidade Curricular de Projecto 1 da nossa faculdade, onde a relação entre cheios e vazios já era entendida como um princípio compositivo essencial.<sup>319</sup>

Deste modo, percebemos que para Chipperfield, o ato de compor não se limita à expressão formal, surge antes como um “antídoto para a abordagem de criação de formas”<sup>320</sup>. A estratégia do arquiteto não se reduz a um esquema rígido, mas a um sistema organizacional que equilibra tanto os efeitos volumétricos, os pormenores construtivos, como, ainda, articula a dimensão conceptual através da materialidade do espaço.<sup>321</sup> Esta abordagem resulta, assim, numa arquitetura marcada pela clareza compositiva, pelo rigor geométrico e pela relação sensível com o contexto envolvente.

De modo a atingir este resultado, acreditamos que os conceitos de **Sequência** e **Proporção** se revelam fundamentais na definição e harmonia espacial. Através da repetição rítmica de módulos e da variação controlada de escalas, Chipperfield estrutura os espaços com rigor geométrico, enquanto permite fluidez na experiência e adaptabilidade programática. A nosso ver, esta abordagem estabelece uma ordem precisa, de modo a preservar a liberdade compositiva, permitindo que a obra se relacione tanto com a dimensão humana como o tecido urbano.

Deste modo, agrupámos este elemento compositivo em quatro abordagens distintas, organizados segundo a função que desempenham e a relação que estabelecem com o ambiente envolvente. Por um lado, funcionam como elementos mediadores entre o interior e o exterior, que estruturam a composição arquitetónica e permitem transições fluídas entre os diferentes espaços. Por outro, além do seu carácter funcional, como a separação programática de usos e a regulação da iluminação e ventilação naturais, os pátios também assumem uma dimensão<sup>323</sup>, que determinam a identidade dos edifícios. Através do equilíbrio entre cheio e vazio, introspeção e abertura, Chipperfield cria atmosferas<sup>324</sup> que convidam à contemplação, enriquecendo subtilmente a experiência espacial.

<sup>315</sup> **Moneo, Rafael.** *Nuevos Intereses, Otros Discursos.* Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 202.

<sup>316</sup> *Idem.* 221.

<sup>317</sup> *Ibidem.* 212.

<sup>318</sup> *Ibidem.*

<sup>319</sup> Essa experiência revelou-se determinante para reconhecer, na obra de Chipperfield, a relevância dos pátios enquanto elementos estruturadores da organização espacial.

“Escusado será dizer que não me refiro à mera revelação da técnica construtiva, mas sim ao seu potencial expressivo. Na medida em que a tectónica equivale a uma poética da construção, é arte, mas, a este respeito, a dimensão artística não é figurativa nem abstrata. Defendo que a natureza inevitavelmente ligada à terra da construção é tão tectónica e tátil quanto cenográfica e visual, embora nenhum destes atributos negue a sua espacialidade.”<sup>322</sup>

**Kenneth Frampton**

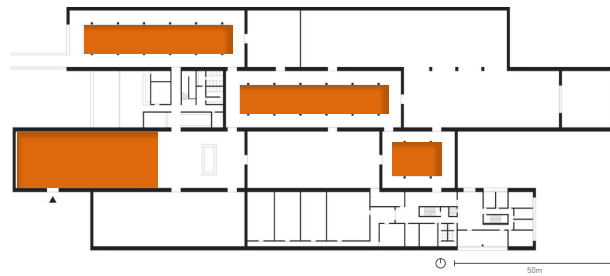
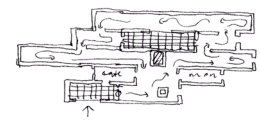
<sup>320</sup> **Irace, Fulvio.** “Simple, Ordinary, Complex.” In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

<sup>321</sup> *Ibidem.*

<sup>322</sup> **Frampton, Kenneth.** *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture.* Cambridge: MIT Press, 1995. 2.

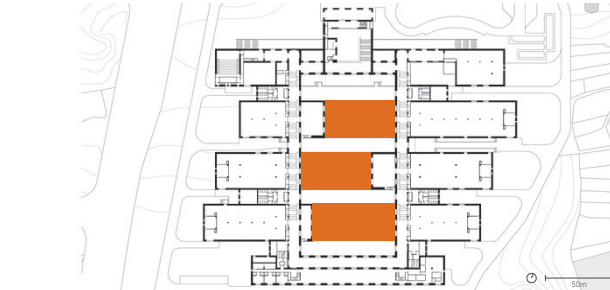
<sup>323</sup> Numa referência a Kenneth Frampton, que destaca a dimensão poética da construção, entendida como uma expressão sensível, onde a tectónica adquire um valor emocional.

## 02. ADAPTAÇÃO À ESCALA ENVOLVENTE



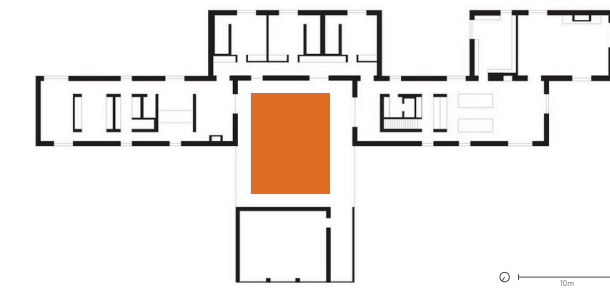
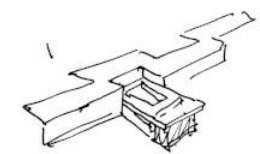
[fig. 126] Liangzhu Museum. DCA. Hangzhou, China, 2003–2007. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

No Liangzhu Museum, Hangzhou (2003–2007), os pátios assumem um papel central na articulação entre os diferentes núcleos expositivos, funcionando como elementos de transição que estruturam o percurso e introduzem momentos de pausa entre os volumes. Organizados segundo um sistema em grelha, estes vazios conferem ritmo e ordem à composição, enquanto promovem uma leitura clara da espacialidade. A proporção controlada dos pátios, aliada à sua orientação e escala, permite a entrada subtil e medida de luz natural, criando ambientes serenos e introspectivos. Esta configuração reforça a relação entre a arquitetura e a paisagem envolvente, dissolvendo os limites entre o construído e o natural. DC atribui, assim, uma qualidade sensorial e temporal ao espaço.



[fig. 127] Zhejiang Museum of Natural History. DCA. Hangzhou, China, 2014–2018. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

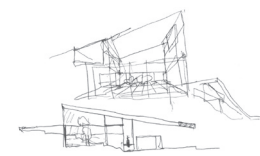
No caso do Zhejiang Museum of Natural History, Hangzhou (2014–2018), os pátios reforçam a integração do edifício no contexto imediato, funcionando como elementos moduladores da sequência espacial. Inseridos numa grelha compositiva, estes vazios intercalam os volumes construídos com regularidade e proporção, promovendo uma leitura ritmada do percurso expositivo. A sua implantação responde de forma sensível ao contexto paisagístico, estabelecendo uma continuidade visual e atmosférica com o jardim central e o parque envolvente. Mais do que espaços funcionais, os pátios tornam-se lugares de pausa e contemplação, dissolvendo as fronteiras entre o interior e o exterior. Deste modo, reforçam a união entre arquitetura e natureza — uma característica recorrente na obra de Chipperfield, na qual articula a clareza geométrica à experiência sensorial do espaço.



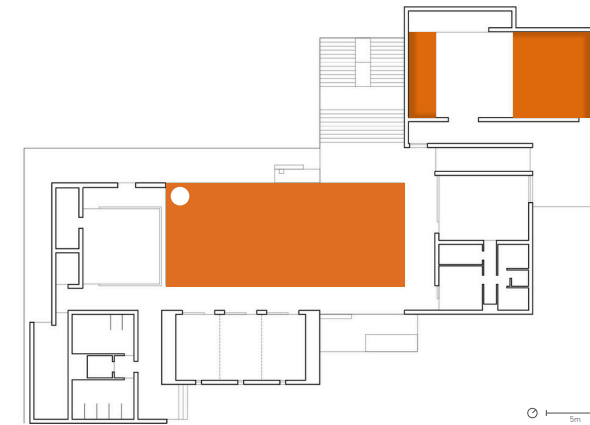
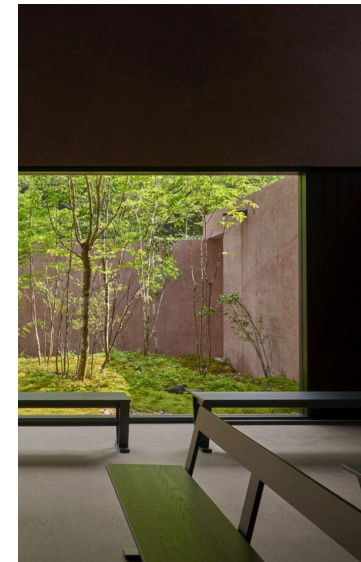
[fig. 128] Private House in Deurle. DCA. Deurle, Bélgica, 2005–2010. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

Na Private house in Deurle, Flandres Oriental (2005–2010), o pátio assume um papel central na organização do espaço doméstico, funcionando como elemento estruturador da sequência e distribuição dos diferentes espaços da casa. Apesar da escala reduzida, a lógica compositiva assenta numa grelha que articula cheios e vazios com equilíbrio proporcional, criando uma fluidez espacial coerente. O pátio, como vazio organizador, estabelece não só relações visuais internas, mas também uma forte ligação com o jardim envolvente, promovendo uma vivência contínua entre interior e exterior. Esta configuração, aliada à clareza formal, confere à casa um carácter de pavilhão subtilmente integrado na paisagem, onde a arquitetura se abre à mutabilidade do ambiente natural sem perder a sua ordem geométrica.

## 01. CONTEMPLAÇÃO E RECOLHIMENTO



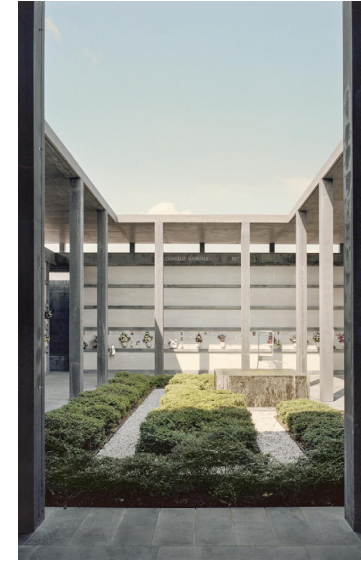
[fig. 124] Inagawa Cemetery Chapel. DCA. Hoyogo, Japão, 2013–2017. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



No Inagawa Cemetery Chapel and Visitor Centre, Hoygo (2013–2017), David Chipperfield organiza o conjunto de forma linear, com volumes simples e materiais naturais que se integram subtilmente na paisagem. O pátio central assume um papel fundamental, funcionando como espaço de transição física e simbólica entre a capela e o centro de visitantes. Mais do que separar, este vazio articula os volumes e proporciona um momento de pausa e de reflexão, potenciando a experiência sensorial através da luz, das sombras e do silêncio. A sua geometria com carácter introspectivo revela uma abordagem de contemplação, onde o vazio adquire valor arquitetónico, afirmando-se como elemento estrutural da composição, que reforça o carácter espiritual do lugar.



[fig. 125] San Michele Cemetery. DCA. Veneza, Itália, 1999–2017. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



No San Michele Cemetery, Veneza (1999–2017), a organização sequencial de pátios funciona como elemento estruturante da composição, estabelecendo uma cadência espacial que articula os diferentes volumes de forma ritmada e proporcional. Este sistema de distribuição, assente numa grelha ortogonal, permite não só a transição fluída entre os espaços construídos e os vazios, como também introduz momentos de pausa e contemplação ao longo do percurso. A escala controlada dos pátios, aliada à repetição proporcional dos elementos arquitectónicos, confere ao conjunto uma atmosfera de introspeção e serenidade, suavizando a relação entre a nova intervenção e o cemitério pré-existente, enquanto reforça o carácter perene e contemplativo do lugar.

## SEQUÊNCIA E PROPORÇÃO



01. Contemplação e Recolhimento



02. Adaptação à Escala



03. Noção de Comunidade



04. Organização Espacial

<sup>324</sup> Zumthor, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial GG, 2009.

Numa referência ao pensamento exposto por Peter Zumthor, no seu livro *Atmosferas*, no qual o autor defende que a arquitetura deve evocar uma presença emocional e sensorial nos espaços, criando uma experiência íntima através da materialidade, luz e som. Este livro reúne reflexões pessoais do arquiteto sobre como se constroem atmosferas arquitetónicas capazes de impactar quem as habita ou visita.

<sup>325</sup> Reconhecemos que nesta obra, o espaço central que funciona como articulador funcional é coberto, pelo que não o podemos atribuir como pátio. Contudo, este espaço, partilha a mesma abordagem essencial na organização espacial, na regulação da ventilação e da luz natural dos espaços interiores, bem como na criação de uma relação fluída entre interior e exterior. Em ambas as situações, é reforçada a noção de comunidade, através da criação de zonas de convívio e de interação social.

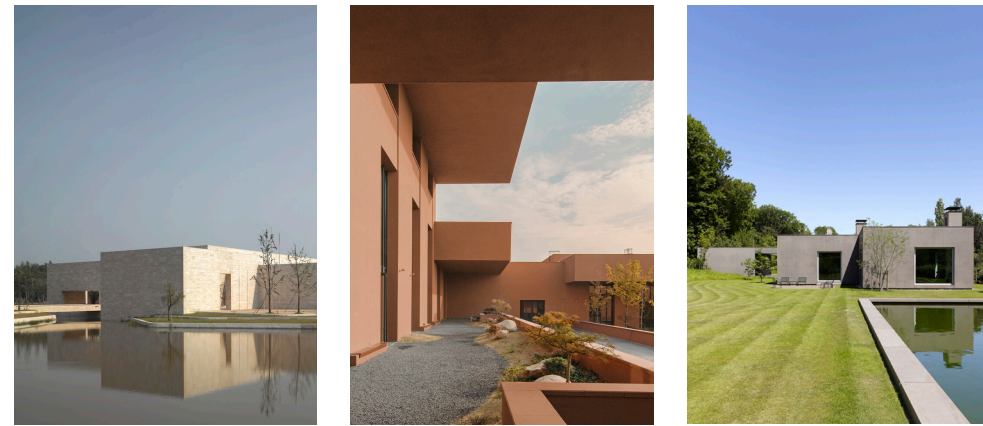
Em primeiro lugar, incluímos os projetos como o San Michele Cemetery, Veneza (1999–2017), e o Inagawa Cemetery Chapel and Visitor Centre, Hoygo (2013–2017), cujos pátios assumem um carácter de contemplação e recolhimento, equilibrando cheio e vazio e reforçando a dimensão espiritual da arquitetura. Num segundo grupo, representado pelo Liangzhu Museum, Hangzhou (2003–2007), pelo Zhejiang Museum of Natural History, Hangzhou (2014–2018), e pela Private house in Deurle, Flandres Oriental (2005–2010), os pátios integram-se na paisagem, articulando volumes fragmentados com a topografia e dissolvendo os limites entre construção e natureza. Já no Ernsting Service Centre, Renânia do Norte-Vestfália (1998–2001), o pátio sobressai-se como elemento de articulação funcional. Contudo, tanto nesta obra como no West Bund Museum, Xangai (2013–2019),<sup>325</sup> encontramos também átrios cobertos que regulam luz, ventilação, promovem espaços de convívio e autonomia programática. Apesar de reconhecermos a distinção entre pátio e átrio, no caso do West Bund Museum, a cobertura em grandes superfícies envidraçadas permite a entrada difusa de luz natural, conferindo ao átrio uma qualidade luminosa muito próxima da de um pátio. Em ambos os casos, estes espaços asseguram não só condições ambientais favoráveis, mas também zonas de interação e convívio, reforçando uma dimensão comunitária. Finalmente, no Museum Folkwang, Essen (2007–2009), os pátios revelam-se simultaneamente como parte da estrutura construtiva e como dispositivos programáticos, assegurando a continuidade entre interior e exterior.

Esta diversidade evidencia a versatilidade deste elemento na obra de Chipperfield, adaptando-se a diferentes escalas, programas e contextos. Em todos os casos, sequência e proporção orientam a disposição dos volumes e dos vazios, numa geometria clara que concilia disciplina e liberdade. Assim, a abordagem do arquiteto não se limita à forma, mas propõe um sistema de ordem flexível que recupera fundamentos clássicos, como a centralidade, a hierarquia e a proporção, reinterpretados à luz contemporânea. O pátio torna-se, assim, mais do que um recurso formal, é o espaço onde se manifesta o equilíbrio entre tradição e presente, entre rigor geométrico e experiência sensorial, entre permanência e transformação.



[fig. 116] San Michele Cemetery. DCA. Veneza, Itália, 1999-2017.

[fig. 117] Inagawa Cemetery Chapel. DCA. Hoyogo, Japão, 2013-2017.



[fig. 118] Liangzhu Museum. DCA. Hangzhou, China, 2003-2007.

[fig. 119] Zhejiang Museum of Natural History. DCA. Hangzhou, China, 2014-2018.

[fig. 120] Private House in Deurle. DCA. Deurle, Bélgica, 2005-2010.

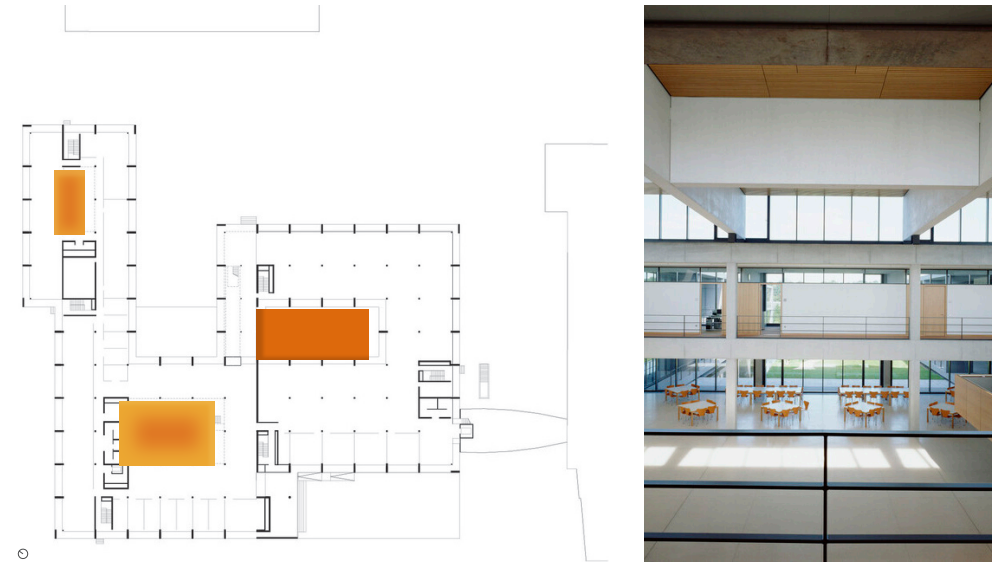


[fig. 121] Ernsting Service Centre. DCA. Renânia do Norte-Vestfália, Alemanha, 1998-2001.

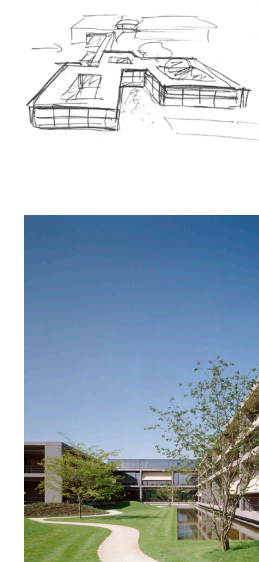
[fig. 122] West Bund Museum. DCA. Xangai, China, 2013-2019.



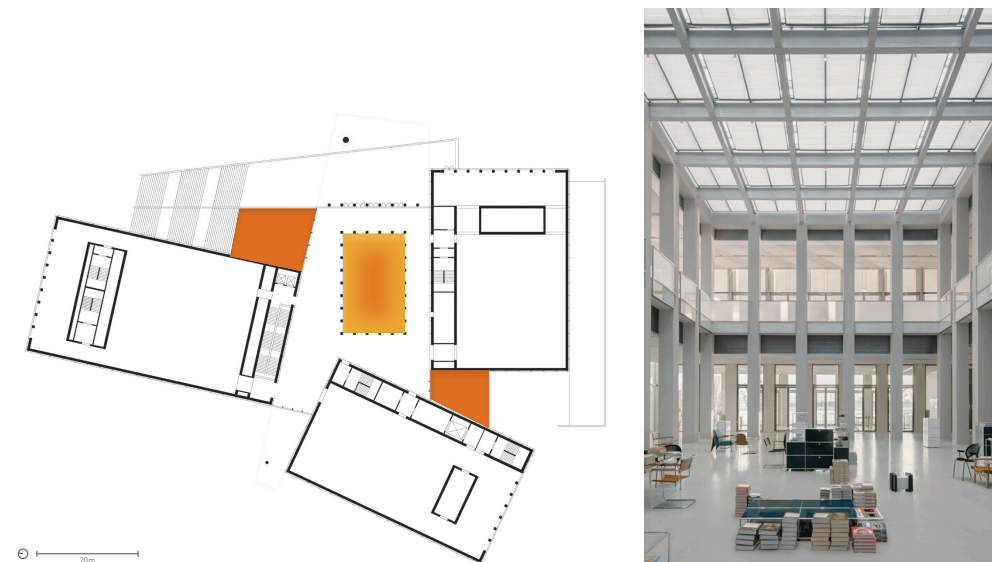
[fig. 123] Museum Folkwang. DCA. Essen, Alemanha, 2007-2009.



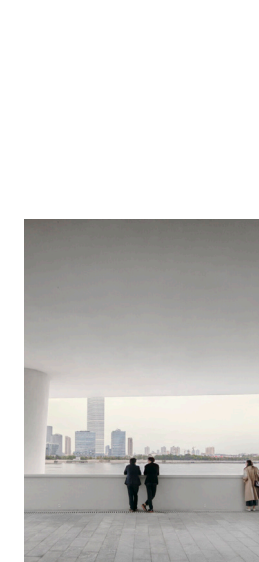
No Ernsting Service Centre, Renânia do Norte-Vestfália (1998-2001), os pátios não só articulam funcionalmente os diferentes núcleos programáticos, como integram um sistema compositivo em grelha modular, no qual a geometria assume um papel estruturante na definição dos espaços. A seqüência espacial entre os pátios e os volumes construídos estabelece um ritmo claro, que orienta a circulação e reforça a percepção de ordem e continuidade. Esta organização assenta numa lógica de proporção entre cheios e vazios, promovendo uma alternância equilibrada entre momentos de introspeção e de abertura ao exterior. No centro do conjunto, o átrio surge como ponto de convergência e de convívio, beneficiando da luz natural difusa que penetra através das superfícies envidraçadas translúcidas. DC cria, assim, um ambiente sereno e confortável, reforçando o caráter sociável da arquitetura.



[fig. 129] Ernsting Service Centre. DCA. Renânia do Norte-Vestfália, Alemanha, 1998-2001. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



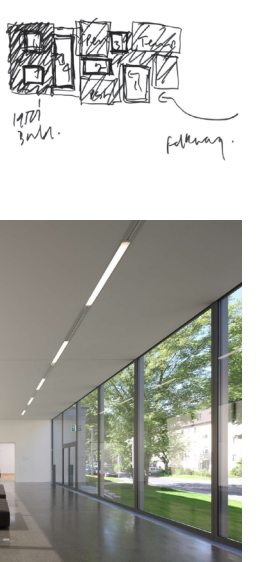
De um modo semelhante, no West Bund Museum, Xangai (2013-2019), os três volumes dispostos em forma de cata-vento convergem num átrio central que funciona como espaço de transição e de distribuição entre o museu e a cidade. Apesar de ser formalmente um átrio, a cobertura em grandes superfícies envidraçadas permite a entrada difusa de luz natural, aproximando a sua qualidade espacial à de um pátio. Este espaço central, mais do que apenas elemento de circulação, assume um papel agregador, acolhendo momentos de permanência e convívio, enquanto suaviza os limites entre interior e exterior e reforça a autonomia funcional das diferentes componentes do programa. A introdução deste átrio central partilha a lógica dos pátios, ao garantir ventilação, luz natural e permeabilidade entre o museu e o espaço urbano. A sua dimensão comunitária promove uma experiência coletiva, reforçando a ideia de encontro e de partilha.



[fig. 130] West Bund Museum. DCA. Xangai, China, 2013-2019. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



No Museum Folkwang, Essen (2007-2009), os pátios configuram-se como elementos centrais da lógica expositiva, integrados numa grelha ortogonal que estrutura a Sequência dos espaços com rigor geométrico. Mais do que simples espaços intermédios entre salas, os pátios introduzem momentos de suspensão e contemplação que equilibram o percurso do visitante, oferecendo pausas visuais e físicas entre os núcleos expositivos. A repetição proporcional destes vazios ao longo da galeria reforça a clareza da organização espacial e potencia uma leitura serena do acervo. Assim, a arquitetura não só valoriza o conteúdo expositivo, como transforma os próprios intervalos espaciais — os pátios — em protagonistas da experiência museológica.



[fig. 131] Museum Folkwang. DCA. Essen, Alemanha, 2007-2009. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

### 3.2. Entre os Cheios e os Vazios do Museum Folkwang

“A nova extensão do museu, da autoria de *David Chipperfield Architects Berlin*, complementa o edifício original classificado, preservando a sua integridade e perpetuando o princípio arquitetónico com um conjunto de **seis volumes** e **quatro pátios** interiores, jardins e passadiços cobertos.”<sup>326</sup>

<sup>326</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “Museum Folkwang.” 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

<sup>327</sup> Referimo-nos a este termo quando o edifício assume, propositadamente, o protagonismo e ofusca o conteúdo expositivo.

<sup>328</sup> Irace, Fulvio. “Simple, Ordinary, Complex.” In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

“Um edifício, simples na aparência e algo solene. Um edifício de pedra com janelas e algumas colunas, talvez, para sublinhar discretamente a dignidade da sua função. As divisões seriam harmoniosas, nem demasiado grandes, nem demasiado pequenas. A luz viria do Norte, uniforme e fria. Os quadros seriam pendurados nas paredes a uma altura conveniente.”<sup>329</sup>

**Jean Clair**

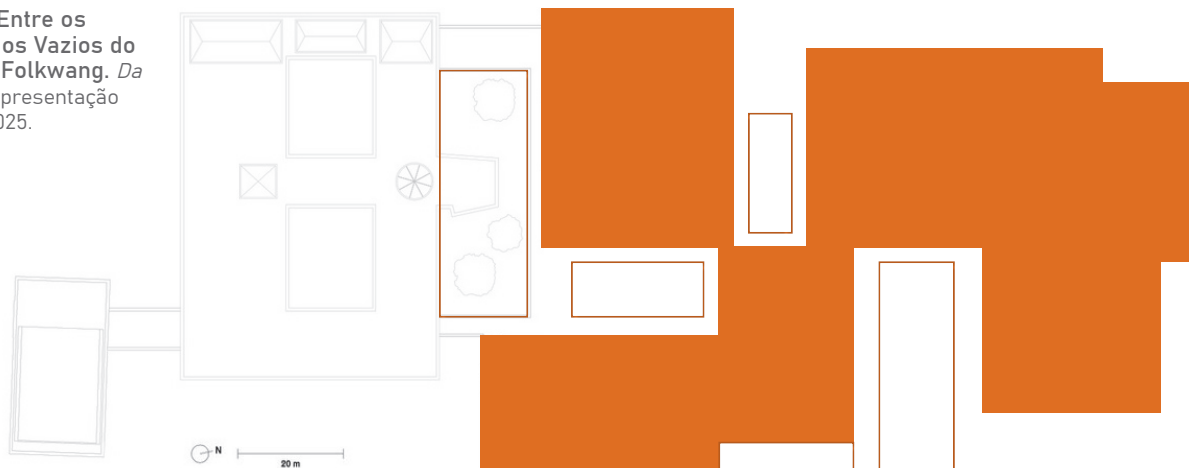
Fundado em Hagen por Karl Ernst Osthaus em 1902, o **Museum Folkwang** foi o primeiro museu de arte contemporânea da Europa. A ampliação concebida por *David Chipperfield Architects*, entre 2007 e 2009,

representa um equilíbrio subtil entre a tradição e a contemporaneidade, onde a materialidade, a luz natural e a espacialidade assumem um papel central na experiência arquitetónica. Respeitando a essência do edifício original, a intervenção destaca-se pela composição geométrica rigorosa e pela integração harmoniosa com o contexto urbano.

Numa época marcada pelo *Museu Ícone*<sup>327</sup>, David Chipperfield distancia-se do impacto mediático do “Efeito Bilbao” e das estratégias espetaculares, valorizando uma arquitetura que enraizada no lugar e em continuidade com o contexto urbano envolvente. Assim, o **Museum Folkwang** afasta-se, deliberadamente, da lógica do *Museu Espetáculo*, priorizando uma relação equilibrada entre a arquitetura e o conteúdo expositivo. O novo edifício não se impõe como objeto isolado, mas dialoga com a cidade, integrando-se de forma discreta e sensível. Como refere Fulvio Irace no artigo “Simple, Ordinary, Complex”<sup>328</sup>, o **Museum Folkwang**, parece materializar o *Contramanifesto do Museu para o Terceiro Milénio*, de Jean Clair (1983), que defendia edifícios claros, dignos e silenciosos, capazes de

devolver protagonismo à arte. Este texto surge como resposta crítica ao *Manifesto do Centro Pompidou* de 1972, no qual Jean Clair já se manifestava quanto à crescente transformação dos museus em espaços de entretenimento e de espetáculo, desviando-se do propósito primordial de preservar, estudar e celebrar a arte.

[fig. 132] Entre os Cheios e os Vazios do Museum Folkwang. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



Como Rafael Moneo observa, o **Museum Folkwang** “não se trata de um projeto de grande impacto em termos plásticos”<sup>330</sup>. Contudo, reconhecemos a destreza geométrica de Chipperfield, na organização do espaço, que se exprime pela precisão, proporção e rigor compositivo. Este projeto configura-se, assim, como um exemplo eloquente de uma abordagem arquitetônica que concilia simplicidade, funcionalidade e respeito pelo contexto histórico.

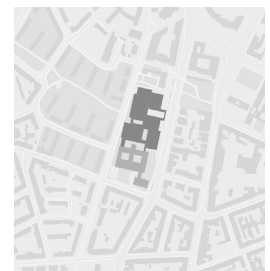
A lógica compositiva assenta na relação de cheios e vazios, massas e intervalos, volumes e pátios. À primeira vista, o conjunto parece fragmentar-se numa sucessão de blocos independentes, mas a experiência do percurso dissolve essa percepção inicial, os corredores envidraçados e os jardins internos interligam os volumes, estabelecendo continuidade e fluidez. A grelha modular, rigorosamente aplicada, estrutura tanto os espaços expositivos como os vazios, conferindo disciplina formal e, simultaneamente, flexibilidade programática. Acreditamos que esta estratégia não só reforça a coerência espacial do museu, como facilita a exposição das obras e favorece a circulação fluída dos visitantes.

Neste processo, percebemos que David Chipperfield redireciona o protagonismo da própria obra, para o espaço expositivo, permitindo que a arte ocupe o papel central. Como afirma, “a dialética normal entre recipiente e conteúdo nunca deve ser confundida com uma luta, em que o primeiro eclipsa o segundo”<sup>331</sup>. Numa leitura mais alargada, reconhecemos que esta obra é dominada por formas ortogonais elementares, predominantemente retangulares, de legibilidade imediata e reconhecível aos olhos de um observador comum.<sup>332</sup> David Chipperfield direciona, assim, a experiência museológica “do excepcional ao normal”<sup>333</sup>, enfatizando a sobriedade e a ordem geométrica.

<sup>329</sup> **Irace, Fulvio.** “Simple, Ordinary, Complex.” In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

<sup>330</sup> **Moneo, Rafael.** *Nuevos Intereses, Otros Discursos*. Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 228.

<sup>331</sup> **Irace, Fulvio.** “Simple, Ordinary, Complex.” In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.



[fig. 133] Implantação do Museum Folkwang. DCA. Essen, Alemanha, 2007-2009.



## SEQUÊNCIA E PROPORÇÃO

**[fig. 134]** Galeria de Exposição do Museum Folkwang. [página anterior]

**[fig. 135]** Corte BB do Museum Folkwang. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

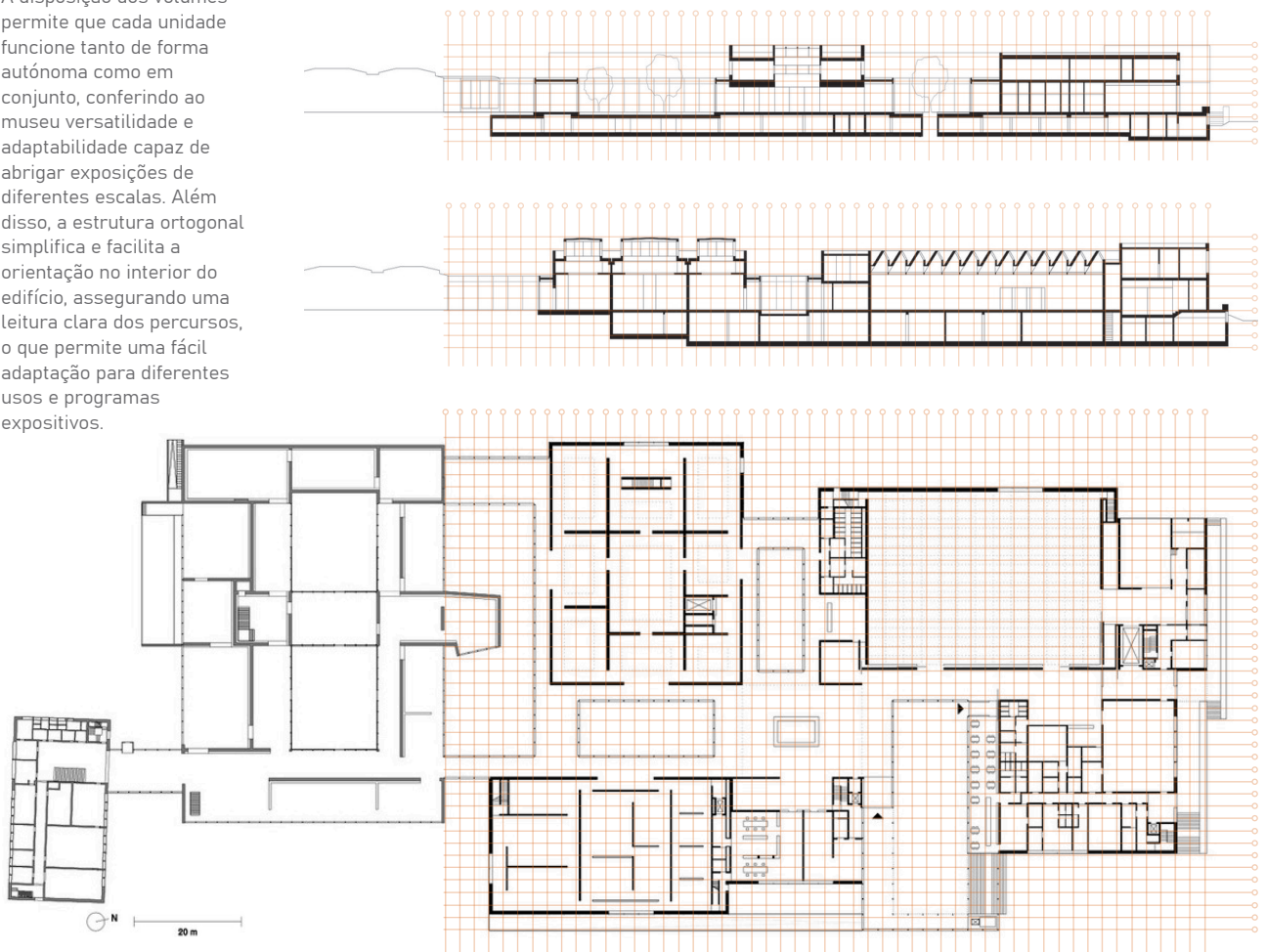
**[fig. 136]** Corte AA do Museum Folkwang. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 137]** A Grelha do Museum Folkwang. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

Esta geometria modular garante clareza compositiva, flexibilidade funcional e equilíbrio com o lugar. A grelha rigorosa estrutura tanto o posicionamento das salas de exposição, como dos pátios internos, promovendo uma composição marcada pela repetição e pelo ritmo. Esta matriz geométrica, para além de impor uma disciplina formal, confere, também, uma grande flexibilidade projetual, permitindo a criação de espaços de diferentes dimensões a partir da mesma unidade de medida, adaptáveis às exigências expositivas. É inevitável reconhecer aqui a genealogia histórica do pátio como matriz organizadora da arquitetura — do peristilo clássico e dos claustros medievais às composições modernas de Mies van der Rohe. Chipperfield reinscreve-se nessa tradição, reinterpretando o vazio não como ausência, mas como elemento ativo da ordem geométrica e da vivência sensorial.

A partir desta análise, conseguimos, ainda, confirmar, do ponto de vista geométrico, que a grelha ortogonal presente na obra de Chipperfield, garante flexibilidade na organização dos espaços expositivos. A disposição dos volumes permite que cada unidade funcione tanto de forma autónoma como em conjunto, conferindo ao museu versatilidade e adaptabilidade capaz de abrigar exposições de diferentes escalas. Além disso, a estrutura ortogonal simplifica e facilita a orientação no interior do edifício, assegurando uma leitura clara dos percursos, o que permite uma fácil adaptação para diferentes usos e programas expositivos.

O visitante percorre o edifício segundo uma sucessão de pausas: a luz filtrada nos pátios, a mudança de temperatura e de silêncio ou a oscilação entre interior e exterior. Estes vazios funcionam como filtros graduais, nunca como fronteiras rígidas, mediando a relação entre o espaço museológico e a cidade. O padrão modular revela-se na disposição das fachadas envidraçadas, incluindo a caixilharia, na organização dos pátios e



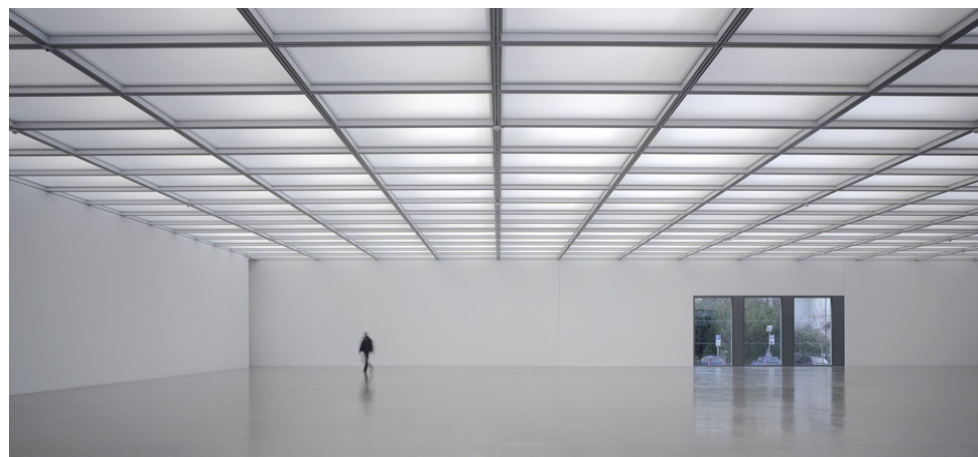
## SEQUÊNCIA E PROPORÇÃO

na cadência dos elementos arquitetônicos, como as colunas e os painéis, estabelecendo uma sensação de continuidade e fluidez espacial. Aqui, os pátios instauram uma gradação contínua, onde a arquitetura se prolonga no exterior e a paisagem penetra no interior.

Assim, a dialética entre cheios e vazios torna-se o tema central da proposta. Os cheios afirmam a permanência e a introspecção, os vazios introduzem respiro, abertura e continuidade. Juntos, estruturam uma arquitetura que não procura monumentalidade, mas legibilidade, clareza e contemplação. Trata-se, assim, de um projeto realista que nunca confunde clareza com funcionalismo.<sup>334</sup> **Sequência e Proporção**, enquanto conceitos orientadores da composição arquitetônica, revelam-se fundamentais neste processo, promovendo uma vivência espacial que enaltece a função museológica e a experiência do visitante no espaço.

### 3.2.1. *Utilitas como Espaço*

Neste projeto, David Chipperfield estabelece uma equivalência entre espaços expositivos e pátios, [fig. 140] conferindo-lhes igual relevância arquitetônica numa clara influência da lógica das composições espaciais de Mies van der Rohe. [fig. 141, 142, 143] Apesar da aparente ausência de um padrão geométrico evidente na organização das salas expositivas, parecendo uma organização espacial livre, é-nos possível reconhecer que a articulação volumétrica não decorre de uma composição aleatória. Pelo contrário, a harmonia resulta de um processo rigoroso de subdivisão geométrica, assente numa grelha que garante clareza e equilíbrio, mesmo sem se fixar num módulo rígido. Esta estratégia parece-nos tratar de uma reinterpretação contemporânea de David Chipperfield sobre o princípio vitruviano de *Utilitas*, entendido aqui como *Espaço* funcional e ordenado.



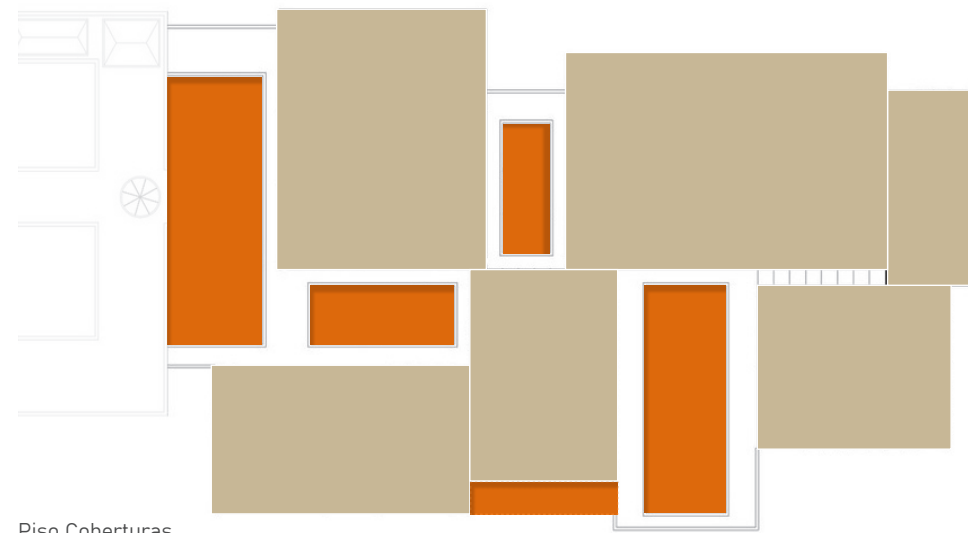
<sup>332</sup> Referência ao capítulo anterior. Capítulo 2, A Obra de David Chipperfield, em 2.2 A Obra Construída.

<sup>333</sup> Irace, Fulvio. "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

<sup>334</sup> Ibidem.

<sup>335</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Museum Folkwang." 2007-2009, 2024. <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

[fig. 138, 139] Espaços Interiores do Museum Folkwang.



Piso Coberturas



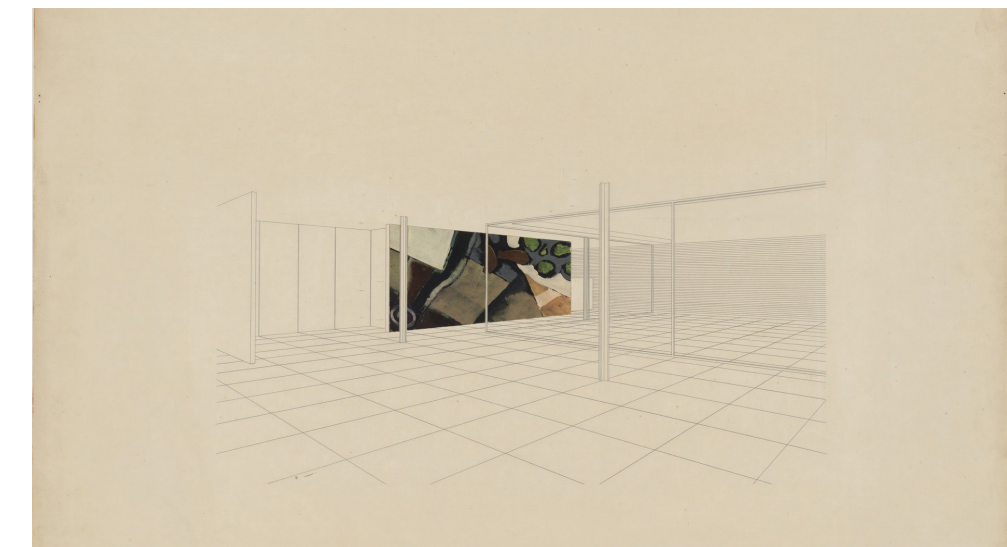
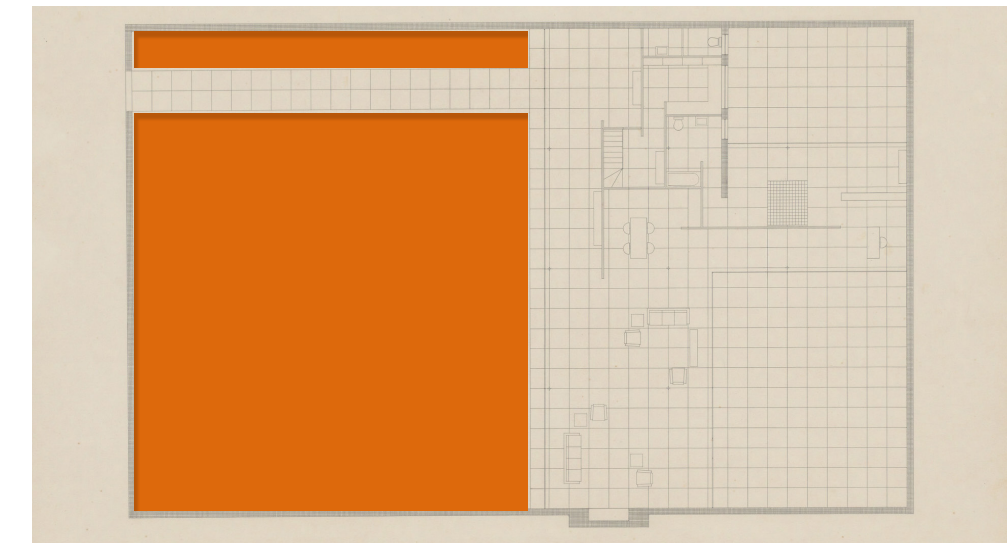
Piso Térreo

No Museum Folkwang, David Chipperfield atribui aos pátios uma função equivalente à das salas expositivas, conferindo-lhes a mesma dignidade arquitetônica e transformando-os em elementos estruturantes da experiência espacial. Esta abordagem remete-nos diretamente para a lógica desenvolvida por Mies van der Rohe na *Casa dos Três Pátios*, onde os vazios assumem um papel organizador e definem a relação entre interior e exterior. Tal como em Mies, também em Chipperfield os pátios não se reduzem a meros intervalos de luz ou ventilação, são espaços de permanência e contemplação, capazes de conferir ritmo à sucessão de volumes construídos.

A clareza geométrica da grelha e a proporção rigorosa dos pátios, na obra de Mies, instauram uma ordem quase clássica, Chipperfield reinterpreta, subtilmente, esta mesma lógica. A aparente liberdade na disposição dos espaços expositivos contrasta com a precisão da grelha subjacente, garantindo um equilíbrio e uma continuidade sem se impor como regra rígida. Desta forma, o arquiteto introduz uma dimensão de flexibilidade controlada, aproximando-se da tradição de Mies, respondendo às exigências contemporâneas do museu.

Assim, os pátios no Museum Folkwang revelam-se simultaneamente como homenagem e como reinterpretação, evocam a pureza racional de Mies van der Rohe, mas transformam-se em dispositivos contemporâneos de mediação, que iluminam e organizam, mas também qualificam a experiência do visitante enquanto parte integrante da composição arquitetônica.

[fig. 140] Entre os Cheios e os Vazios do Museum Folkwang. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



[fig. 141, 142, 143] House with Three Courts. Mies van der Rohe. Projetos e Perspectiva Interior. 1938.

<sup>336</sup> **Moneo, Rafael.**  
*Nuevos Intereses,  
Otros Discursos.* Pam-  
plona: Tó Ediciones,  
2019. 228.

<sup>337</sup> **Chipperfield, David.**  
*Theoretical Practice.*  
Londres: Artemis, 1994.  
50.

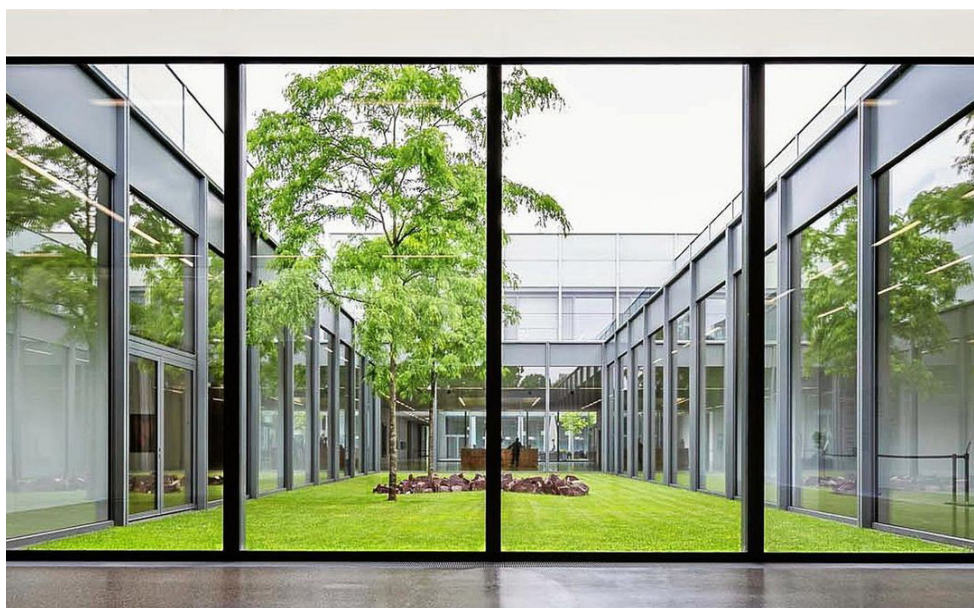
Nos espaços exteriores, nos pátios, esta regularidade revela-se com maior nitidez. [fig. 140] Apesar das variações dimensionais, observamos uma constância na proporção entre os pátios, que indicia a hipótese do seu papel estruturante na definição da volumetria construída. Como refere Rafael Moneo, “poder-se-ia entender que este edifício define a sua forma fazendo a distinção entre vazio e cheio” <sup>336</sup>. Neste seguimento, colocamos uma questão essencial, terão sido os pátios, enquanto vazios, os elementos geradores e orientadores da disposição dos volumes, os cheios, funcionando como matriz organizadora da obra? Esta leitura ganha consistência quando consideramos a relevância que Chipperfield atribui aos vazios como elementos mediadores entre o edifício e o seu contexto. Desta forma, é plausível admitir que estes possam ter influenciado a configuração e a composição arquitetónica.

Chipperfield confirma esta intenção ao afirmar que os espaços intermédios “não só fortalecem a interação do edifício com o seu contexto envolvente, como também criam uma continuidade espacial controlada, permitindo a extensão do interior para o exterior” <sup>337</sup>. Os vazios não definem apenas ritmos e sequências — retomando os princípios vitruvianos —, contribuem, também, para uma experiência arquitetónica contínua, onde o interior se prolonga para o exterior, algo profundamente enraizado na tradição da disciplina da arquitetura.

O **Museum Folkwang** inscreve-se, assim, numa investigação mais ampla de Chipperfield sobre a dialética entre massa e vazio. Neste projeto, esta relação é particularmente clara, os cheios afirmam permanência e introspeção, enquanto os vazios introduzem respiro, abertura e continuidade. Complementares e não opostos, estruturam uma espacialidade que valoriza a função museológica e a experiência do visitante.

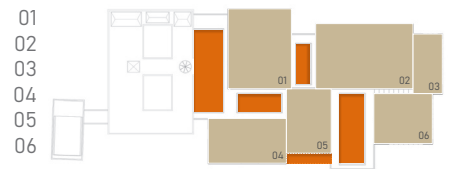
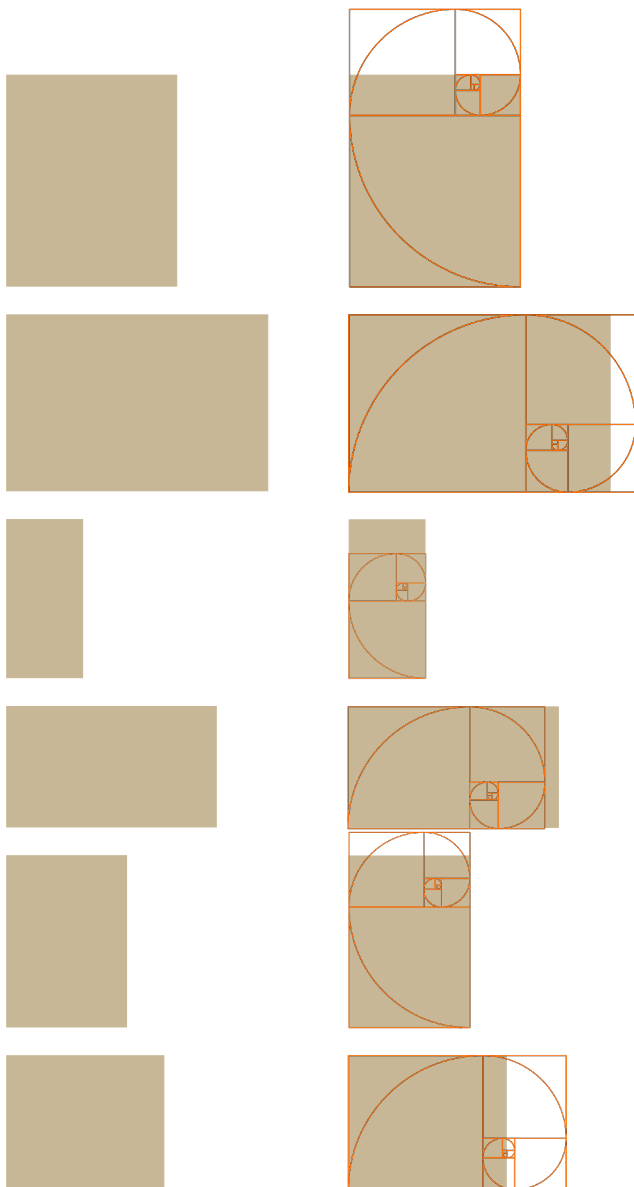
[fig. 144, 145] Os Pátios do Museum Folkwang.

[fig. 146] *Retângulo Dourado* do Museum Folkwang. *Da autora.* Representação Gráfica. 2025. [página seguinte]





Piso Térreo



A Sequência espacial criada entre os diferentes ambientes demonstra-nos um estudo geométrico cuidadoso, onde a Proporção assume um papel determinante na organização do conjunto. De modo a compreender se existia uma relação proporcional entre as salas expositivas, iniciámos uma análise comparativa das dimensões das mesmas e, verificámos, em primeiro lugar, que nenhuma delas possuía exatamente a mesma medida. Deste modo, procuramos estabelecer uma correlação entre as proporções dos espaços e o *Retângulo Dourado* [fig. 147]. Embora algumas salas se aproximassem da *razão áurea* (1.618), a ausência de um padrão sugeriu-nos que este não foi, necessariamente, o princípio gerador do projeto.

[fig. 147] Proporção Dourada do Pátios do Museum Folkwang. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

### 3.2.2. *Venustas como Luz Natural*

“A cor da fachada muda consoante a alteração da **luz natural** e as aberturas das janelas integradas ficam à face.”<sup>338</sup> Na obra de David Chipperfield, a luz natural não é um recurso complementar, mas um princípio estruturante, indissociável da geometria e da proporção.<sup>339</sup> No **Museum Folkwang**, esta abordagem é exemplificada na exploração da relação entre Luz Natural e arquitetura.

<sup>338</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “Museum Folkwang.” 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

<sup>339</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 50.

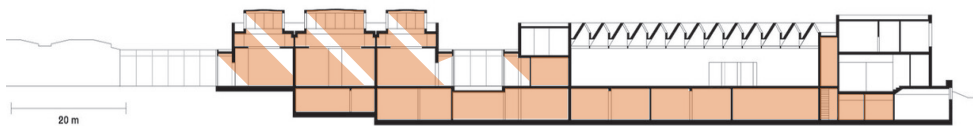
A importância atribuída à Luz Natural pelo arquiteto reflete-se na própria leitura da fachada do museu. O alçado, concebido como superfície sensível às variações atmosféricas, transforma-se ao longo do dia. A cor, a textura e a transparência oscilam com a incidência solar, conferindo movimento e profundidade à composição volumétrica. Esta mutabilidade, marcada pela alternância entre opacidade e translucidez, recusa qualquer rigidez formal e ativa a percepção do observador, convertendo a matéria em fenómeno visual e temporal.

No interior, a grelha modular fragmenta a massa edificada em volumes articulados com pátios ajardinados, permitindo que a luz penetre de forma controlada nos espaços expositivos. Mais do que intervalos de fluidez espacial, estes vazios promovem momentos de contemplação e pausa, assumindo-se como dispositivos organizadores do espaço. Enquanto extensões visuais e físicas das galerias, tornam-se filtros de luz e de relação entre interior e exterior, instaurando uma gradação em vez de oposição. Assim, os pátios não só iluminam, como também modulam a experiência sensorial e corporal. A experiência do visitante decorre desta sequência atmosférica, marcada por pausas de silêncio, variações de luz e sensações de suspensão entre recolhimento e abertura.

Neste contexto, a geometria deixa de ser apenas uma ferramenta de ordem e torna-se o meio pelo qual a experiência sensorial é intensificada. O rigor compositivo — assente na proporção e na repetição do módulo (grelha) — estrutura o modo como a luz se infiltra, se reflete e se dissipa, produzindo



[fig. 148, 149] A Luz nos Espaços Interiores do Museum Folkwang.



[fig. 150] Corte AA do Museum Folkwang. Da autora. Representação Gráfica da Luz Natural. 2025.

uma percepção dinâmica do espaço. Deste modo, a **Sequência** dos espaços, a **Proporção** das aberturas e a presença do módulo como base compositiva, revelam uma leitura contemporânea da *Venustas*, em que a beleza não se limita à forma, mas resulta da interação entre luz, tempo e movimento enquanto elementos de arte.

### 3.2.3. *Firmitas como Material*

Na obra de David Chipperfield, a materialidade surge como um elemento fundamental na definição da identidade arquitetónica, articulando forma, contexto e a permanência.<sup>341</sup> Para o arquiteto, a arquitetura deve possuir um caráter duradouro, alcançado através da sua conceção geométrica, mas também pela escolha criteriosa dos materiais, que conferem solidez, textura e profundidade aos espaços. Uma leitura contemporânea de *Firmitas*, onde a robustez se manifesta na precisão e no equilíbrio, mais do que no peso ou na opacidade da construção.

“A fachada translúcida, semelhante a um alabastro, é constituída por grandes placas retangulares de vidro reciclado.”<sup>340</sup>

<sup>340</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “Museum Folkwang.” 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

No **Museum Folkwang**, a solidez construtiva não se impõe pela monumentalidade, mas pela precisão da composição geométrica e pela relação equilibrada entre forma, material e contexto. As fachadas de vidro são cuidadosamente calibradas para integrar o conjunto no tecido urbano e paisagístico sem se tornarem impositivas. As massas edificadas, organizadas segundo uma grelha ortogonal, seguem uma lógica proporcional entre altura, largura e profundidade, assegurando coesão e harmonia. A repetição modular dos volumes, aliada à transparência dos materiais, dissolve os limites físicos e amplia a percepção espacial. Este sistema orienta a sequência espacial, como também estabelece uma transição fluída entre o novo e o preexistente, isto é, entre a ampliação de *David Chipperfield Architects* e o edifício original de 1960, sem recorrer a imitações nem competições formais. Esta abordagem, reforça a intemporalidade das obras, nas quais precisão geométrica, ordem e matéria se conjugam num diálogo contínuo entre a obra e o lugar.

<sup>341</sup> Chipperfield, David. “Conciliation of Opposites: Concepts.” By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 12-14.

[fig. 151] Ampliação do Museum Folkwang. DCA. Essen, Alemanha, 2007-2009. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



[fig. 152, 153, 154]  
Materiais Exteriores  
do Museum Folkwang.

[fig. 155, 156] Variação  
da Luz na Fachada do  
Museum Folkwang.

A incidência da luz transforma continuamente a percepção da fachada: de manhã, a luz rasante acentua a textura e a profundidade; ao longo do dia, a variação luminosa dilui os contornos e cria gradações cromáticas; ao entardecer, a tonalidade quente reforça a translucidez dos materiais, conferindo uma leitura mais etérea da estrutura.



Vidro Reciclado nas Fachadas



Estruturas em Aço



Estereotomia da Pedra



A escolha dos materiais reforça esta lógica de continuidade e clareza. O vidro reciclado confere transparência e leveza às fachadas. O aço estrutura os elementos construtivos sem os sobrecarregar. Já a pedra ancora o edifício ao contexto urbano e paisagístico. A fachada translúcida, composta por painéis retangulares dispostos em grelha, permite uma relação controlada com a luz natural. À medida que a luz incide, a fachada do museu transforma-se. Opacidade, tonalidade e reflexo variam consoante a incidência solar, revelando um edifício em constante mutação, onde o material se mostra sensível ao tempo e às circunstâncias. Esta oscilação constante reforça a ideia de um edifício em constante transformação, onde o material não é algo rígido ou estático, mas sensível ao tempo e às circunstâncias envolventes, introduzindo, assim, uma dimensão dinâmica à composição museológica.

“Foi utilizada **betonilha polida** para os pavimentos, que é semelhante em cor e textura aos **elementos de betão** utilizados para o rodapé.”<sup>342</sup>

No interior, a betonilha polida nos pavimentos prolonga cromaticamente os elementos utilizados no rodapé, garantindo unidade visual e tátil entre os diferentes elementos. As amplas superfícies envidraçadas que delimitam os pátios e os corredores desmaterializam os limites e criam uma relação direta com a envolvente, prolongando visualmente as galerias para a paisagem envolvente.

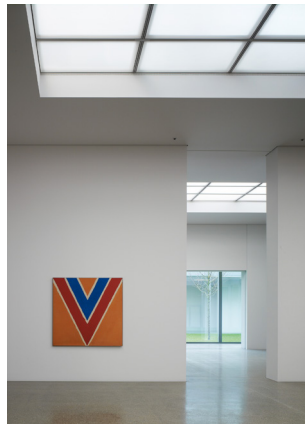
### 3.3. A Geometria Silenciosa

Da análise do **Museum Folkwang** percebemos como a geometria — a grelha modular que estrutura a sequência dos espaços — se afirma como princípio organizador do projeto, evidenciando o rigor na abordagem de David Chipperfield na definição do espaço arquitetônico. A ortogonalidade, resultante da simplicidade da composição modular, assegura clareza

<sup>342</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “Museum Folkwang.” 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.



Betonilha Polida nos Pavimentos



Iluminação Natural Difusa



Superfícies Envidraçadas

[fig. 157, 158, 159]  
 Materiais dos Espaços  
 Interiores do Museum  
 Folkwang.

formal e flexibilidade programática. A repetição proporcional do módulo origina um percurso contínuo e fluído, conferindo ao museu uma identidade arquitetónica equilibrada e atemporal <sup>343</sup> — característica essencial na arquitetura de David Chipperfield.

Para além do seu papel estruturador, a geometria permite articular cheios e vazios numa relação de complementaridade. Percebemos, assim, que a volumetria do edifício estruturada segundo uma grelha modular coerente, estabelece uma relação proporcional rigorosa entre os espaços expositivos — os cheios — e os pátios — os vazios —, estabelecendo um diálogo constante entre interior e exterior. Os pátios, reinterpretando a tradição clássica, funcionam como dispositivos organizadores, mais do que intervalos de luz, criam momentos de pausa e contemplação, modulando a experiência corporal através das variações de luz, do silêncio e da transição gradual entre recolhimento e abertura. A Luz Natural, cuidadosamente controlada pela configuração espacial, reforça esta articulação, transformando as superfícies e acentuando a materialidade dos elementos arquitetónicos ao longo do dia.

O **Museum Folkwang** exemplifica, assim, como a geometria ultrapassa a dimensão formal para se tornar mediação entre arte, arquitetura e contexto. Ao equilibrar cheio e vazio, luz e material, recolhimento e abertura, Chipperfield produz uma espacialidade simultaneamente estruturada e sensível. A modulação precisa dos espaços, aliada à transparência dos pátios e à continuidade entre volumes, traduz-se numa arquitetura, enraizada num *sentido clássico*, que valoriza a **Sequência** e a **Proporção**, promovendo uma experiência espacial estruturada, sensível e intemporal.

<sup>343</sup> A intemporalidade do **Museum Folkwang** resulta da aplicação de princípios clássicos — como a **Proporção**, a **Sequência** e o sistema em grelha modular — numa linguagem contemporânea. Esta síntese entre tradição e contemporaneidade confere ao edifício uma clareza formal e uma permanência espacial que transcendem modas ou épocas.



Capítulo 4

# Transparência e Solidez

---

“Se pudermos considerar o espaço como um gerador, a sequência e a proporção, a **transparência e a solidez**, o chão e a parede tornam-se a linguagem da composição.”<sup>344</sup>

<sup>344</sup> Chipperfield, David. “Tradition and Invention.” In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

Na arquitetura, os conceitos de **Transparência** e **Solidez** constituem dois princípios antônimos, mas interligados na organização do espaço e na construção da forma. Estas duas noções operam como tensões complementares no processo projetual, onde a geometria surge como mediador que lhes dá expressão formal e rigor compositivo — explorar esta dualidade parece-nos fazer compreender como a forma se equilibra entre a abertura e a permanência, entre a luz e o peso, entre o vazio e o corpo.

**Transparência**, do latim *trans-parere*, significa, de um modo literal, “deixar aparecer através”<sup>345</sup> — é formado por “trans-”, que significa “através”, e “parere”, que significa “aparecer”. Enquanto conceito arquitetônico, ultrapassa a sua dimensão física — a capacidade de um corpo permitir a passagem da luz<sup>346</sup> — para se afirmar como uma qualidade sensível e projetual. Na arquitetura, a **Transparência** é a expressão de um equilíbrio entre o revelar e o ocultar, entre o dentro e o fora, entre o espaço e a luz. Mais do que uma propriedade material — como a opacidade do vidro ou a leveza de um tecido<sup>347</sup> — a **Transparência** ganha um sentido figurado e simbólico, representa a clareza da intenção projetual, a legibilidade da forma e a abertura ao olhar.<sup>348</sup> Trata-se de uma ferramenta compositiva que estrutura a permeabilidade visual e espacial, criando continuidade entre ambientes, valorizando a relação com a envolvente e com a paisagem.

A **Transparência** manifesta-se, não apenas na escolha de materiais translúcidos, mas na capacidade de sugerir profundidade, ritmo e fluidez — é o que permite a arquitetura respirar, abrindo-se ao tempo e ao movimento, à luz e à sombra, sem perder a coesão formal.<sup>349</sup> Neste sentido, torna-se também uma atitude ética e poética, uma arquitetura transparente comunica-se com clareza e deixa-se ler sem recorrer ao artifício ou à opacidade concetual.<sup>350</sup>

A **Solidez**, por outro lado, impõe-se como presença e permanência. Proveniente do latim, remete para a ideia de firmeza, resistência e estabilidade. Na arquitetura esta qualidade traduz-se na capacidade de uma construção afirmar a sua existência física no tempo e no espaço, resistindo às forças naturais, ao desgaste e à passagem do tempo.<sup>351</sup> Mais do que um mero atributo estrutural, a **Solidez** assume também uma dimensão simbólica, bem como a continuidade e durabilidade daquilo que é construído. Tal como a robustez de um argumento revela a consistência de um pensamento, a **Solidez** arquitetónica exprime a coerência do gesto projetual e a profundidade cultural da obra.<sup>352</sup> Neste sentido, a **Solidez** é mais

<sup>345</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “**Trasparente**”, in *Vocabolario della língua italiana*, 2025, [https://www.treccani.it/vocabolario/trasparente\\_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/trasparente_(Sinonimi-e-Contrari)/).

<sup>346</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “**Trasparenza**”, in *Vocabolario della língua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/trasparenza/>.

<sup>347</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “**Trasparente**”, in *Vocabolario della língua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/trasparente/>.

<sup>348</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “**Trasparenza**”, in *Vocabolario della língua italiana*, 2025, [https://www.treccani.it/vocabolario/trasparenza\\_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/trasparenza_(Sinonimi-e-Contrari)/).



[fig. 160] A Tríade Contemporânea — Transparência e Solidez. Da autora. 2025.

<sup>349</sup> Rowe, Colin. "Transparency. Literal and Phenomenal (with Robert Slutzky)." In *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, 159-83. Cambridge: MIT Press, 1976.

<sup>350</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, "Trasparenza", in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/trasparenza/>.

<sup>352</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, "Solidità", in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/solidita/>.

do que uma condição física, é uma qualidade perceptiva e emocional, que reforça o vínculo entre o espaço construído e o ser humano. Ela comunica durabilidade, permanência e continuidade — valores essenciais para uma arquitetura que pretende resistir ao tempo sem perder o seu significado.

A **Solidez** é, assim, a contraparte da leveza, o seu contraponto necessário, onde a **Transparência** sugere fluidez e abertura, a **Solidez** evoca permanência e estabilidade. Esta não se limita à massa ou ao peso dos materiais, mas manifesta-se na integridade da estrutura, na clareza da composição, na força do enquadramento territorial e simbólico do edifício. <sup>353</sup>

A articulação entre a **Transparência** e a **Solidez** na arquitetura, a nosso ver, encontra um dos seus lugares matriciais de expressão na coluna — elemento paradigmático onde se torna evidente a dialética entre leveza e massa, vazio e estrutura. A coluna remete-nos, inevitavelmente, à tradição clássica, na qual se afirma como o símbolo, por excelência, da fusão entre ordem estrutural e valor simbólico. Ao longo da história da arquitetura ocidental, a coluna tem desempenhado um papel central, tanto como elemento estrutural, como expressão compositiva, simbólica e cultural.

#### 4.1. Da Coluna à Colunata

"As colunas esguias tornam-se um *leitmotiv*, fazendo lembrar o famoso esboço de Friedrich Wilhelm IV para a sua 'acrópole cultural'." <sup>354</sup>

Ao recuperar este princípio herdado da tradição clássica, David Chipperfield não se limita a reinterpretar a coluna e a colunata como elementos estruturais, mas atribui-lhes novos sentidos enquanto elementos espaciais e simbólicos. A colunata deixa de ser entendida como ornamento ou uma citação historicista para se afirmar como ferramenta compositiva, evocadora de permanência e continuidade histórica que, simultaneamente, dialoga com a leveza e abstração contemporânea. Denominamos por colunata uma "série de colunas" <sup>355</sup>, ou seja, uma sequência rítmica e contínua de colunas unidas por entablamentos, a colunata organiza o espaço e qualifica a experiência. A coluna, por sua vez, ultrapassa a função de suporte físico e adquire uma dimensão simbólica, materializando a relação entre o natural e o construído.

<sup>353</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, "Solidità", in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, [https://www.treccani.it/vocabolario/solidita\\_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/solidita_(Sinonimi-e-Contrari)/).

<sup>354</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "James-Simon-Galerie." 1999-2018, 2024, <https://daviDCAhipperfield.com/projects/james-simon-galerie>.

A repetição sequencial das colunas gera ritmo e cria cadência espacial, onde os interstícios, os vazios entre colunas, se tornam tão significativos e relevantes quanto os cheios que os definem. É neste equilíbrio que a colunata se afirma como síntese perfeita da dicotomia entre **Transparência** e **Solidez**. A coluna, pela sua materialidade e proporção, exprime peso, permanência e ancoragem, o intercolúnio introduz ritmo, continuidade e permeabilidade, permitindo a passagem da luz e a visão em profundidade.

O espaço constrói-se, portanto, pelo equilíbrio entre presença e ausência, matéria e vazio, luz e sombra.

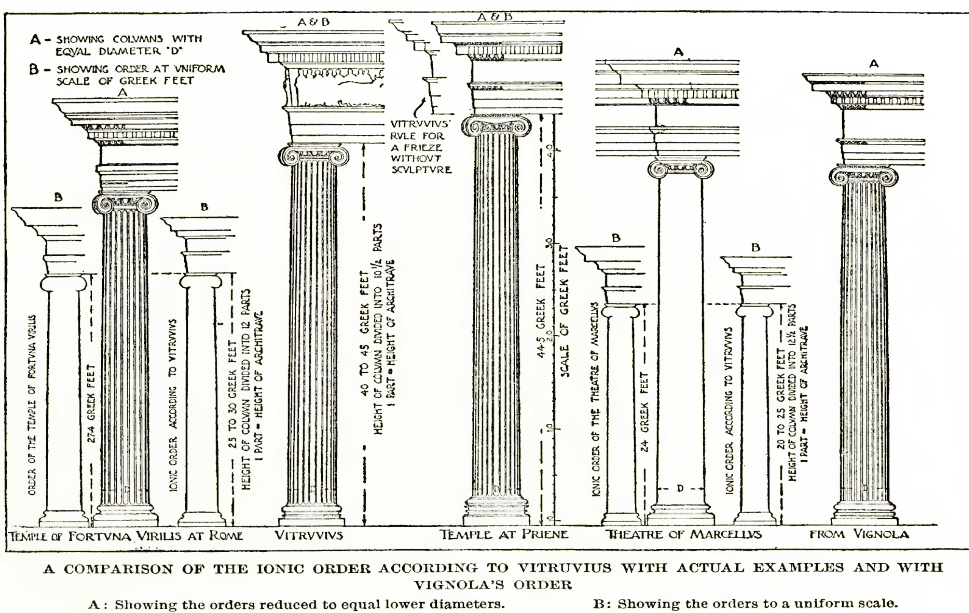
Na obra de Chipperfield, esta dualidade encontra suporte numa geometria clara e disciplinada, matriz reguladora da composição arquitetônica. As colunas são dispostas segundo grelhas ortogonais que estruturam ritmos precisos e proporções estudadas. A espessura dos fustes, o intervalo entre colunas ou a altura dos entablamentos evocam os cânones clássicos, reinterpretados de forma austera e contemporânea. Mais do que recurso formal, esta repetição geométrica constitui estratégia projetual que regula relações entre interior e exterior, cheios e vazios, ordem e variação.

As colunatas surgem como elementos recorrentes do seu vocabulário arquitetônico, fazendo parte do *leitmotiv* projetual de Chipperfield. Conforme é exposto no artigo *Simple, Ordinary, Complex*, a sua abordagem apresenta afinidades com o classicismo abstrato do *Lombard Rationalism*, bem como com a intemporalidade e sobriedade de Heinrich Tessenow e Giorgio Grassi.<sup>356</sup> Tal como estes autores, Chipperfield recupera elementos da tradição clássica não como não como citação historicista, mas como estrutura essencial, rigorosa e intemporal.

Neste enquadramento, acreditamos que a **Transparência** e a **Solidez** desempenham um papel fundamental na definição de ordem e de lógica geométrica, no qual Chipperfield, reforça a continuidade entre a tradição e a contemporaneidade. No nosso entender, na obra de Chipperfield, a colunata deve ser entendida como um dispositivo que articula duas noções complementares: a **Solidez** da coluna e a **Transparência** do intercolúnio. A coluna, pela sua materialidade e proporção, afirma-se como presença tectónica, símbolo de permanência e ancoragem do edifício ao lugar. É no fuste, na massa e na espessura que se concentra a ideia de peso e de

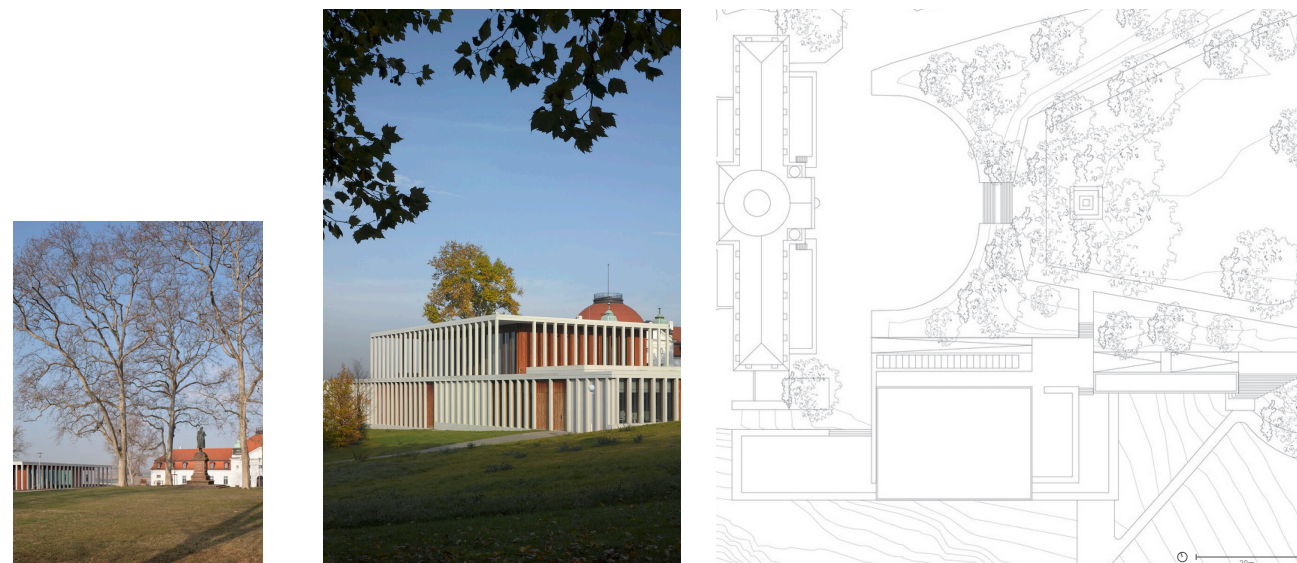
<sup>355</sup> Definição de Sequência no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, "Colonnato", in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, [https://www.treccani.it/vocabolario/colonnato-\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/colonnato-(Sinonimi-e-Contrari)).

<sup>356</sup> Irace, Fulvio. "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.



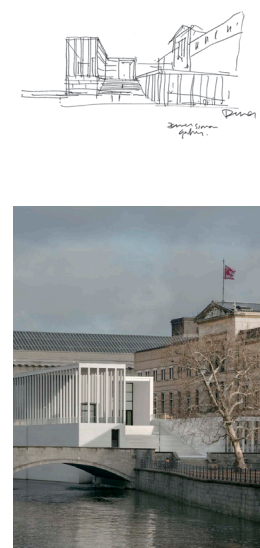
[fig. 161] As Colunas e a sua Proporção. Vitruvius. 1914.

VERSÃO MONUMENTAL



[fig. 166] Museum of Modern Literature. DCA, Marbach, Alemanha, 2001-2006.

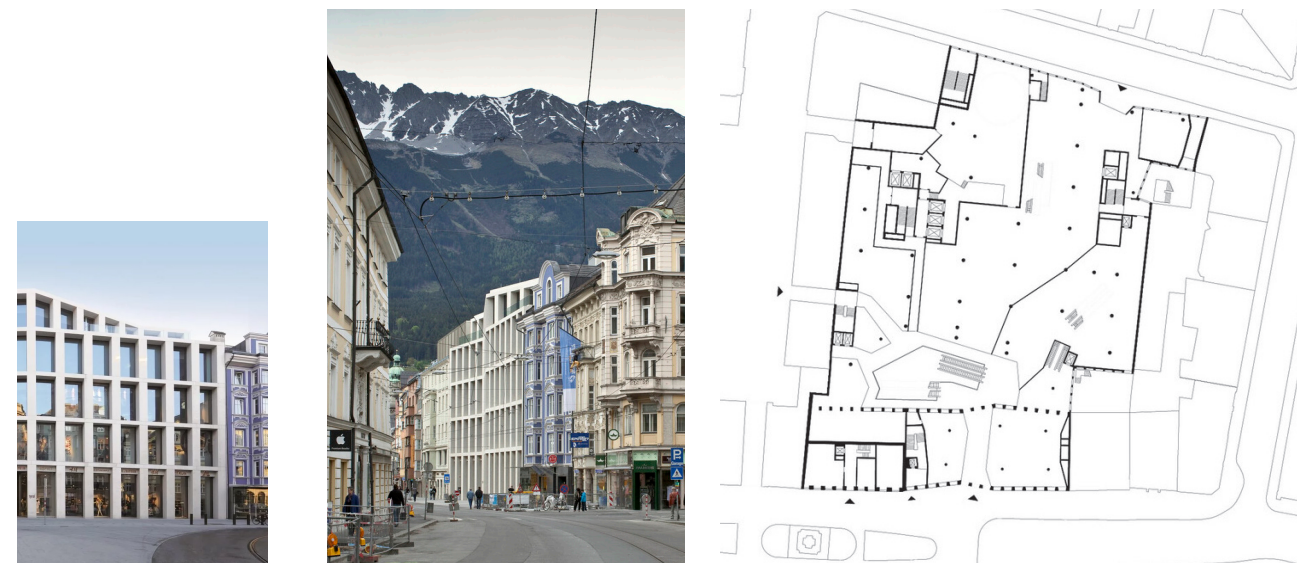
No Museum of Modern Literature, a ideia de colunata sobre um pódio constitui o elemento-chave na organização espacial do museu. A colunata é formada por suportes de betão esgios, que articulam a fachada, impondo à paisagem uma geometria rigorosa e disciplinada, de modo a estabelecer um equilíbrio entre massa e vazio. A repetição dos suportes verticais, de secção quadrada e ritmo denso, <sup>357</sup> reforça a clareza estrutural e atribui à entrada uma presença quase abstrata, onde a ordem geométrica se torna linguagem arquitetónica. Ao mesmo tempo, a esbelteza das colunas introduz uma permeabilidade visual que suaviza a massa construída, permitindo que o olhar atravesse e estabeleça um diálogo entre o interior e a paisagem do vale. Neste jogo entre leveza e permanência, a colunata traduz-se uma síntese de transparência e solidez.



[fig. 167] James-Simon-Galerie. DCA, Berlim, Alemanha, 1999-2018.

De forma análoga, na James-Simon-Galerie, um alto pedestal de pedra sustenta a colunata principal, configurando o edifício como porta de entrada da Ilha dos Museus. A galeria articula-se diretamente com o Neues Museum e o Pergamon Museum. Unifica, assim, o tecido urbano com o espaço museológico, reforçando o carácter cerimonial. A longa sequência de colunas delgadas, extrudida ao longo do canal Kupfergraben, reforça esta dimensão ambivalente: por um lado, a repetição rítmica introduz ordem e monumentalidade, por outro, a sua esbelteza quase etérea confere ao conjunto uma transparência inesperada. <sup>360</sup> Nesta tensão entre solidez e leveza, a colunata estabelece uma mediação subtil entre os edifícios históricos vizinhos e a nova intervenção, afirmando-se como gesto contemporâneo que, embora enraizado na tradição clássica, procura redefinir a sua presença na cidade.

VERSÃO COMUM



[fig. 164] Kaufhaus Tyrol. DCA, Innsbruck, Áustria, 2007-2010.

Na Kaufhaus Tyrol, a fachada é composta por três secções ligeiramente inclinadas, em continuidade com a estrutura histórica envolvente. Segundo Chipperfield, a colunata constitui a principal característica arquitetónica do edifício, que prolonga o jogo de luz e sombra das fachadas vizinhas, acentuado pelos vãos salientes, reforçando a integração visual e compositiva no contexto urbano. As colunas de grande secção, dispostas sequencialmente, conferem à fachada uma espessura que reforça a sua solidez, ao mesmo tempo que, pelas aberturas verticais, introduzem uma transparência controlada. Esta oscilação entre massa e vazio prolonga a irregularidade histórica da rua, reinterpretando-a num gesto contemporâneo que respeita o carácter do lugar. Assim, a colunata transforma-se num dispositivo de integração urbana, capaz de equilibrar peso e leveza numa única expressão arquitetónica.



[fig. 165] One Pancras Square. DCA, Londres, Reino Unido, 2008-2013.

No One Pancras Square, a fachada combina placas horizontais de betão e por 3% colunas de ferro fundido dispostas em intervalos regulares ao longo das fachadas, que reforçam ritmo, carácter e profundidade à construção. Esta repetição rigorosa confere-lhe presença no tecido urbano, enquanto no piso térreo é estabelecida uma galeria contínua que simultaneamente sustenta e dissolve os limites entre interior e exterior, afirmando-se como filtro transparente da vida urbana. A textura e a densidade plástica das colunas de ferro fundido, contudo, conferem-lhes um peso material que contrasta com a leveza do envidraçado, instaurando uma tensão permanente entre solidez estrutural e permeabilidade visual. <sup>358</sup> Neste equilíbrio, a fachada adquire uma ambiguidade formal que evoca a tradição clássica, reinterpretada sob uma linguagem contemporânea.

TRANSPARÊNCIA E SOLIDEZ



[fig. 162] Kaufhaus Tyrol. DCA, Innsbruck, Áustria, 2007-2010.

[fig. 163] One Pancras Square. DCA, Londres, Reino Unido, 2008-2013.

resistência, tornando-se expressão clara da **Solidez**. Em contraponto, o vazio entre colunas, o intercolúnio, introduz ritmo, continuidade e permeabilidade. É nele que se manifesta a **Transparência**, permitindo a passagem da luz, a visão em profundidade e a criação de espaços intermédios que articulam interior e exterior. Assim, a colonata constrói-se não apenas pela repetição dos cheios, mas também pelo valor estrutural e sensorial dos vazios, que se tornam tão significativos quanto a própria matéria.

O cheio adquire corpo e presença, enquanto forma construída, e o vazio surge como pausa geométrica, criando uma alternância quase musical entre presença e ausência, luz e sombra, **Transparência** e **Solidez**. Neste equilíbrio entre a presença sólida da coluna e a leveza transparente do intercolúnio, a arquitetura de Chipperfield encontra uma cadência espacial que simultaneamente ordena, qualifica e simboliza o espaço. A colonata torna-se, assim, a materialização da dualidade entre **Transparência** e **Solidez**, princípio que atravessa a sua obra e que dialoga, em chave contemporânea, com a herança da tradição clássica.

Deste modo, na obra de David Chipperfield, identificamos duas abordagens distintas. A primeira, manifesta-se em colonatas comuns e quotidianas, onde a repetição ordenada das colunas introduz permeabilidade, organiza a fachada e articula o edifício com o contexto urbano. A segunda, de carácter monumental, surge sobretudo em museus, onde a colonata assume escala institucional, cerimonial e simbólica, evocando a tradição clássica com clareza geométrica. Como refere, “uma stoa definida encostada aos volumes que lhe estão subjacentes ou uma moldura que ordena um volume”<sup>357</sup>. Estas duas expressões refletem, respetivamente, a monumentalidade e a banalidade — polaridades que coexistem e se articulam subtilmente na linguagem arquitetónica do arquiteto. Enquanto a primeira reforça a transparência, a segunda impõe-se pela presença sólida, evocando a tradição clássica e conferindo monumentalidade à composição arquitetónica.

Assim, num primeiro momento, David Chipperfield explora a colonata enquanto elemento de carácter mais banal e quotidiano, inserido em contextos urbanos consolidados, onde a repetição rítmica das colunas serve sobretudo para organizar o volume e estruturar a fachada de forma funcional e integrada no contexto. Neste grupo, a colonata assume uma dimensão contida, permeável, associada à **transparência**, contribuindo para a articulação entre o edifício e a envolvente, sem imposições formais ou simbolicamente excessivas. Na sua versão mais comum, incluímos as obras **Kaufhaus Tyrol**, Innsbruck (2007-2010), e o **One Pancras Square**, Londres (2008-2013), onde a colonata se assume como moldura arquitetónica, isto é, como elemento que organiza e estrutura o volume edificado. Os projetos, inseridos em contextos urbanos consolidados e de elevada densidade, a colonata assume um papel compositivo central, articulando o volume a partir

<sup>357</sup> *Ibidem*.

<sup>358</sup> Woodman, Ellis. “Modern Classic.” *The Architects’ Journal*. (2014).

<sup>359</sup> *Ibidem*.

<sup>360</sup> Heathcote, Edwin. “Colonnade Connection.” *Financial Times*. (2019).

<sup>361</sup> Referência ao Capítulo anterior. Capítulo 2, A Obra de David Chipperfield, em 2.3.3. “Efeito Bilbao”.

<sup>362</sup> Irace, Fulvio. “Simple, Ordinary, Complex.” In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

<sup>363</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “James-Simon-Galerie.” 1999-2018, 2024. <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie>.

de uma grelha geométrica rigorosa. As colunas, dispostas em sequência ritmada, intercalam-se com vazios cuidadosamente proporcionados, instaurando uma métrica visual que introduz equilíbrio, ordem e clareza formal. Esta regularidade geométrica estabelece uma relação harmoniosa entre massa e espaço, enquanto dialoga com a envolvente urbana de forma contida e elegante.

Por outro lado, a versão **monumental** é refletida, predominantemente, na arquitetura museológica, onde a colonata se configura como limiar arquitetônico e percurso processional, mediando entre cidade e museu, passado e presente. Aqui, podemos observar o posicionamento que Chipperfield, publicamente, assume contra a obsessão contemporânea pelo espetáculo e pela velocidade que a sociedade ambiciona. <sup>361</sup> O arquiteto privilegia uma abordagem arquitetônica mais lenta e reflexiva, que atua como um elo entre o indivíduo e a cidade, bem como entre o espaço interior e o espaço público. Para isso, concebe espaços que incentivam a contemplação e estabelecem um diálogo entre a tradição e o presente. <sup>362</sup>

Por conseguinte, as colonatas adquirem uma presença mais imponente e simbólica, aproximando-se da monumentalidade clássica. Elevadas sobre pódios e dotadas de maior expressividade formal, estas colonatas transcendem a função estrutural ou compositiva, tornando-se elementos de representação e afirmação institucional. <sup>363</sup> Neste caso, a **Solidez**, a escala e o rigor geométrico reforçam o caráter cerimonial dos edifícios, estabelecendo percursos com qualidade quase processional e oferecendo ao utilizador uma experiência espacial marcada pela ordem, pela simetria e pela permanência.

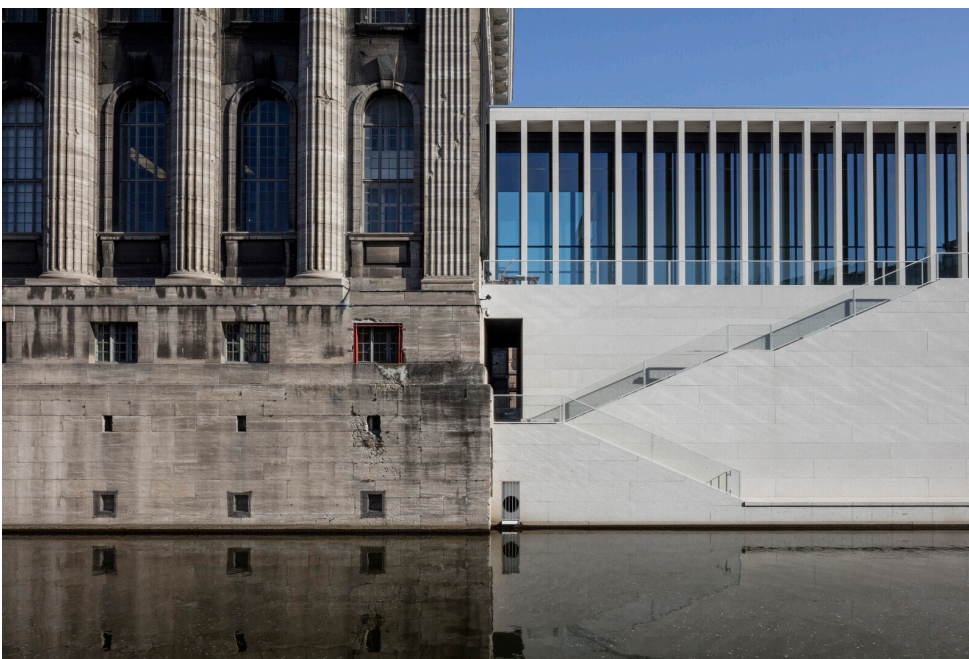
[fig. 168, 169] Museum of Modern Literature. DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.



Esta versão encontra-se cristalizada no **Museum of Modern Literature**, Marbach (2001-2006), uma das suas obras mais significativas de David Chipperfield, cuja análise detalhada será desenvolvida nos próximos subcapítulos. Esta obra estabelece-se quase como um protótipo para a **James-Simon-Galerie**, Berlim (1999-2018), um exemplo paradigmático onde a intervenção do arquiteto reinterpreta, através de um vocabulário arquitetónico contemporâneo, as colunas originais do **Neues Museum**, Berlim (1993-2009), respeitando com rigor a métrica histórica. Nesta obra, a colunata adquire um caráter quase processional, conduzindo o visitante ao longo de um percurso que o transporta da estrutura urbana até ao interior museológico. Aqui, a colunata configura-se como um limiar arquitetónico — uma fronteira permeável e ritmada — cuja clareza geométrica sublinha a transição entre diferentes escalas, temporalidades e atmosferas, afirmando-se como um elemento de mediação sensível entre o passado e o presente.

Assim, na obra de David Chipperfield, a colunata revela-se como um elemento ambivalente, capaz de oscilar entre a leveza e a seriedade, entre a transparência do vazio e a solidez da matéria. Esta dualidade de usos, reforça a versatilidade das colunatas na obra de David Chipperfield, adaptando-se a diferentes escalas, programas e contextos. Neste sentido, quer no quotidiano urbano, quer em contextos monumentais, a coluna permanece um elemento de ordem e medida, enraizado na tradição, mas reinterpretada com rigor contemporâneo. Através de uma geometria simultaneamente racional e poética, eleva-se a **Transparência** e a **Solidez** à criação de espaços que convidam à contemplação, ao silêncio e à permanência.

[fig. 170, 171] James-Simon-Galerie. DCA. Berlim, Alemanha, 1999-2018.



## 4.2. As Colunas no Museum of Modern Literature

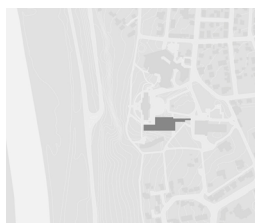
“O Museum of Modern Literature situa-se em Marbach, num planalto rochoso com vista para o vale do rio Neckar. [...] Inserido na topografia, o museu revela diferentes elevações, reagindo ao seu contexto imediato. [...] **Delgados suportes de betão** articulam a fachada e encerram a entrada.”<sup>364</sup>

<sup>364</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “Museum of Modern Literature.” 2001–2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

<sup>365</sup> Ibidem.

O Museum of Modern Literature (Literaturmuseum der Moderne), inaugurado em 2006 e projetado pelo escritório *David Chipperfield Architects* entre 2001 e 2003, localiza-se em Marbach

am Neckar, na Alemanha, cidade natal do escritor Friedrich Schiller. Implantado sobre um promontório com vista para o vale do rio Neckar, o edifício inscreve-se na paisagem, de forma simultaneamente discreta e afirmativa, estabelecendo uma relação direta com o lugar, tanto do ponto de vista topográfico como simbólico. Dedicado à literatura moderna e contemporânea alemã, o museu alberga arquivos e manuscritos de autores como Franz Kafka e Alfred Döblin, entre outros.<sup>365</sup>



[fig. 172, 173] Implantação do Museum of Modern Literature. DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

A obra assume-se como um exemplo paradigmático na trajetória de David Chipperfield, revelando um equilíbrio entre a herança clássica e a linguagem arquitetónica contemporânea. A espacialidade, a luz natural, o material e a geometria assumem, aqui, um papel central na experiência arquitetónica, de grande sobriedade e intensidade poética. A colunata sobre o pódio, retomando a tradição clássica dos templos gregos e dos pórticos romanos, não surge como citação formal, mas como elemento simbólico. Reinterpretada à luz contemporânea, é estabelecida proporção, ritmo e medida, ao mesmo tempo que cria uma presença tectónica despojada de ornamento ou monumentalidade excessiva.



Em Marbach, a colonata não é uma barreira em si, trata-se de um filtro físico e metafórico entre interior e exterior. Ao caminhar, o visitante experiencia a cadência dos fustes, a alternância entre luz e sombra e o jogo de aproximação e afastamento face à paisagem. Esta experiência sensorial, evidencia como a coluna atua tanto como estrutura de suporte quanto como instrumento de mediação espacial. Os conceitos de **Transparência** e **Solidez**, enquanto princípios estruturantes, são determinantes na definição da composição arquitetônica, promovendo um percurso introspectivo e enraizado na dimensão poética do espaço.

O edifício funciona, assim, como uma membrana construída que medeia o cotidiano e a experiência contemplativa da arte e da literatura. Através de uma materialidade austera, da presença tectônica ritmada das colunas e da clareza geométrica da composição, o museu parece-nos rejeitar a efemeridade estética e fluída que caracteriza grande parte da arquitetura contemporânea.<sup>366</sup> Esta obra representa um exemplo paradigmático na trajetória de David Chipperfield, revelando um equilíbrio delicado entre a herança da tradição e a linguagem arquitetônica contemporânea. Em contrapartida, Chipperfield propõe uma arquitetura ancorada na permanência, na contenção e na intemporalidade, numa linguagem que privilegia a ordem, a contemplação e a experiência sensível do espaço.

Ao analisar a obra, torna-se evidente que David Chipperfield constrói uma narrativa espacial assente numa precisão geométrica, onde a proporção e a volumetria se encontram articuladas. Implantado na encosta, o museu desenvolve-se segundo uma lógica marcadamente horizontal, acompanhando o desnível do terreno com serenidade e sobriedade. Como refere, “inserido na topografia, o museu revela diferentes altitudes, reagindo ao seu contexto imediato”<sup>367</sup>. Esta geometria disciplinada organiza o território e medeia a relação entre arquitetura, topografia e paisagem, permitindo que o edifício dialogue de forma harmoniosa com o território.

Aqui, a geometria não é um elemento subjacente, dissimulado ou disfarçado, é uma presença explícita, revelada e conscientemente exposta. Cada eixo, cada módulo e cada interstício são rigorosamente desenhados

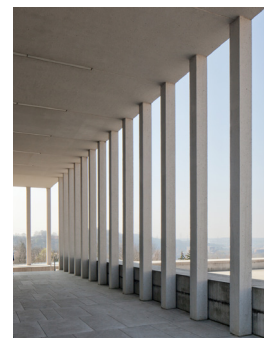


<sup>366</sup> Irace, Fulvio. “Simple, Ordinary, Complex.” In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

<sup>367</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “*Museum of Modern Literature*.” 2001-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

[fig. 174] Museum of Modern Literature. DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

[fig. 175] A Colunata do Museum of Modern Literature.



e meticulosamente construídos, resultando numa legibilidade formal que remete para a tradição clássica — não através do ornamento, mas pela clareza estrutural e pela racionalidade construtiva. Assim, **Transparência** e **Solidez** não se opõem, mas coexistem numa tensão complementar, mediada por uma geometria que substitui o silêncio implícito por uma presença clara, tangível e profundamente enraizada na essência do espaço construído. A colunata torna-se, neste sentido, a peça principal da obra, simultaneamente **Solidez** (peso, suporte, permanência) e **Transparência** (intervalo, passagem, abertura à luz).



[fig. 176] James-Simon-Galerie. DCA. Berlim, Alemanha, 1999–2018.

O **Museum of Modern Literature** afirma-se, desta forma, como uma das obras mais significativas no portfólio de David Chipperfield. Aproximando-se da forma canónica da versão monumental, revela-se como uma síntese notável entre rigor geométrico, expressão material e sensibilidade luminosa, estabelecendo um diálogo com o contexto paisagístico e cultural que o envolve. Antecipando, de certa forma, estratégias e princípios que Chipperfield aprofundaria em obras posteriores, como a **James-**

**Simon-Galerie**, Berlim (1999–2018). Em ambas, a colunata assume o papel de dispositivo de transição, mediando o percurso entre cidade e museu, entre exterior e interior, entre tradição e contemporaneidade. Em Marbach, este gesto inaugura uma linguagem que viria a consolidar-se como uma constante no trabalho do arquiteto, estabelecendo-se como um protótipo de contenção, rigor geométrico e síntese entre **Transparência** e **Solidez**.

#### 4.2.1. *Utilitas como Espaço*

“No terraço mais alto, o edifício surge como um pavilhão, servindo de entrada para o museu. [...] Estes **espaços de exposição**, [...] estão ligados a loggias envidraçadas [...], contrastando o mundo interiorizado dos textos e manuscritos com o vale que o rodeia.”<sup>368</sup>

<sup>368</sup> Ibidem.

A espacialidade do **Museum of Modern Literature** assenta numa estrutura modular e ortogonal, que articula rigor geométrico, cadência rítmica e proporção. A colunata, elemento herdado da tradição clássica,

é aqui reinterpretada como filtro físico e visual que, mais do que uma evocação simbólica, funciona como dispositivo arquitetónico que organiza limites, organiza a perceção e estabelece a transição entre interior e exterior.



Na tradição do templo grego e do pórtico romano, a colunata definia tanto um espaço de representação como de passagem. [fig. 177] Em Marbach, Chipperfield retoma essa herança, mas despida de ornamento e monumentalidade excessiva. A clareza formal resultante aproxima a obra da tradição clássica, afastando-se, no entanto, de qualquer retórica formalista. A geometria manifesta-

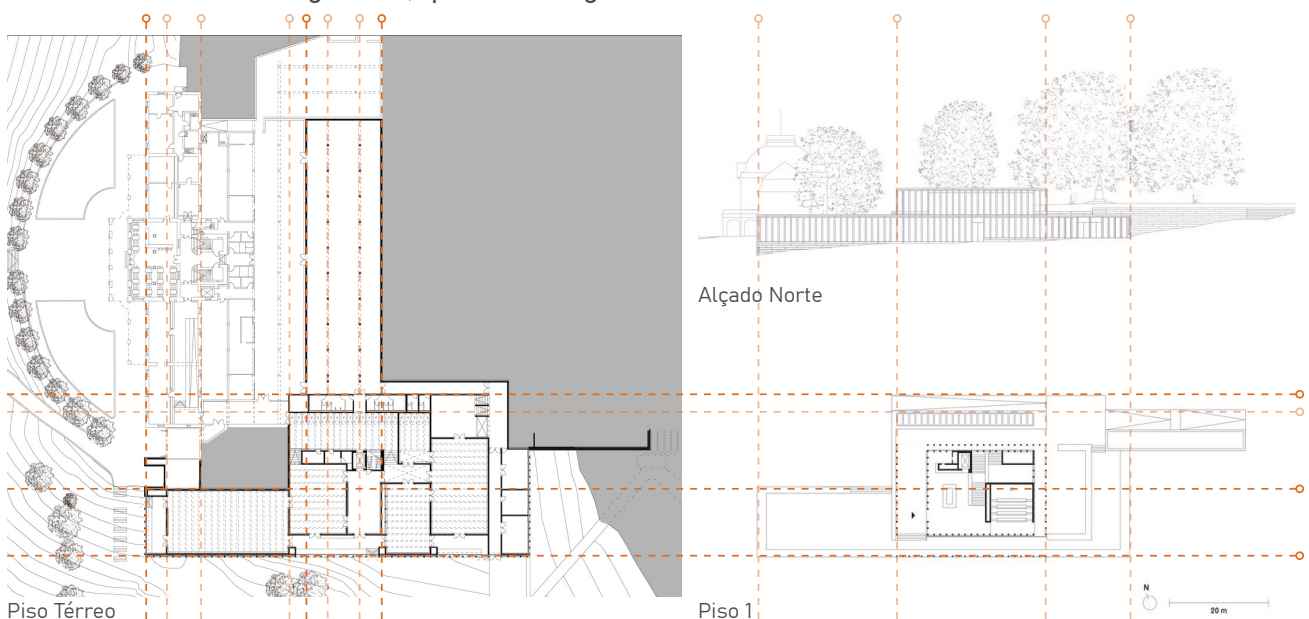
se na **precisão dos eixos**, na **métrica regular dos vãos** e na **cadência ritmada das colunas**, compondo uma linguagem em que estrutura e expressão se confundem. Esta geometria não se esconde, apresenta-se com intencionalidade, conscientemente exposta e revelada, tornando-se num elemento ativo de construção. A cadência, associada ao espaçamento regular e à proporção dos vãos, produz uma experiência corporal marcada pelo ritmo da caminhada e pela alternância de cheios e vazios. Assim, a arquitetura transforma-se num mediador entre o olhar, o corpo e o horizonte.

A composição espacial do edifício estabelece-se a partir de uma clara distinção entre os dois pisos que o constituem, revelando diferentes estratégias compositivas ao nível volumétrico e espacial. O piso inferior, parcialmente enterrado, encarna a ideia de **Solidez**. Os espaços de exposição, materializados através de massas densas, fechadas e introspectivas, de luz controlada e atmosfera contida, evocam uma ideia de abrigo e permanência — conceitos da arquitetura primitiva — remetendo para uma dimensão arquetípica e atemporal. Neste piso, a presença da coluna é discreta, muitas vezes, absorvida pela espessura das paredes ou dissolvida na própria estrutura, reforçando a noção de continuidade e estabilidade espacial.

Em oposição, o piso superior assume uma lógica de abertura, leveza e **Transparência**. Aqui, a colunata articula o espaço expositivo com a paisagem, não a encerra, mas filtra, não a bloqueia, mas estabelece uma transição gradual. O volume abre-se à envolvente através de uma grelha regular de colunas dispostas com precisão geométrica. A sucessão de fustes, intervalados por vãos cuidadosamente proporcionados, permite a entrada de Luz Natural de forma difusa e controlada, revelando a paisagem e o horizonte de modo gradual, quase coreografado.

[fig. 177] The Parthenon. Frederic Edwin Church. 1871. [página anterior]

[fig. 178] Eixos do Museum of Modern Literature. DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



No museu, a experiência do visitante é também corporal. O ritmo criado orienta a caminhada, alternando cheios e vazios, luz e sombra, proximidade e afastamento. Esta cadência, associada à proporção humana, reinscreve-se na tradição clássica da arquitetura como medida do corpo. A proporção das colunas — a esbelteza, o espaçamento regular e a precisão do entablamento — parece-nos conferir ao espaço um ritmo quase musical, onde o cheio e o vazio, o peso e a leveza se alternam com subtileza e precisão.

A coluna, neste contexto, proporciona a coexistência de solidez e transparência, sustém e delimita, mas também abre e permite atravessar. Esta tensão complementar, alicerçada na geometria, constitui o núcleo do projeto e confere ao espaço um caráter de ordem e equilíbrio. A estratégia compositiva de Chipperfield, assente na repetição rigorosa dos elementos construtivos, estabelece um ritmo visual e físico que guia o olhar e o corpo, enquanto a geometria revelada assegura a legibilidade formal do edifício, reforçando uma narrativa espacial construída em diferentes camadas sensoriais e conceptuais.

Em Marbach, David Chipperfield origina, assim, uma narrativa espacial ancorada na contenção e na disciplina geométrica, em que proporção, materialidade e luz convergem para uma arquitetura de intemporalidade. O museu assume-se como um exercício de síntese entre tradição e contemporaneidade, entre teoria e experiência sensível, afirmando a geometria como fundamento operativo do espaço.

#### 4.2.2. *Venustas como Luz Natural*

“No terraço mais alto, o edifício surge como um pavilhão, servindo de entrada para o museu. [...] Estes **espaços de exposição**, [...] estão ligados a loggias envidraçadas [...], contrastando o mundo interiorizado dos textos e manuscritos com o vale que o rodeia.”<sup>369</sup>

<sup>369</sup> Ibidem.

<sup>370</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 50-52.

A Luz Natural, longe de desempenhar um papel secundário, constitui-se como princípio compositivo essencial na construção da atmosfera do museu. Mais do que iluminar, é tratada como matéria sensível, que esculpe e modela o espaço, revela as texturas e expõe a materialidade com subtileza e profundidade, intensificando a relação entre forma, atmosfera e experiência.<sup>370</sup>

No piso inferior, a luz penetra de forma rarefeita, canalizada por pequenas aberturas estrategicamente posicionadas, criando atmosferas de introspeção à dimensão museológica. Esta penumbra, para além de responder às exigências expositivas, intensifica a percepção da espessura construtiva e evoca uma sensação de intimidade e de suspensão temporal, propícia à contemplação. Deste modo, a luz natural participa ativamente na

própria leitura e experiência sensorial do espaço.

Chegando ao piso superior, a experiência transforma-se. A luz natural torna-se abundante, aberta e envolvente. Aqui, a **Transparência** é mediada pela colunata, que fragmenta a entrada da luz em sucessivos intervalos. A repetição dos elementos estruturais, associada às superfícies envidraçadas, cria uma coreografia luminosa que acompanha o movimento ao longo do dia, em que a sombra e a luminosidade se alternam ritmicamente, intensificando a percepção da proporção e da ordem geométrica.

A coluna deixa, assim, de ser apenas estrutura, converte-se num instrumento ótico que filtra, organiza e dramatiza a luz, revelando o espaço em camadas graduais de intensidade, numa narrativa sensível entre recolhimento e abertura. O visitante não encontra uma fronteira rígida, mas um filtro permeável que permite a transição entre interior e exterior. A cada passo, a luz modifica-se, ora intensa, ora rasante, enquanto as sombras desenham padrões mutáveis sobre as demais superfícies. Neste sentido, a arquitetura de Chipperfield orchestra o movimento do corpo no espaço, delineando o modo como a luz o acompanha. A luz natural transforma-se num guia. O percurso torna-se, assim, numa experiência sensível em que o corpo e a variação luminosa se entrelaçam.

**[fig. 179, 180]** A Solidez do Piso Inferior do Museum of Modern Literature. DCA.

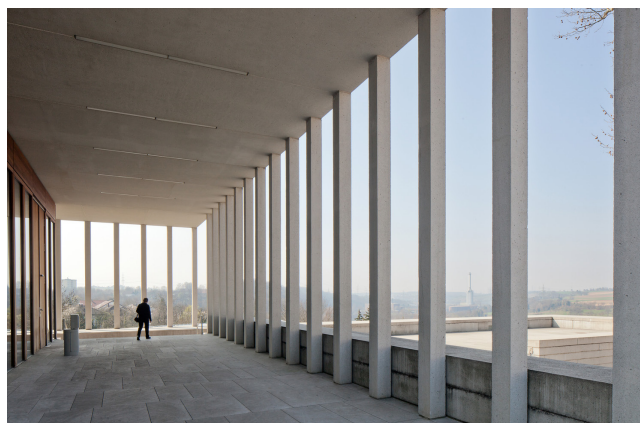
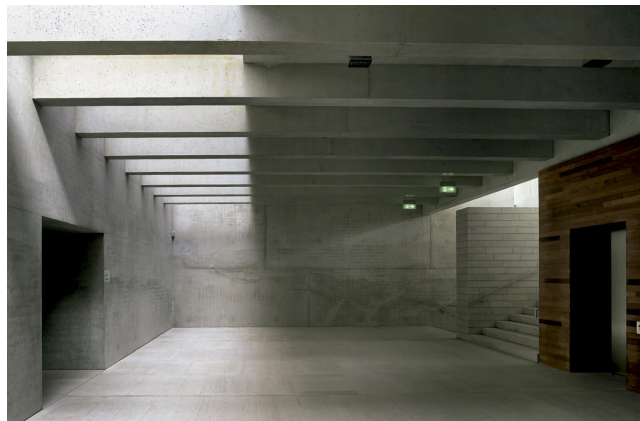
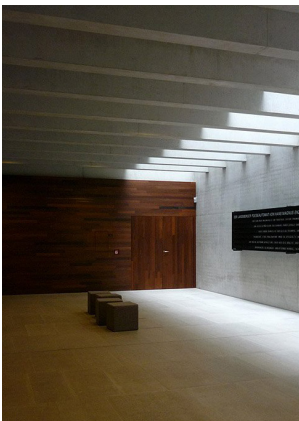
Marbach, Alemanha, 2001-2006.

**[fig. 181, 182]** A Transparência do Piso Superior do Museum of Modern Literature. DCA.

Marbach, Alemanha, 2001-2006.

No piso inferior, domina a Solidez. A massa construtiva impõe-se, formando espaços densos e introspectivos, nos quais a luz natural é cuidadosamente controlada. Através de pequenas aberturas, a luz penetra de forma rarefeita, canalizada com precisão. Cria, assim, atmosferas silenciosas e íntimas, propícias à contemplação e à pausa. A geometria do espaço, aliada à escassez de vãos, orienta o olhar para o interior, reforçando a vocação museológica das salas de exposição. A penumbra resultante intensifica a percepção construtiva, sugerindo uma sensação de recolhimento, permanência e proteção.

Em contraposição, no piso superior, o percurso transforma-se. A luz torna-se mais presente, aberta e envolvente. A Transparência manifesta-se na presença contínua da colunata que, enquanto estrutura o volume, fragmenta e marca a entrada de luz em momentos sucessivos. Esta sucessão rítmica de colunas cria uma moldura arquitetônica que permite a entrada controlada da luz natural, suavemente tamisada. A luz não invade o espaço, atravessa-o gradualmente, de forma quase poética, revelando a textura das superfícies, evidenciando a matéria, o ritmo e a geometria do espaço.

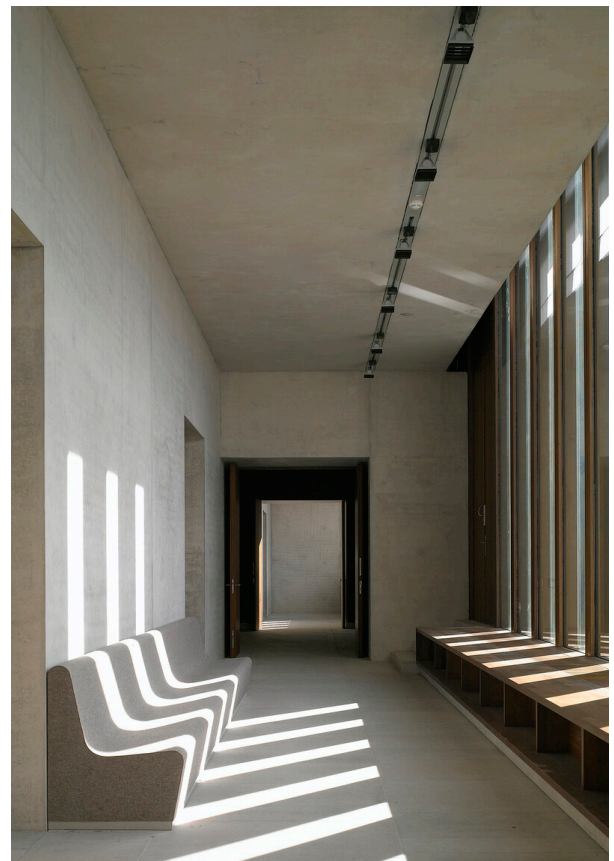


A relação entre o percurso e a luz é mediada pela geometria revelada da arquitetura. A geometria clara dos eixos e a métrica regular dos vãos conferem direção ao movimento, enquanto os jogos de luz e sombra assinalam os momentos de pausa, passagem ou abertura, tornando o utilizador não só consciente do espaço, como também do próprio ato de o percorrer. O percurso deixa de ser uma simples deslocação funcional para se tornar numa experiência ritmada, sensorial e reflexiva, profundamente enraizada na dualidade entre Transparência e Solidez. A luz revela, oculta, enquadra e transforma e, através dela, a arquitetura ganha vida, o espaço ganha tempo e o movimento converte-se em narrativa.

Podemos, assim, considerar que a arquitetura de Chipperfield, demonstramos uma profunda compreensão da Luz Natural enquanto elemento estrutural do espaço e da atmosfera. No **Museum of Modern Literature**, a geometria revela-se através da luz e a luz, por sua vez, desenha o espaço, define o ritmo e suaviza a materialidade, como se se tratasse de um material em si mesmo. O museu transforma-se, assim, num lugar moldado pela incidência luminosa, onde o percurso se constrói numa narrativa sensível em que Transparência e Solidez se reconciliam numa experiência contemplativa, densa em significado e profundamente enraizada na experiência humana da arquitetura.



[fig. 183, 184] A Luz e a Sombra no Museum of Modern Literature. DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.



### 4.2.3. Firmitas como Material

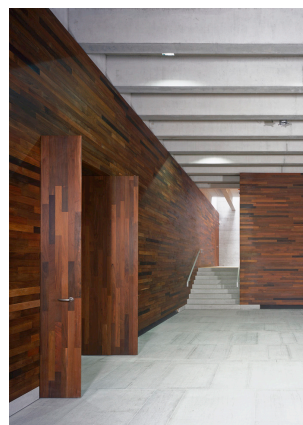
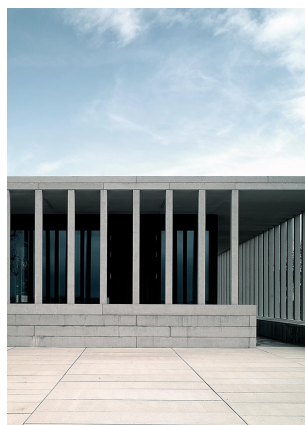
A materialidade do museu reforça a tensão central entre **Transparência** e **Solidez**. A escolha dos Materiais, como o betão aparente, a pedra natural e a madeira, não se reduz a uma paleta cromática, mas parece-nos constituir numa estratégia consciente de David Chipperfield, na qual a matéria se articula com a geometria para conferir peso, textura, cor e temperatura ao percurso arquitetónico.

“As paredes e os tetos são em **betão aparente in situ**, moldado no local. O **calcário** é utilizado internamente nos pavimentos e é também utilizado como agregado nos elementos de betão **pré-fabricados** e areados da fachada. A utilização de materiais duradouros e sólidos confere à arquitetura uma presença física forte e apoia a noção de **preservação da coleção para as gerações futuras**.”<sup>371</sup>

A volumetria do edifício, assente na dualidade dos dois pisos, reflete-se igualmente na abordagem material. No piso inferior, o betão aparente de tonalidade terrosa ancora o edifício ao solo e à paisagem, evocando **Solidez** e permanência. As paredes espessas e a rugosidade das superfícies definem espaços encerrados e introspectivos, sugerindo uma sensação de abrigo. Aqui, os materiais parecem-nos ser escolhidos pela densidade e pela capacidade de absorção de luz, reforçando a ideia de uma atmosfera de recolhimento.

Por oposição, o piso superior exprime-se sob uma lógica de **Transparência**, alcançada pelo recurso ao vidro, à pedra e à madeira, dando destaque à relação entre interior e exterior. As amplas superfícies envidraçadas, filtradas pela colunata, abrem o espaço à paisagem, enquanto a pedra parece-nos reforçar a ligação do museu ao lugar e a madeira introduz uma nota de calor e domesticidade que suaviza a austeridade do conjunto. As colunas pré-fabricadas em betão liso, ritmadas e legíveis, surgem não só como suporte estrutural, mas como elementos de linguagem arquitetónica, definem proporção, organizam o espaço e estabelecem o ritmo geométrico da composição. Assim, a colunata, herdada da tradição clássica, reaparece como instrumento ativo de articulação entre peso e leveza, interior e exterior, permanência e abertura.

<sup>371</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “Museum of Modern Literature.” 2001–2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.



[fig. 185, 186, 187] Materiais Exteriores e Interiores do Museum of Modern Literature. DCA. Marbach, Alemanha, 2001–2006.

Esta paleta material, austera, mas nunca fria, aliada à precisão da geometria construída, contribui para uma linguagem de sobriedade e intemporalidade. O uso de materiais locais, a verdade construtiva do betão e a clareza das superfícies, evidencia a geometria ortogonal e a harmonia entre os diferentes elementos construtivos. O contraste da materialidade robusta do betão com a paisagem serena do vale, reforça a coerência formal do conjunto. A matéria física transforma-se, assim, em superfície, estrutura e atmosfera, numa ponte entre a solidez tectónica e a leveza da transparência.

Neste sentido, a materialidade não é apenas uma consequência de decisões técnicas ou estruturais, mas sim parte integrante da poética e da geometria do espaço. A rugosidade do betão, a opacidade das paredes, o brilho controlado dos envidraçados e a cadência das colunas criam uma experiência tátil e visual que acompanha o percurso do visitante, acentuando os momentos de compressão e expansão, de luz e sombra, de recolhimento e abertura.

Podemos, assim, considerar que, no **Museum of Modern Literature**, a materialidade é simultaneamente estrutura, superfície e atmosfera. Os materiais reforçam a narrativa espacial construída por David Chipperfield, que oscila entre a gravidade e a leveza, o peso da História e a fluidez do Presente. A matéria torna-se, assim, o meio pelo qual a arquitetura se apresenta tangível, habitável e profundamente humana.

### 4.3. A Geometria Revelada

As colunas do **Museum of Modern Literature** afirmam-se como elementos centrais de articulação entre passado e presente, tradição e contemporaneidade. Herdadas da tradição clássica, mas reinterpretadas à luz do contemporâneo, despida de ornamento e monumentalidade excessiva, sustentam o edifício tanto estrutural como conceptualmente. São ao mesmo tempo suporte e filtro, peso e leveza, transparência e solidez. Através delas, Chipperfield constrói uma narrativa arquitetónica que transcende o funcional e se inscreve no domínio simbólico, afirmando a geometria como matriz atemporal e instrumento crítico da arquitetura contemporânea.

O **Museum of Modern Literature** emerge, assim, como um exemplo da linguagem arquitetónica de David Chipperfield enquanto expressão de uma geometria revelada, de uma materialidade ponderada e de uma luz orquestrada. Estes elementos, articulados de forma precisa, conferem à obra uma dimensão quase literária — uma literatura, fazendo jus ao próprio

nome do museu — onde a arquitetura se escreve através de pausas, ritmos e respirações, tão medidas quanto poéticas, em sintonia com o espírito do lugar e a natureza do acervo que acolhe.

A colunata, retomada noutras obras, aparece em Marbach como ensaio inaugural de uma estratégia que alia rigor geométrico, contenção formal e capacidade mediadora entre interior e exterior. Este projeto apresenta-se como uma obra de elevada consistência formal, onde cada decisão arquitetónica contribui para a construção de uma experiência espacial profundamente enraizada no lugar. Através de uma abordagem geométrica rigorosa, a proposta articula proporção, escala e ritmo com clareza, evidenciando uma arquitetura que se constrói a partir da ordem e da precisão.

A experiência corporal é aqui decisiva, o visitante percorre o edifício segundo o ritmo das colunas, experimentando alternâncias de luz e sombra, aproximação e afastamento, recolhimento e abertura. A colunata não impõe barreiras, mas um espaço que filtra, enquadra e organiza a relação com a paisagem. Esta cadência, medida em escala humana, reinscreve a arquitetura na tradição clássica da proporção como extensão do corpo.

A volumetria do edifício desenvolve-se horizontalmente, como uma sequência contida de planos que acompanha o declive natural do terreno, integrando-se na paisagem de Marbach. A distinção entre os dois pisos — o inferior, marcado pela Solidez e introspeção e o superior, orientado pela Transparência e abertura — revela uma dualidade complementar na estratégia compositiva, que enriquece a narrativa arquitetónica e oferece diferentes intensidades espaciais ao longo do percurso.

Neste contexto, a geometria não é apenas um instrumento de composição, mas uma linguagem revelada, que se manifesta na métrica dos vãos, na disposição dos eixos e na articulação entre cheios e vazios. A presença da colunata é, neste sentido, fulcral. Ora integrada nas paredes espessas do piso inferior, ora destacada como elemento autónomo no piso superior, a coluna assume-se como elemento estrutural do espaço, que dá ritmo à luz, marca a transição e instaura ordem e clareza.

A dialética entre **Transparência** e **Solidez** estrutura a experiência do espaço em todos os níveis da proposta, da materialidade à luz, da geometria à atmosfera. Mais do que opostos, estes conceitos são tensões complementares que constroem uma arquitetura de permanência e contemplação. Assim, em Marbach, Chipperfield oferece-nos uma obra onde o tempo desacelera e cada decisão se inscreve na continuidade de uma tradição depurada.



## Capítulo 5

# Chão e Parede

---

“Se pudermos considerar o espaço como um gerador, a sequência e a proporção, a transparência e a solidez, o chão e a parede tornam-se a linguagem da composição.”<sup>372</sup>

<sup>372</sup> Chipperfield, David. “Tradition and Invention.” In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

O **Chão**, na arquitetura, não se limita à sua função física de superfície de apoio ou pavimento, é, acima de tudo, o elemento primordial que estrutura e unifica o espaço construído.<sup>373</sup> Enquanto plano percorrável (do latim *pavimentum*), o **Chão** define percursos, estabelece relações entre cheios e vazios e orienta a vivência do lugar. Pela sua textura, materialidade e geometria, estabelece uma ligação sensível entre o corpo e o espaço, entre o gesto e a forma.<sup>374</sup> Mais do que um simples revestimento, o **Chão** assume uma dimensão simbólica, é o suporte da arquitetura, serve de base à composição arquitetónica e à experiência espacial, sendo o lugar onde se inscrevem as marcas de uso, memória e tempo.<sup>375</sup> Constitui, assim, o elo que integra as partes num todo coerente, harmonizando a obra arquitetónica na sua totalidade.

A **Parede** constitui o outro elemento estrutural e fundamental na arquitetura. Vertical por natureza, define limites, protege e suporta, mas também enquadra, direciona e revela.<sup>376</sup> Atua como mediadora entre interior e exterior, entre intimidade e coletividade, entre cheio e vazio.<sup>377</sup> Mais do que uma barreira física, a **Parede** transforma-se em superfície sensível, nela projetam-se sombras, inscrevem-se texturas, revelam-se percursos e narrativas.<sup>378</sup> É a “pele” da arquitetura, um plano onde a luz interage com a matéria e o tempo deixa as suas marcas. Pela sua geometria e materialidade, a **Parede** contribui para o ritmo, identidade e composição do espaço, articulando volumes, formas e atmosferas.<sup>379</sup>

A articulação entre **Chão** e **Parede** corresponde ao encontro entre planos horizontais e verticais. Este diálogo gera a massa construída que estrutura a experiência do espaço, remetendo-nos diretamente para a geometria de um volume. A interação entre ambos estabelece o equilíbrio entre estabilidade e delimitação, constituindo a base da estrutura volumétrica, que influencia a forma, a proporção e a presença do edifício no lugar. Neste contexto, **Chão** e **Parede** transcendem a condição funcional ou estrutural, são planos primordiais na definição e construção da arquitetura, que estabelecem ordem, ritmo e legibilidade. O **Chão**, como base horizontal, ordena a composição e, a **Parede**, como plano vertical, define fachadas, articula interior e exterior. A geometria do volume e a legibilidade das formas ocupam um lugar central no pensamento arquitetónico. O **Chão** e a **Parede** afirmam-se, neste sentido, como componentes compositivos fundamentais que estruturam o espaço, conferem ritmo aos alçados e estabelecem uma ordem formal clara e inteligível no conjunto arquitetónico, conferindo identidade ao volume.

A base teórica da arquitetura ocidental está profundamente enraizada nos tratados clássicos, que estabeleceu os alicerces do pensamento arquitetónico, no qual consolidou uma visão disciplinar que articula

<sup>373</sup> Definição de Chão no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “Pavimento”, in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/pavimento/>.

<sup>374</sup> Definição de “Chão”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2025, <https://dicionario.priberam.org/ch%C3%A3o>.

<sup>375</sup> Definição de Chão no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “Pavimento”, in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/pavimento/>.

<sup>376</sup> Definição de Parede no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “Parete”, in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/parete/>.

<sup>377</sup> Ibidem.

<sup>378</sup> Definição de Parede no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “Parete”, in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, [https://www.treccani.it/vocabolario/parete\\_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/parete_(Sinonimi-e-Contrari)/).

<sup>379</sup> Definição de Parede no Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, “Parete”, in *Vocabolario della lingua italiana*, 2025, <https://www.treccani.it/vocabolario/parete/>.

construção, beleza e ética. O encontro entre planos — horizontal (**Chão**) e vertical (**Parede**) — foi entendido como gesto fundacional da arquitetura, a partir do qual emerge o volume.

Na tradição clássica, a arquitetura era manifestação tangível de ordem, proporção e racionalidade. Dos templos da Grécia Antiga ao Renascimento, a disciplina assentava em princípios geométricos essenciais, onde simplicidade volumétrica, regularidade e simetria se afirmavam como elementos estruturantes da composição arquitetónica. A clareza dos volumes e a legibilidade das suas partes não constituíam só um valor estético, mas também expressões de estabilidade, permanência e harmonia entre o Homem e o Cosmos. <sup>380</sup>

<sup>380</sup> Summerson, John. *The Classical Language of Architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1996.

<sup>381</sup> Curtis, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. Londres: Phaidon, 1996.

<sup>382</sup> "Less is more."

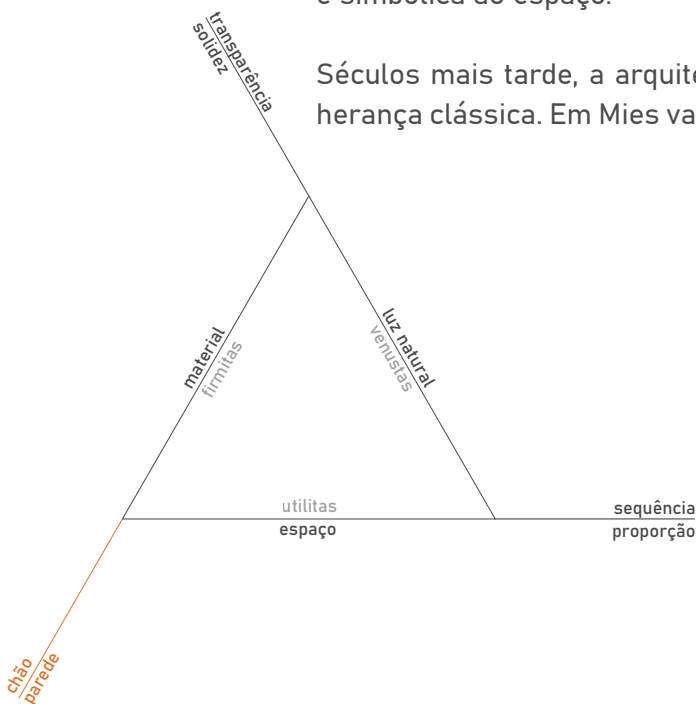
Desde Vitruvius, passando pelos escritos de Alberti e Palladio, consolidou-se a ideia de que beleza e durabilidade resultam da proporção e da clareza volumétrica. Vitruvius, em *De Architectura*, definiu que a arquitetura ideal e qualquer obra arquitetónica assentava em três qualidades essenciais — *Firmitas*, *Utilitas* e *Venustas* — defendendo o recurso a formas simples e proporcionadas, como o quadrado e o círculo, como base de harmonia. Palladio, por sua vez, em *I Quattro Libri dell'Architettura*, materializa de forma precisa os ideais clássicos na arquitetura construída, combinando lógica estrutural rigorosa com apurada sensibilidade proporcional. O recurso sistemático e intencional a volumes simples serve de base à organização espacial, adaptando os princípios vitruvianos às exigências do seu tempo, assegurando a continuidade da tradição clássica. Em todos, o encontro entre **Chão** e **Parede** surge como gesto que dá consistência física e simbólica ao espaço.

Séculos mais tarde, a arquitetura moderna revaloriza e reinterpreta esta herança clássica. Em Mies van der Rohe, encontramos uma redução formal

do **Chão** e da **Parede** levada ao extremo, onde os volumes se apresentam como abstrações geométricas, definidos por pura proporção, repetição e transparência.

<sup>381</sup> A célebre máxima "menos é mais" <sup>382</sup>, representada na obra de Mies van der Rohe, não significa uma rutura com o clássico, mas a sua depuração, numa continuidade dos mesmos princípios fundamentais numa linguagem moderna. Assim, tanto a tradição clássica como a modernidade consolidam uma matriz conceptual assente na simplicidade formal, na clareza geométrica e na expressividade estrutural.

[fig. 188] A Tríade Contemporânea — Chão e Parede. Da autora. 2025.





### 5.1. O Encontro entre Planos

Esta matriz encontra continuidade na prática contemporânea, onde o volume emerge do gesto primordial do encontro entre **Chão e Parede**, cujo princípio físico e poético ancora a arquitetura no tempo, no lugar e na experiência.

A obra de David Chipperfield é frequentemente descrita como uma arquitetura minimalista<sup>384</sup>, despojada de ornamentos, centrada na essência da forma e na verdade dos materiais. Caracteriza-se por linhas simples e retas, resultado de uma abordagem que valoriza a beleza intrínseca dos materiais naturais — como betão aparente, pedra ou madeira — e a proporção dos elementos arquitetónicos, com o intuito de criar espaços elegantes, equilibrados e intemporais. Para o arquiteto, simplicidade não significa ausência de complexidade, mas sim uma forma depurada de sofisticação, em que cada elemento arquitetónico desempenha uma função clara e justificada.<sup>385</sup>

A sua prática assenta na composição de blocos elementares e independentes, definidos pela relação entre **Chão e Parede**. Estes planos estruturam a massa construída, originando plantas adaptáveis e flexíveis, sustentadas por uma estrutura modular e repetitiva que transmite uma sensação de ordem, equilíbrio e harmonia espacial.

Neste enquadramento, compreendemos que a obra de Chipperfield recupera e atualiza os fundamentos da tradição clássica, reformulando-os numa linguagem contemporânea marcada pela sobriedade formal, pelo sentido de permanência e pelo respeito pela memória e identidade do lugar. A geometria, maioritariamente ortogonal, que recorre a formas geométricas elementares, como retângulos, quadrados e triângulos, reflete uma intenção deliberada de rigor formal. Assim, os volumes maciços e bem delineados conferem aos edifícios uma imagem sólida e

“A sua arquitetura baseia-se na ideia de um **bloco volumétrico simples** envolvido por superfícies opacas, transparentes e translúcidas.”<sup>383</sup>

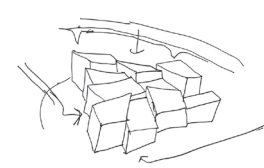
<sup>383</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “Museum Folkwang.” 2007–2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

<sup>384</sup> Betsky, Aaron. “Dense Minimalism.” In *David Chipperfield 1998–2004*, 24–35. Madrid: El Croquis Editorial, 2004.

<sup>385</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 58–59.

[fig. 189] Conjunto de Obras de DCA referente ao Volume. Da autora. 2025.

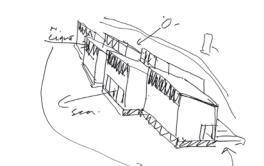
## AGREGADO VOLUMÉTRICO



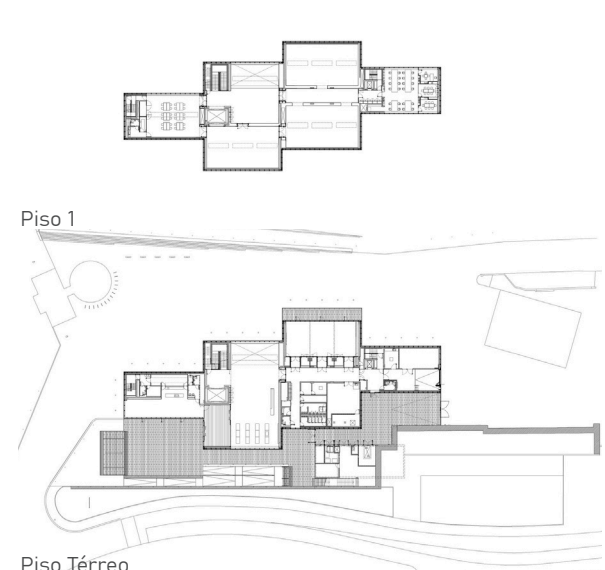
[fig. 196] The Hepworth Wakefield. DCA. Yorkshire, Reino Unido, 2003-2011.



O The Hepworth Wakefield, em resposta ao enquadramento industrial e natural, revela uma composição volumétrica fragmentada e escultural, com uma presença quase geológica. A arquitetura do edifício caracteriza-se pela justaposição de volumes maciços em betão aparente, cada um com dimensões e geometrias próprias. Estes volumes articulam-se de forma orgânica, definindo espaços únicos, que conferem uma identidade singular a cada sala. Cada volume corresponde a um espaço expositivo autónomo, marcado por variações na inclinação dos tetos e nas proporções dos compartimentos, criando ambientes diversificados e adaptados às diferentes obras expostas. Através desta articulação volumétrica e do cuidado com modelação da luz natural, o edifício assume-se como um organismo espacial coeso, onde a massa construída e a atmosfera interior se interlaçam, proporcionando uma experiência sensorial rica e imersiva.



[fig. 197] Turner Contemporary. DCA. Margate, Reino Unido, 2006-2011.



O Turner Contemporary, em resposta à sua localização dramática, afirma-se como um marco visual no horizonte. A sua composição é definida por um conjunto de seis volumes, idênticos, de dois pisos e coberturas inclinadas orientadas a Norte. Esta organização volumétrica, clara e repetitiva, confere ao edifício uma presença escultórica, fortemente ancorada na paisagem. Cada volume corresponde a uma unidade espacial autónoma, alojando, no piso superior, salas de exposição naturalmente iluminadas. A incidência e a variação da luz contribuem para criar atmosferas singulares em cada sala, promovendo ambientes silenciosos e contemplativos, ajustados às exigências da curadoria. A articulação entre os volumes é marcada por uma linguagem formal rigorosa, onde as superfícies translúcidas captam e refletem as condições atmosféricas envolventes, atribuindo ao edifício uma aparência luminosa e mutável.

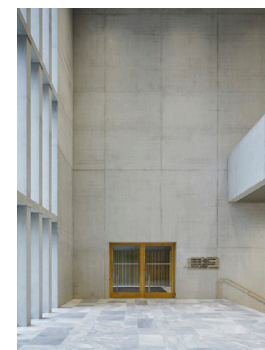
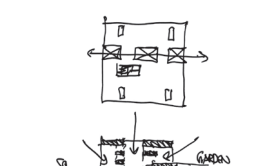
## O VOLUME



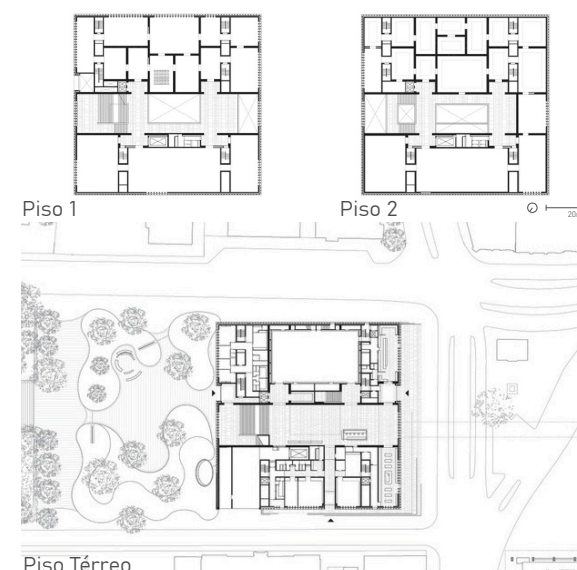
[fig. 194] America's Cup Building 'Veles e Vents'. DCA. Valência, Espanha, 2005-2006.



O America's Cup Building 'Veles e Vents' ('Velas e Ventos'), desenvolve-se em quatro pisos, marcados por grandes lajes de betão que se estendem em consola, criando plataformas contínuas e salientes. Estes planos horizontais, que se projetam para além do corpo principal, definem amplos terraços de observação exteriores que rodeiam cada piso, intensificando a relação do edifício com a envolvente, em particular com o parque adjacente. A volumetria clara e a ênfase nos planos horizontais revelam uma abordagem formal rigorosa, onde a estrutura se assume como protagonista do espaço arquitetónico. A justaposição de sucessivas superfícies horizontais, organiza os percursos, define os espaços e orienta a experiência do utilizador, sublinhando o papel do volume e da horizontalidade como princípios fundamentais na linguagem arquitetónica adotada.



[fig. 195] Kunsthhaus Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020.



O Kunsthhaus Zürich, Zurique, Suíça (2009-2020), apresenta-se como um volume geométrico claro, cuja organização espacial se estrutura em torno de uma galeria de entrada longitudinal que atravessa o piso térreo. Nos pisos superiores, o edifício desenvolve-se através de uma sucessão de salas expositivas, segundo o conceito de *house of rooms*, que se distinguem pela variação de escala, orientação, materialidade e luz natural, proporcionando a cada espaço um caráter único e uma experiência sensorial distinta. Esta diversidade é unificada por uma lógica compositiva que assegura continuidade e legibilidade no percurso expositivo. A luz desempenha aqui um papel determinante, ora filtrada por claraboias, ora enfatizada por aberturas laterais, criando diferentes atmosferas. Assim, a multiplicidade espacial é equilibrada por uma coerência arquitetónica que favorece a contemplação e a imersão no universo da arte.

## CHÃO E PAREDE

<sup>386</sup> Cortés, Juan Antonio. "Conciliation of Opposites: Forms." in *David Chipperfield 2006-2010*. Madrid: El Croquis Editorial. 2010. 39.

<sup>387</sup> Chipperfield, David. "A Conversation with David Chipperfield." By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998-2004*. El Croquis Editorial. 2004. 10-23.

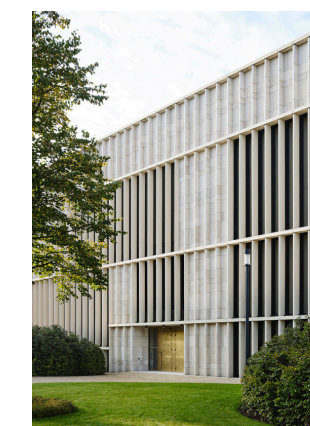
<sup>388</sup> Irace, Fulvio. "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

<sup>389</sup> Siza, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998. 15.

elegante, evidenciando uma presença arquitetónica inequívoca. <sup>386</sup> Através desta contenção geométrica, o arquiteto garante a continuidade da malha urbana, respeitando os seus alinhamentos e a sua escala, alcançando uma sensação de estabilidade e permanência.

O uso recorrente de volumes primários constitui, assim, um elemento estruturante na obra de David Chipperfield. Esta escolha formal não reduz a arquitetura à monotonia, mas traduz uma procura pela clareza e permanência. <sup>387</sup> A repetição controlada de formas puras, aliada ao uso ponderado da luz natural e à seleção criteriosa de materiais, reforça o caráter tectónico da arquitetura de DCA. Diferenciando-se de Aldo Rossi, que entendia a redução formal como um retorno a formas e tipologias do passado, Chipperfield encara a repetição como consequência prática e empírica do exercício disciplinado da arquitetura. <sup>388</sup> A repetição não representa uma fórmula, mas sim um processo de depuração e precisão. Como refere Álvaro Siza, numa frase que ganha particular pertinência neste contexto, "repetir nunca é repetir" <sup>389</sup>, uma afirmação que ecoa aqui como expressão de reinvenção contínua dentro de uma linguagem coerente.

Consideramos, assim, que a simplicidade volumétrica em Chipperfield cumpre simultaneamente funções práticas e simbólicas. Se por um



[fig. 190, 191] America's Cup Building 'Veles e Vents'. DCA. Valência, Espanha, 2005-2006.

[fig. 192, 193] Kunsthhaus Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020.

lado, clarifica a organização espacial, por outro, confere aos edifícios uma presença sólida, quase atemporal. Desta forma, pensamos que a sua contenção geométrica permite o diálogo com o contexto envolvente, distinguindo-se não pela exuberância, mas pela precisão compositiva e pelo rigor formal.

Deste modo, percebemos que a gênese do volume pode ser compreendida como resultado da articulação entre os planos fundamentais, o **Chão**, como base horizontal e a **Parede**, como plano vertical erguido a partir dele. Esta relação primária, mas essencial, define não só a orientação espacial, mas também o enquadramento do corpo edificado no contexto urbano. A interação entre estes elementos vai além da mera delimitação física do espaço, trata-se do princípio gerador da forma arquitetónica, capaz de assumir diferentes escalas e intensidades.

Neste sentido, parece-nos relevante destacar o **America's Cup Building 'Veles e Vents'**, Valência (2005-2006). Embora em planta se revele como um volume cúbico, a sua expressão resulta da estratificação de planos horizontais "empilhados e sobrepostos"<sup>390</sup>. Esta estratégia confere protagonismo ao plano horizontal na leitura do alçado, criando, através de plataformas elevadas, sucessivos patamares acessíveis que funcionam como extensões do espaço público. As plataformas elevadas prolongam o espaço público, oferecendo zonas de sombra e vistas desobstruídas sobre o mar, estabelecendo uma relação direta entre edifício, cidade e paisagem costeira.

Na obra de David Chipperfield, o volume é o ponto de partida e a estrutura central da linguagem arquitetónica. Os volumes simples, puros, compactos e bem definidos, não são meras soluções formais: são instrumentos conceptuais que sustentam uma ética de projeto baseada na permanência e na qualidade do espaço, determinam a identidade do projeto.<sup>391</sup> A clareza volumétrica torna-se uma marca distintiva da prática de DCA, expressando a sua procura por ordem, equilíbrio e sobriedade.

Deste modo, consideramos que o último *leitmotiv* de David Chipperfield a ser destacado centra-se na utilização de volumes simples, que não estão sujeitos a manipulações formais, resultando numa volumetria sólida e maciça. O **Kunsthau Zürich**, Zurique (2009-2020), representa de modo exemplar esta abordagem. A volumetria sólida e maciça transmite sensação de permanência e estabilidade, ainda que controlada.

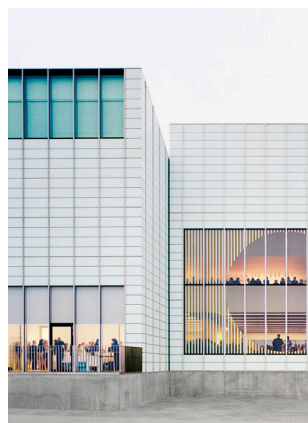
A volumetria maciça transmite uma sensação de solidez e permanência, derivada da aparência monolítica e imponente — embora nunca excessiva. Os edifícios apresentam-se, frequentemente, como grandes blocos

<sup>390</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "America's Cup Building 'Veles E Vents'." 2005-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/americas-cup-building-veles-e-vents>.

<sup>391</sup> Irace, Fulvio. "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

geométricos que interagem com o ambiente de modo direto, por vezes ocupando isoladamente um quarteirão, o que lhes confere um certo caráter autônomo. No entanto, longe de se tratar de objetos solitários, são edifícios que, através da sobriedade e da contenção formal, estabelecem um diálogo intemporal com o contexto adjacente. Chipperfield demonstra, assim, que a verdadeira sofisticação reside na clareza da forma, na honestidade dos materiais e na racionalidade espacial, características que sustentam uma arquitetura funcional, duradoura e culturalmente enraizada.

Em contraposição, projetos como o **The Hepworth Wakefield**, West Yorkshire (2003-2011), e o **Turner Contemporary**, Margate (2006-2011), exploram a justaposição de volumes com formas e dimensões distintas, inseridos em contextos urbanos complexos. A disposição volumétrica não é arbitrária, cada bloco é pensado e concebido como uma unidade autônoma, articulando-se com os restantes de modo a compor uma silhueta clara e marcante. A aparente irregularidade das formas resulta, na realidade, de um processo rigoroso de articulação volumétrica, onde cada elemento cumpre uma função espacial, programática e simbólica. O volume, entendido nesta perspetiva, ultrapassa a dimensão construtiva e afirma-se como o verdadeiro protagonista da arquitetura de David Chipperfield.



[fig. 198, 199] The Hepworth Wakefield. DCA. Yorkshire, Reino Unido, 2003-2011.

[fig. 200, 201] Turner Contemporary. DCA. Margate, Reino Unido, 2006-2011.

## 5.2. O Volume no Kunsthaus Zürich

A ampliação do **Kunsthaus Zürich**, inaugurada em 2021, constitui uma síntese exemplar da abordagem de David Chipperfield no que respeita à volumetria depurada e à redução da forma à sua essência geométrica. Implantado no tecido urbano de Zurique, o novo edifício apresenta-se como um bloco monolítico de pedra clara, definido por uma geometria rigorosamente ortogonal, que evoca simultaneamente os cânones da tradição clássica e a contenção racionalista na contemporaneidade. Mais do que um objeto isolado, o volume afirma-se como peça urbana estruturante, delimitando com precisão a praça a sul e dialogando com o jardim a norte. A sua escala controlada garante continuidade com os edifícios preexistentes, em particular com a antiga escola cantonal e com o **Kunsthaus** histórico, inscrevendo-se numa lógica de permanência e coesão urbana.

O volume, de leitura imediata, numa clareza formal inequívoca, revela-se como um paralelepípedo puro, marcado por uma grelha de vãos verticais ritmados na fachada. No entanto, pensamos que a força do gesto arquitetónico reside precisamente na contenção da sua geometria compactada, sem excessos nem dramatismos formais. A planta quase quadrada aproxima o edifício de uma forma cúbica, ajustada em altura de modo a responder às restrições urbanísticas.<sup>393</sup> Este ligeiro desfasamento parece-nos determinante, pois confere ao edifício proporção e assegura uma presença equilibrada na escala urbana.

“O conceito urbano para a extensão previa a colocação de um **volume geométrico claro** no limite norte da praça. A forma do edifício inspira-se na antiga escola cantonal, construída em 1842 a norte do local, que define o enquadramento urbano com a sua clareza arquitetónica. O plano urbanístico define dois novos espaços exteriores: a praça urbana a sul, enquadrada nos quatro lados por edifícios e o novo jardim artístico a norte como um ambiente natural aberto e permeável.”<sup>392</sup>

<sup>392</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “Museum Folkwang.” 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

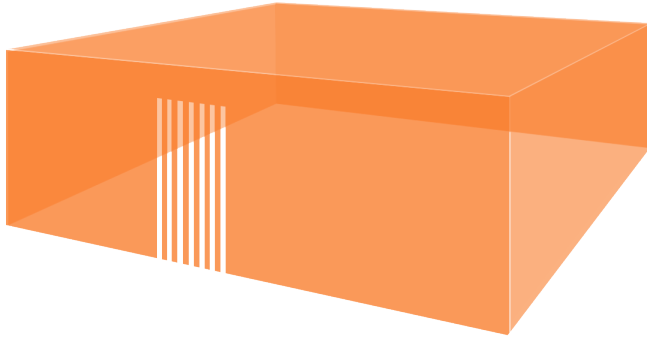


[fig. 202] Implantação Kunsthaus Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020.



393 “The New Kunsthaus.” 2025, <https://www.kunsthaus.ch/en/museum/ueber-uns/erweiterung/>.

[fig. 203] Fachada do Kunsthaus Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009–2020. [página anterior]



[fig. 204] Kunsthaus Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009–2020. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

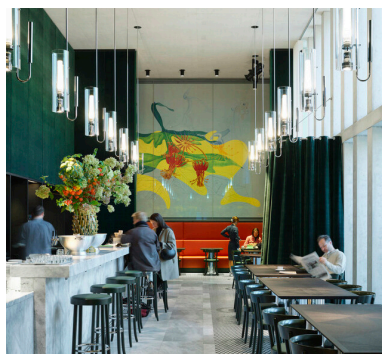
A relação entre a planta e o alçado revela-se diretamente proporcional, traduzindo-se uma coerência geométrica e espacial ao longo de todos os níveis do edifício. No piso térreo, um espaço retangular central organiza a distribuição e articula os acessos, acolhendo os programas mais públicos — cafeteria, loja, sala de eventos e serviços. Nos pisos superiores, esta lógica mantém-se, agora adaptada à função museológica, com salas expositivas de dimensões variadas, mas sempre subordinadas à mesma ordem geométrica.

Ao nível da fachada, a repetição rítmica dos painéis de pedra e das janelas verticais impõe uma cadência clara. Apesar da aparente monotonia do volume, cada alçado apresenta variações subtis nas aberturas. Assim, o edifício conjuga homogeneidade e diversidade, reforçando o equilíbrio entre unidade volumétrica e riqueza de expressão.

Nesta obra, Chipperfield reafirma a sua arquitetura de contenção formal, clareza conceptual e sentido de permanência. Estes princípios manifestam-se não apenas na geometria rigorosa do volume exterior, mas também na forma como o espaço interior é moldado, na gestão controlada da luz natural e na escolha criteriosa dos materiais. A ampliação do Kunsthaus Zürich demonstra como o encontro entre os planos de Chão e Parede estrutura tanto a relação do edifício com a cidade quanto a experiência sensível do visitante no seu interior.

No piso térreo, a organização espacial assenta numa lógica clara, um espaço de distribuição de forma retangular ocupa a zona central, mantendo proporções idênticas em todos os pisos. A circulação é estruturada a partir dos acessos, que definem os percursos principais, enquanto dois retângulos laterais — de dimensões iguais — acolhem os programas de carácter mais público, como a cafeteria, a loja, uma sala de eventos e áreas de serviço. Nos pisos superiores, onde se concentram os espaços expositivos, a organização retangular mantém-se, agora adaptada à função museológica.

[fig. 205, 206, 207] Espaços de Uso Público no Kunsthaus Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009–2020.



### 5.2.1. *Utilitas como Espaço*

O **Kunsthaus Zürich**, apresenta-se como um “volume geométrico claro”<sup>395</sup>, cuja legibilidade formal exterior encontra correspondência numa organização interna igualmente rigorosa, tanto a nível funcional como espacial. Esta coerência entre forma e função manifesta-se desde o primeiro contacto com o edifício, revelando uma lógica arquitetónica assente na racionalidade e simplicidade.

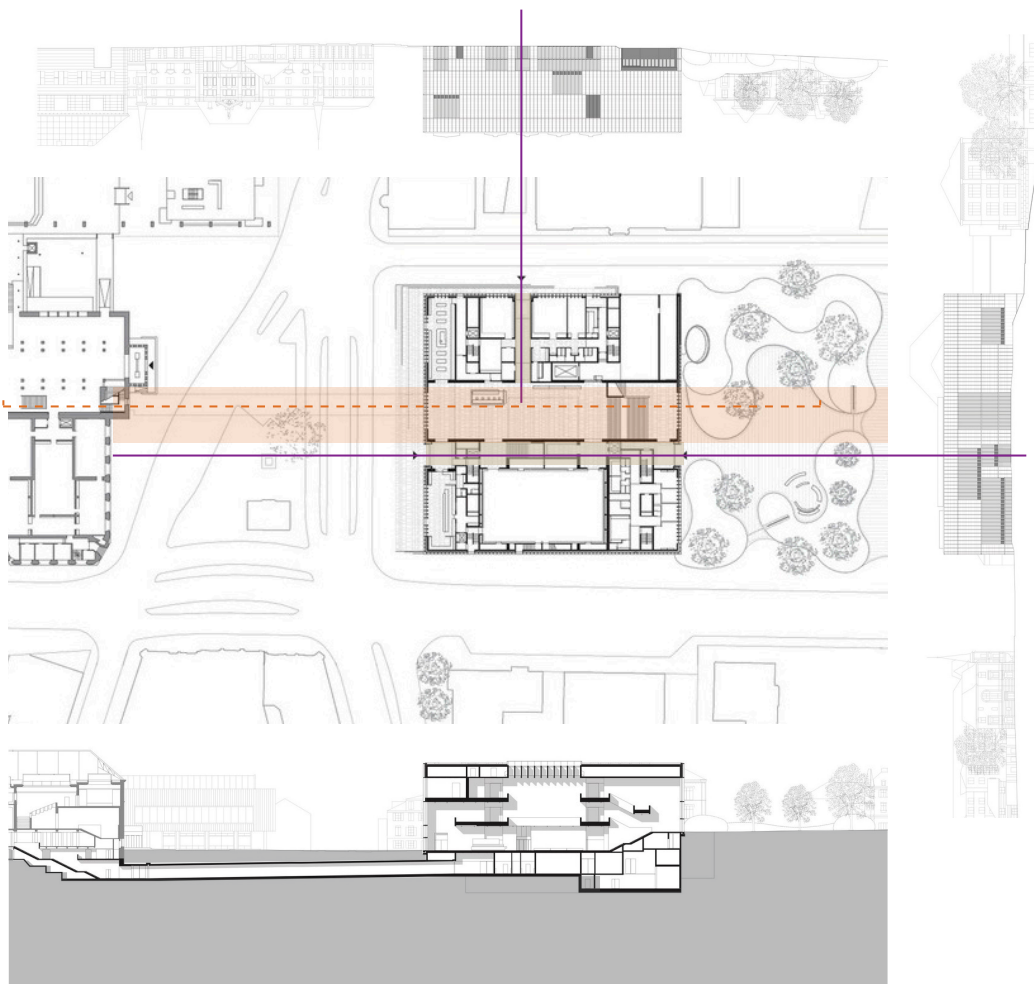
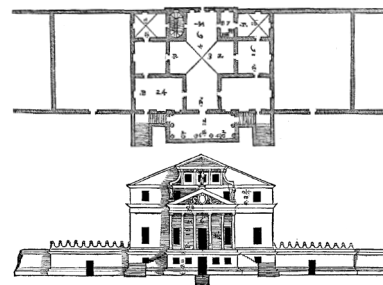
A análise da planta, mostra uma estrutura organizacional constante em todos os pisos, marcada por simetria compositiva e circulação ao longo de um eixo central, ladeado por salas de exposição. Apesar de o acesso não ser axial, mas ligeiramente descentralizado, este gesto não compromete a harmonia da composição, pelo contrário, introduz uma subtil variação que enriquece a experiência, remetendo para um equilíbrio clássico reinterpretado no contexto contemporâneo. Este gesto remete-nos para a **Villa Foscari**, de Palladio, onde a entrada, também ligeiramente descentralizada, rompe com a axialidade absoluta sem perder a clareza compositiva, introduzindo uma variação subtil que reforça a experiência espacial e confirma a capacidade da geometria clássica de se adaptar a diferentes contextos.

“A organização interna baseia-se no conceito de uma *“house of rooms”*. Esta ideia encontra a sua expressão na diferença das **salas** em termos de tamanho, orientação, materialidade e iluminação, dando a cada sala o seu próprio carácter e criando uma **sequência diversificada de espaços.**”<sup>394</sup>

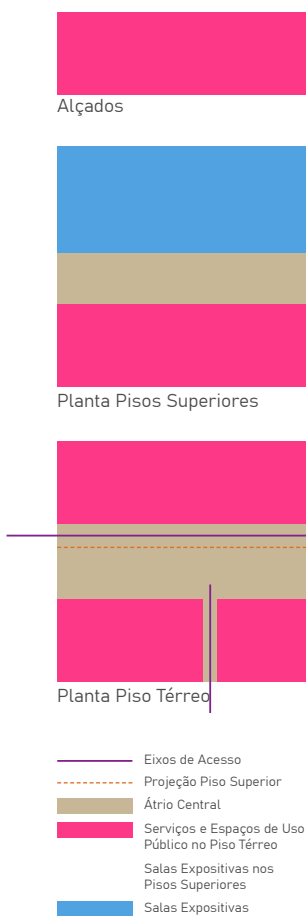
<sup>394</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in “**Museum Folkwang.**” 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

<sup>395</sup> *Ibidem.*

[fig. 208] **Villa Foscari.** Andrea Palladio. 1550-1560.



[fig. 209] **Eixos e Acessos do Kunsthaus Zürich.** DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020. Da autora. Representação Gráfica. 2025.



Este esquema permite-nos compreender com nitidez, a relação proporcional entre a planta e o alçado e, ao mesmo tempo, a estrutura organizacional do museu, que se mantém constante em todos os pisos. A distribuição espacial é marcada por uma clara simetria compositiva, a circulação processa-se ao longo de um eixo central, ladeado por salas de exposição. Ainda que o acesso ao edifício não se faça axialmente, mas sim de forma ligeiramente descentralizada, não compromete a harmonia da composição, introduz antes uma subtil variação, que enriquece a experiência espacial.

[fig. 210] Esquema Gráfico da Porporção entre Planta e Alçados no Kunsthhaus Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020. Da autora. Representação Gráfica. 2025.

A simplicidade geométrica do exterior prolonga-se na grelha modular que estrutura os espaços interiores, constituindo uma base que garante, em simultâneo, flexibilidade de uso e coesão espacial. [fig. 210] No piso térreo, a ampla galeria longitudinal estrutura a organiza a distribuição espacial do museu. O átrio central criado funciona como elemento de articulação e como espaço de mediação entre museu e cidade, estabelecendo uma ligação simbólica e funcional com os edifícios preexistentes, reforçado pela passagem subterrânea que o liga ao edifício histórico. Este gesto consolida uma identidade institucional, capaz de integrar passado e presente numa unidade coesa.

O percurso do visitante é fluído, mas nunca excessivamente coreografado. O museu sugere caminhos e pausas, orienta sem impor, permitindo uma experiência contemplativa e autónoma. A circulação é pensada como um momento de transição e suspensão, onde a arquitetura não compete com a arte, mas enquadra-a e valoriza-a. A ausência de gestos formais exuberantes reforça uma espacialidade sólida e comedida, em que cada detalhe é desenhado com rigor e intencionalidade, visível no modo como o Chão e a Parede se articulam para definir o volume e os ambientes internos.

Nos pisos superiores, o conceito de “house of rooms”<sup>396</sup> ganha protagonismo, através de uma sucessão de salas expositivas, que variam em escala, orientação, materialidade e relação com a luz natural. Cada espaço possui um carácter próprio e uma experiência sensorial distinta, mas todos partilham a mesma matriz geométrica. Este é um princípio recorrente na obra de David Chipperfield, presente em projetos como o **The Hepworth Wakefield** ou o **Turner Contemporary**. Contudo, no caso do **Kunsthhaus Zürich**, este conceito assume uma expressão particular, já que as salas não se projetam a partir do volume principal, mas integram-se na própria massa construída, reforçando a unidade e continuidade da volumetria monolítica.

É no corte vertical que este princípio se revela com maior clareza. O encontro entre **Chão** e **Parede** evidencia-se na proporção das salas, na incidência da luz e na continuidade material que percorre os diferentes níveis. A ideia de *house of rooms* não é apenas um conceito em planta, mas uma verdadeira estrutura espacial tridimensional, legível na sequência vertical dos diversos ambientes.

Apesar do carácter maciço do volume, as proporções controladas asseguram uma experiência à escala humana. As dimensões das salas, as janelas verticais e a modulação da pedra reduzem a monumentalidade, estabelecendo um diálogo equilibrado entre rigor formal e conforto perceptivo. O edifício mantém-se solene, mas nunca opressivo.

### 5.2.2. *Venustas como Luz Natural*

O **Kunsthaus Zürich** apresenta-se como um edifício cuja espacialidade é inseparável da luz natural. A organização dos espaços expositivos em todas as orientações solares confere a cada sala uma atmosfera própria — tal como se verifica no **Museum Folkwang** —, potenciada pela forma como os materiais e as aberturas são cuidadosamente articulados no ponto de encontro entre **Chão** e **Parede**. Este princípio traduz-se numa sequência diversa e ritmada, onde cada ambiente se distingue pela sua relação singular com a luz e o exterior.

“Os espaços de exposição, de dimensões variáveis, caracterizam-se por uma materialidade calma e uma **abundância de luz natural - luz lateral no primeiro andar e clarabóias no segundo** - colocando a experiência imediata da arte no centro da visita ao museu.”<sup>397</sup>

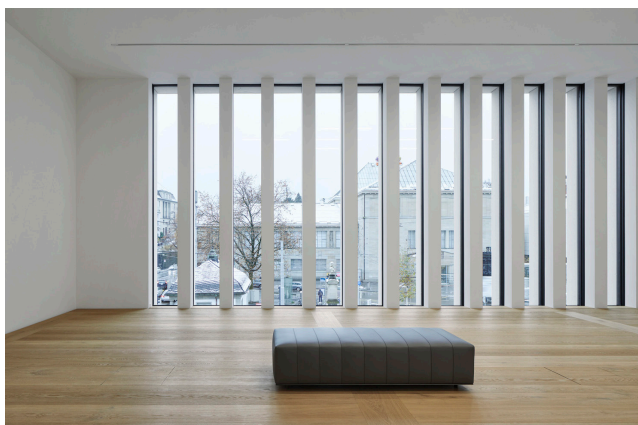
<sup>396</sup> Ibidem.

<sup>397</sup> Ibidem.

A análise em corte evidencia a centralidade deste gesto, o encontro entre planos horizontais e verticais torna-se o suporte onde a luz se inscreve e se manifesta. Nos pisos inferiores, a iluminação natural permite uma leitura direta da relação entre espaço e cidade, enquanto nos pisos superiores, a introdução de claraboias de vidro fosco garante uma luz zenital difusa e uniforme. Esta alternância reforça a ideia de house of rooms como estrutura tridimensional, onde a qualidade da luz define tanto a identidade como a experiência de cada sala.

Através do recurso a elementos arquitetónicos variados, como claraboias, aberturas verticais embutidas e vãos profundos, Chipperfield controla a intensidade e a direção da luz, evitando contrastes abruptos, que assegura uma qualidade luminosa suave nos espaços expositivos. Deste modo, cria condições para a apreciação da arte marcadas pela serenidade e pela concentração.

Apesar do carácter maciço do volume, as dimensões controladas das salas, a altura das janelas verticais e a modulação dos vãos asseguram uma experiência à escala humana. À medida que percorre as diferentes salas e incide sobre as superfícies, a luz natural transforma os espaços, revelando



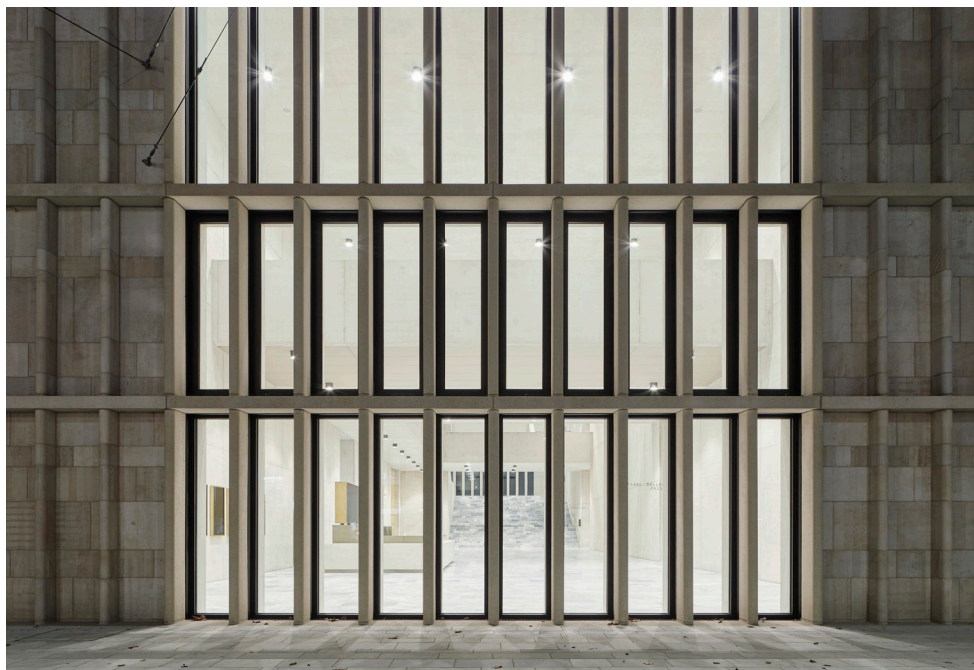
[fig. 211, 212] Espaços Expositivos no Kunsthaus Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020.

a sua materialidade de modo a acentuar a profundidade e intensificar a relação entre forma, percepção e experiência arquitetónica. Este processo suaviza a percepção da massa construída, reduzindo a monumentalidade e transformando-a em solidez serena.

A luz natural, variável ao longo do dia e das estações do ano, transforma continuamente os ambientes, introduzindo mutação e ritmo. A arquitetura, sólida e duradoura, encontra assim o seu contraponto no fluxo efémero da luz, numa síntese entre permanência clássica e contemporaneidade sensível. A permanência clássica é, assim, reinterpretada na contemporaneidade, onde o espaço se mostra sólido, mas em constante mutação. O edifício mostra-se sólido, mas em constante metamorfose. O Kunsthauz pode, neste sentido, ser entendida como ponto de maturidade da investigação da obra de Chipperfield, onde a luz se integra de forma orgânica na volumetria e na espacialidade.

A luz natural assume, portanto, um papel estruturante na definição da atmosfera arquitetónica. Ao ser cuidadosamente modulada por claraboias, vãos verticais ou aberturas ritmadas, não dramatiza, mas esclarece. Incide, difunde e revela a textura dos materiais e o rigor das proporções. A geometria depurada das salas permite que a luz deslize sobre as superfícies, estabelecendo uma relação subtil entre os percursos. Concede legibilidade às proporções, valoriza a materialidade e orienta a percepção do visitante sem impor trajetos. O Kunsthauz Zürich torna-se, assim, exemplar de como a luz, inscrita no encontro entre Chão e Parede, pode ser não só um recurso funcional, mas uma verdadeira expressão de venustas na arquitetura contemporânea.

[fig. 213, 214] Aberturas Verticais do Kunsthauz Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020.



### 5.2.3. *Firmitas como Material*

Na obra de David Chipperfield, a materialidade assume um papel central na sua estratégia projetual, não só como revestimento ou acabamento, mas como elemento determinante na construção da identidade do **Kunsthaus Zürich**. Para o arquiteto, a durabilidade da arquitetura não se alcança apenas pela clareza geométrica

da composição, mas sobretudo pela escolha criteriosa dos materiais, que conferem densidade, textura e espessura aos espaços construídos.

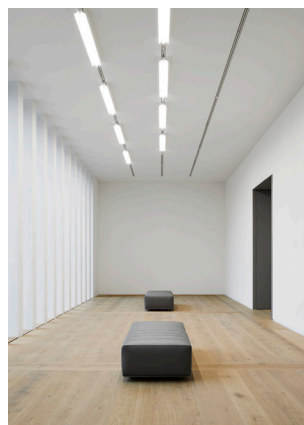
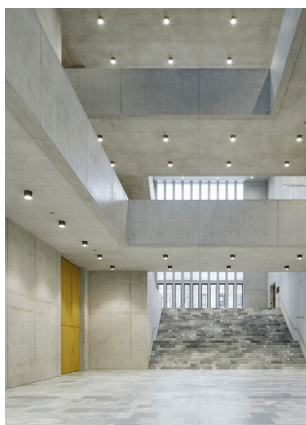
“A identidade arquitetónica tem como modelo as **fachadas de pedra tradicionais**, como as que se encontram no Kunsthau existente e em muitos outros edifícios públicos importantes em Zurique. O novo edifício combina tradição e inovação através de alhetas verticais esguias feitas de **calcário jurássico local** com superfícies serradas e colocadas a intervalos regulares na fachada, integrando o edifício no seu contexto urbano e cultural de uma forma contemporânea.”<sup>398</sup>

<sup>398</sup> Ibidem.

<sup>399</sup> Ibidem.

No **Kunsthau Zürich**, a pedra calcária local constitui o elemento definidor do projeto. Utilizada no revestimento exterior que se prolonga para o interior, estabelece uma continuidade tátil e visual que consolida a percepção de unidade e solidez do volume arquitetónico. A aplicação em lâminas verticais ritmadas inscreve a nova construção na malha urbana de Zurique, evocando a linguagem clássica dos edifícios públicos<sup>399</sup>, ao mesmo tempo que introduz uma expressão contemporânea marcada pela sobriedade e permanência.

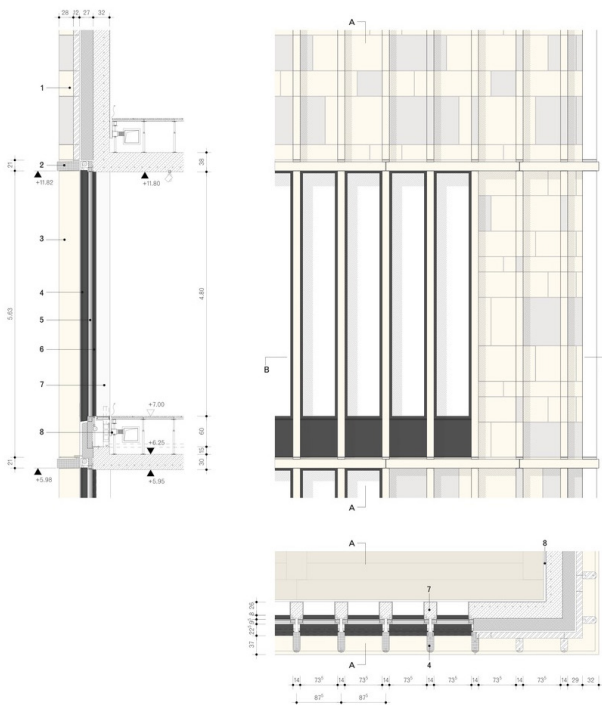
Este uso criterioso da pedra, comum na arquitetura tradicional da cidade, reforça o enraizamento do edifício no seu contexto, promovendo um diálogo permanente com o tecido urbano adjacente. O bloco inscreve-se na malha urbana com clareza, definindo a praça a sul e o jardim a norte como limites reconhecíveis, mas permeáveis. A escala controlada do volume dialoga com a escola cantonal e com o edifício histórico do **Kunsthau**, prolongando a continuidade urbana sem recorrer a gestos de rutura. Longe de procurar o artifício ou a ostentação, os materiais escolhidos sustentam a narrativa de compromisso, permanência, continuidade e respeito pelo tempo e pela História, revelando a passagem do tempo como parte integrante da obra. O material não é apenas revestimento, mas princípio compositivo que ancora o edifício no tempo e no lugar.



[fig. 215, 216, 217]  
Materiais Exteriores  
e Interiores do  
Kunsthau Zürich. DCA.  
Zurique, Suíça, 2009-  
2020.

No interior, a lógica mantém-se de forma contida e coesa através de uma paleta de materiais complementares. Nos planos horizontais, pavimentos em madeira natural e tetos discretos e, nos verticais, rebocos finos. O resultado é uma atmosfera neutra e acolhedora, concebida como pano de fundo que valoriza a presença da arte. A materialidade não compete com a obra exposta, mas molda silenciosamente o espaço, assegurando conforto percetivo e estabilidade sensorial.

A pedra, resistente e durável, inscreve a permanência, a madeira, pela sua textura, remete para o uso e para a passagem do tempo. Esta permanência material encontra o seu contraponto na mutabilidade da luz, que ao incidir nas superfícies transforma continuamente a percepção do espaço. Entre solidez e variação, a arquitetura equilibra memória e presente, tradição e contemporaneidade.



A leitura do corte revela como o encontro entre **Chão** e **Parede** é pensado com precisão. Esta abordagem remete para um entendimento clássico destes elementos enquanto fundamentos da construção do espaço, reforçando a intemporalidade da obra, onde a ordem, a precisão geométrica e a materialidade se conjugam para estabelecer um diálogo harmonioso entre arquitetura e meio envolvente. O **Chão**, como base estável, ancora a experiência arquitetónica e a **Parede**, como limite físico e visual, estrutura e organiza o espaço. O encontro entre estes planos não é apenas funcional, mas desenhado com intencionalidade e rigor, conferindo densidade poética ao detalhe. Proporções controladas, modulação da pedra e aberturas verticais reduzem a monumentalidade do volume, preservando a escala humana mesmo num edifício maciço.

Através desta precisão material e formal, Chipperfield estabelece uma linguagem arquitetónica depurada e intemporal, onde a ordem geométrica, a composição contida e a escolha dos materiais convergem para criar uma arquitetura profundamente enraizada no seu contexto. Neste sentido, podemos considerar que a materialidade no Kunsthaus Zürich é simultaneamente estrutura, superfície e atmosfera. Os materiais suportam a arquitetura e qualificam-na sensorialmente, tornando-a tangível, habitável e profundamente humana. Através da pedra, da madeira e do rigor geométrico, Chipperfield constrói uma obra que é ao mesmo tempo sólida e permeável, clássica e contemporânea, permanente e aberta à mutação

[fig. 218] Corte Construtivo da Fachada do Kunsthaus Zürich. DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020.

da luz e do tempo. O edifício torna-se, portanto, exemplar daquilo que esta tese defende, uma arquitetura que encontra a sua força na articulação dos elementos fundamentais — **Chão e Parede** —, onde a matéria não é mero suporte, mas essência poética e estrutural da forma construída.

### 5.3. A Geometria Construída

Desta forma, Desta forma, o Kunsthaus Zürich confirma a relevância dos volumes simples na obra de David Chipperfield, não enquanto manifestação de um minimalismo superficial, mas como expressão de uma ética de projeto, na qual a geometria se coloca ao serviço da permanência, da função e da dignidade do espaço arquitetónico.

O novo volume, definido por uma ortogonalidade rigorosa, integra-se de forma discreta, mas firme na malha urbana de Zurique, enfatizando a sua geometria construída, que reforça a continuidade do espaço público. Este gesto estabelece uma relação equilibrada entre a tradição e a contemporaneidade. No museu, Chipperfield constrói uma arquitetura em que a clareza geométrica estrutura uma experiência espacial densa e discreta.

A organização interna revela uma lógica coerente, marcada pela simetria, modularidade e funcionalidade, numa articulação precisa entre o Chão e a Parede enquanto elementos estruturantes da experiência arquitetónica. A Luz natural, cuidadosamente modulada, define atmosferas singulares e revela a materialidade dos elementos construtivos, intensificando a perceção sensorial dos volumes. Por sua vez, a escolha cuidada dos materiais, com destaque para o calcário local, confere ao edifício uma identidade enraizada no contexto urbano e cultural, pautada pela sobriedade e pelo sentido de permanência.

Neste enquadramento, a obra sintetiza a tríade conceptual que sustenta a prática de David Chipperfield — Espaço, Luz Natural e Material — revelando a verdadeira complexidade inerente à aparente simplicidade volumétrica. A geometria afirma-se, assim, como instrumento operativo fundamental na construção de um lugar arquitetónico que privilegia a experiência do visitante, a presença da arte e a continuidade do tempo.

Em síntese, o volume do Kunsthaus é a expressão de uma articulação precisa entre espaço, luz e material, estruturada pelo gesto primordial do encontro entre Chão e Parede. Aqui, a geometria não é apenas um recurso formal, é o princípio organizador que orienta a experiência e sustenta a coerência entre interior e exterior, entre museu e cidade.

# Considerações finais

---

“Vejo a arquitetura como um desejo de dar ordem e um desejo de aspirar à permanência. Massa e espaço são para mim normalmente os componentes pelos quais se pode fixar o projeto.”<sup>400</sup>

<sup>400</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 14.

A análise desenvolvida ao longo desta dissertação permitiu aferir que a geometria constitui um fundamento estruturante da arquitetura, não só como instrumento de desenho, mas como verdadeira disciplina do pensamento. Desde a Antiguidade, com Vitrúvio, até ao Renascimento, com Palladio, a geometria ofereceu à arquitetura princípios de ordem, proporção e racionalidade que moldaram o espaço, orientaram a percepção e contribuíram para um sentido de permanência. Dispositivos como a proporção, o módulo, a simetria e a hierarquia permitiram criar uma linguagem universal de clareza e harmonia, cuja relevância transcende épocas e continua a alimentar a reflexão e a prática contemporânea.

Na obra de David Chipperfield, este legado manifesta-se numa prática rigorosa, mas contida, que articula racionalidade matemática e sensibilidade projetual. A proporção das dimensões espaciais, a repetição de elementos modulares, a utilização de padrões geométricos e a contenção formal traduzem-se em projetos onde o rigor técnico não limita a liberdade criativa, mas orienta-a. A geometria atua, assim, simultaneamente como estrutura e expressão, funcionando como elo entre teoria e prática, abstração e concretização, garantindo coerência formal e conceptual.

É neste contexto que ganha relevo a afirmação de David Chipperfield que serviu de mote para a presente dissertação, e que esteve na base do estudo desenvolvido em **A Geometria como Linguagem Estruturadora do Espaço**. O conceito de espaço é entendido como algo que transcende a simples ideia de vazio delimitado por elementos construtivos. Na obra do arquiteto inglês, o espaço é um elemento tangível e estruturante, que atua como princípio organizador do ato projetual. **Sequência e Proporção, Transparência e Solidez, Chão e Parede** tornam-se, assim, pares conceptuais fundamentais que definem a forma e a função, contribuindo para uma experiência sensorial única. Estruturado pelas relações materiais e geométricas, o espaço torna-se fator ativo na definição da arquitetura. Este modo de entender a arquitetura, revela como a geometria, para além de ferramenta formal, é matriz organizadora, capaz de transformar os pares conceptuais, aparentemente abstratos, em experiência sensível. Estes princípios articulam-se com os três pilares essenciais da obra de Chipperfield — **Espaço, Luz Natural e Material** — que, numa analogia com o triângulo Vitruviano — *Utilitas, Venustas, Firmitas* —, reafirmam a geometria enquanto princípio unificador, capaz de conferir ordem formal e consistência conceptual. A investigação permitiu reconhecer que a geometria não se esgota no campo da tradição, mantém-se central mesmo na era digital. Na obra de Chipperfield, a tecnologia não substituiu o pensamento arquitetónico, mas apoia-o, reforçando a relação

“O espaço pode ser considerado como sólido, dando forma e estrutura. A construção do espaço, a sequência e a relação com o exterior enquadram todas as outras decisões. Se pudermos considerar o espaço como um gerador, a sequência e a proporção, a transparência e a solidez, o chão e a parede tornam-se a linguagem da composição.”<sup>401</sup>

**David Chipperfield**

<sup>401</sup> Chipperfield, David. “Tradition and Invention.” In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

entre arquitetura e natureza e ampliando a precisão construtiva.

O *sentido clássico* da sua obra não remete, por isso, para uma repetição das formas do passado, mas a uma atitude intelectual que valoriza a clareza, a ordem e a permanência. Tal como os arquitetos clássicos, Chipperfield procura articular forma e função, matéria e espaço, permanência e inovação, conferindo às suas obras intemporalidade sem recorrer ao espetáculo ou à iconografia. Através da qualidade espacial, da luz natural e da materialidade, a sua arquitetura constrói significado, preserva a memória e assegura a continuidade do lugar.

A ideia de *clássico* mencionada no título desta dissertação não evoca apenas uma época histórica, mas uma postura metodológica que se renova no presente. Na obra de Chipperfield, essa herança manifesta-se numa disciplina compositiva que recupera valores como a ordem, a harmonia, a proporção e a clareza construtiva. Longe de ser ornamental ou retórico, este sentido clássico exprime-se na depuração das formas, na precisão das proporções, na força da materialidade e na contenção da linguagem. É um “clássico sem retórica”, que se aproxima, em muitos aspetos, da obra de Álvaro Siza, onde modernidade e tradição se entrelaçam num contínuo diálogo entre simplicidade formal e densidade conceptual. Assim, a geometria revela-se o fio condutor entre passado e presente, entre tradição e inovação, permitindo que a arquitetura se manifeste como intemporal e atual.

Deste modo, é possível responder às questões centrais da presente investigação: **i.** A geometria constitui, de facto, a base teórica para a concretização da arquitetura, na medida em que fornece os princípios estruturantes — proporção, ordem e harmonia — que permitem transformar conceitos abstratos em formas construídas. **ii.** A geometria contribui decisivamente para o equilíbrio entre rigor técnico e liberdade criativa, organizando o espaço sem limitar a expressão artística e permitindo que cada obra de Chipperfield seja simultaneamente disciplinada e sensível, intemporal e contemporânea. **iii.** O pensamento lógico, a racionalidade matemática, conjugado com a intuição criativa, enquanto pensamento abstrato, revela-se indispensável ao processo projetual. Assegura-se, deste modo, clareza formal, funcionalidade e densidade conceptual.

A prática de Chipperfield confirma ainda que a arquitetura contemporânea não se esgota na questão do “como construir”, mas envolve igualmente o “porquê” e o “para quê”. Num tempo marcado pela crise ambiental e pela homogeneização cultural, a sua obra afirma-se como prática crítica e responsável, que valoriza a colaboração, respeita a memória dos lugares e privilegia a permanência em detrimento da efemeridade.

Assim, a partir desta investigação, podemos afirmar que *O Sentido Clássico Da Geometria Na Obra de David Chipperfield*<sup>402</sup> não é um conceito teórico abstrato, mas uma realidade prática que se traduz no modo como o escritório *David Chipperfield Architects* pensa, desenha e constrói. A geometria continua a ser uma linguagem universal da arquitetura, capaz de unir tradição e contemporaneidade, racionalidade e sensibilidade, técnica e poética. Ao reinterpretar os valores clássicos à luz do presente, Chipperfield demonstra como a arquitetura pode ser intemporal sem ser anacrônica, permanecendo atual, necessária e profundamente enraizada no ato de projetar.

<sup>402</sup> Título da presente Dissertação.

## VI. Breves Notas sobre o Digital

Do ponto de vista dos instrumentos de desenho e das técnicas de representação, o crescimento do escritório *David Chipperfield Architects* foi acompanhado por uma evolução progressiva do método de trabalho, uma transição natural de um processo essencialmente analógico para metodologias digitais. As tecnologias computacionais foram integradas como auxiliares de projeto, permitindo explorar novas possibilidades tanto a nível compositivo como construtivo. Contudo, a linguagem formal dos edifícios não revela de forma explícita essa transição tecnológica, mantendo-se ancorada numa lógica de rigor geométrico e contenção expressiva.<sup>404</sup>

<sup>403</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 134.

"Todos nós podemos encontrar vantagens nas novas tecnologias, mas devemos resistir à tendência de sobrecarregar o valor dessas tecnologias. Elas fornecem-nos uma ferramenta, nada mais. Tentar sugerir que tudo se resume a isso, é negar o papel do homem neste cenário."<sup>403</sup>

Se no início da sua carreira os modelos físicos eram o principal instrumento de trabalho, hoje estes convivem com softwares de modelação e simulação ambiental, capazes de analisar a incidência da luz, comportamento da matéria e os fluxos de energia com grande precisão.<sup>405</sup> Essa capacidade especulativa oferece maior rigor ao processo projetual, mas, paradoxalmente, serve sobretudo para recuperar uma relação mais direta entre arquitetura e natureza. Como Chipperfield observa, "a tecnologia, que por vezes nos afastou tanto da condição lógica, deu-nos as ferramentas que nos permitem colocar-nos numa relação direta com a natureza"<sup>406</sup>. Longe de substituir a experiência, a tecnologia funciona como meio de aprofundar, colocando no arquiteto a responsabilidade de compreender e manipular os efeitos reais da sua intervenção.<sup>407</sup>

<sup>404</sup> Chipperfield, David. "Conciliation of Opposites: Concepts." By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 23.

<sup>405</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 52.

<sup>406</sup> Ibidem.

<sup>407</sup> Ibidem.

Apesar da incorporação de ferramentas digitais como o BIM ou softwares de visualização e modelação energética, o processo criativo de Chipperfield mantém uma forte componente manual e material. O desenho à mão,

<sup>408</sup> David Chipperfield Architects. s.d. "An architecture defined by process and discourse." <https://daviDCAhipperfield.com/the-design-process>.

<sup>409</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 131.

<sup>410</sup> Siza, Álvaro. "A Matemática E a Arquitectura - Entrevista a Álvaro Siza." By Luís Reis. *Educação e Matemática N66*. 2002.

<sup>411</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 134.

os esboços, os diagramas e as maquetes continuam a desempenhar um papel essencial na fase conceptual, assegurando que o pensamento arquitetónico não se reduz a operações técnicas, mas permanece vinculado à experiência humana e à intuição espacial. <sup>408</sup>

Este cruzamento entre métodos tradicionais e novas tecnologias reflete uma prática arquitetónica híbrida, que se adapta à contemporaneidade e no qual o digital é entendido como instrumento de apoio — útil, mas não determinante —, sem que se abdique de um pensamento arquitetónico assente na experiência, na proporção e na geometria. Esta perspetiva confirma-nos, que mesmo numa era dominada pela tecnologia, o trabalho de Chipperfield permanece profundamente influenciado por um pensamento clássico. A geometria, a proporção e o rigor compositivo continuam a ser os alicerces da sua obra, enquanto o digital surge como instrumento que potencializa, prolonga e amplia a precisão, a comunicação e a eficiência construtiva. Como refere, a arquitetura herda frequentemente as consequências dos avanços tecnológicos, mas raramente os determina.

<sup>409</sup> Álvaro Siza segue a mesma linha de pensamento e sublinha que a tecnologia deve ser entendida como apoio à materialização do projeto, e não como geradora do pensamento arquitetónico. A sua função primordial é comunicar a arquitetura e facilitar a construção, como afirma, "é impensável fazer certas coisas sem a ajuda desses equipamentos" <sup>410</sup>, mas insuficiente para lhe conferir sentido por si só.

Em suma, o nosso trabalho revela como a geometria se mantém como disciplina estruturante da arquitetura contemporânea na obra de David Chipperfield, orientando a conceção e a experiência do espaço. As tecnologias digitais, ainda que relevantes, ocupam sobretudo o lugar de instrumentos de suporte, enquanto o pensamento clássico continua a oferecer o quadro conceptual que guia o arquiteto. O digital potencia a prática arquitetónica, mas é a geometria, aliada à tradição e ao sentido humano do espaço, que assegura a intemporalidade da sua obra. É, por isso, plenamente possível criar arquitetura de carácter clássico e intemporal mesmo com o auxílio das ferramentas digitais, uma não condiciona, necessariamente, a outra, desde que o pensamento arquitetónico se mantenha enraizado nos valores e princípios essenciais.

“É um dos mal-entendidos da “era da informação” que a disponibilidade de informação implica que estamos todos mais bem informados. A menos que aumentemos o número de horas num dia ou a capacidade dos nossos cérebros, os limites continuam a ser físicos e reais. É realmente maravilhoso ter tanta informação à nossa disposição; individualmente, porém, só podemos tirar partido de uma parte muito pequena desta matéria. Ter todos os quadros do Louvre num disco é um feito tecnológico. É relevante que nos refiramos a isto como informação. A informação implica um nível de facto uniforme, suave, indiscriminado, não oprimido. Tudo perde significado pelo facto de estar disponível. A opinião e a ideia desenvolvem-se num contexto. Todos nós podemos encontrar vantagens nas novas tecnologias, mas devemos resistir à tendência de sobrecarregar o valor dessas tecnologias. Elas fornecem-nos uma ferramenta, nada mais. Tentar sugerir que tudo se resume a isso, é negar o papel do homem neste cenário. Nós somos o limite de tudo o que manipulamos. Esse limite não pode ser negado, nem deve ser resistido, pois é apenas a nossa experiência, a nossa situação comum, que dá significado ao que fazemos.”<sup>411</sup>

**David Chipperfield**

# Citações Originais

---

## Abstract | Resumo

<sup>1</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. I. 5.

"Let [the perfect artist] be educated, skilful with the pencil, instructed in geometry, know much history, have followed the philosophers with attention, understand music, have some knowledge of medicine, know the opinions of the jurists, and be acquainted with astronomy and the theory of the heavens."

## Introdução

<sup>2</sup> Emmer, Michele. *Mathland. From Flatland to Hypersurfaces*. Basel: Birkhauser, 2004. 18.

"First numbers arrived in human culture; then figures, then forms and then mathematics was born, the science of quality and quantity."

<sup>4</sup> Emmer, Michele. *Mathland. From Flatland to Hypersurfaces*. Basel: Birkhauser, 2004. 20.

"Mathematics has determined the direction and content of good part of philosophical thought, destroyed and reconstructed religious doctrines, constituted the crux of economic and political theories, molded the principal styles in painting, music, architecture and literature, procreated our logic and furnished the best answers we have to the fundamental questions on the nature of man and the universe."

<sup>5</sup> Emmer, Michele. *Mathland. From Flatland to Hypersurfaces*. Basel: Birkhauser, 2004. 28.

"The search for simplicity as a synonym for beauty has always been one of the greatest driving forces."

<sup>7</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

"Space can be considered as solid, giving form and structure. The construction of space, sequence and relation to outside gives a frame for all other decisions. If one can consider space as a generator, sequence and proportion, transparency and solidity, floor and wall become the language of composition."

## Parte I

### Do Clássico a David Chipperfield

<sup>9</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. I. 5.

"The architect should be equipped with knowledge of many branches of study and varied kinds of learning, for it is by his judgement that all work done by the other arts is put to test. This knowledge is the child of practice and theory. Practice is the continuous and regular exercise of employment where manual work is done with any necessary material according to the design of a drawing. Theory, on the other hand, is the ability

to demonstrate and explain the productions of dexterity on the principles of proportion."

## Capítulo 1 | A Geometria e O Clássico

<sup>18</sup> Salvadori, Mario. "Can There Be Any Relationship between Mathematics and Architecture?" In *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, edited by Kim Williams and Michael J. Ostwald. Basel: Birkhäuser, 2015. 28.

"The relationships between mathematics and architecture are so many and so important that, if mathematics had not been invented, architects would have had to invent it themselves."

<sup>34</sup> Gelabert, Lino Cabezas. "De La Geometría Fabrorum a La Geometría Constructiva." *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*. Nº 10, 2011-2012, 72.

"En ese mismo sentido, en el año 1920 Le Corbusier escribía estas palabras: Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas. Todo el mundo está de acuerdo con esto: el niño, el salvaje y el metafísico. Es la condición esencial de las artes plásticas."

<sup>39</sup> Kappraff, Jay. *Connections: The Geometric Bridge between Art and Science*. Londres: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd, 2001. XIII.

"On one level, this book is a collection of special topics in ancient and modern geometry. On another it introduces the reader to many of the ways that geometry underlies the creation of beautiful designs and structures. At a deeper level, this book shows how geometry serves as an intermediary between the unity and harmony of the natural world and the capability of humans to perceive this order."

<sup>44</sup> Gelabert, Lino Cabezas. "Arte E Xeometría: Os Textos De Ensinanza." *Revista Galega do Ensino*. Nº 34, 2002, 51.

"Actualmente é case imposible falar de Xeometría sen adxectiva. Despois de definirse habitualmente como unha "disciplina científica que estudia rigorosamente o concepto de espacio e as figuras que nel se poden imaxinar", adóitase adxectiva: euclidiana, analítica, métrica, descriptiva, proxectiva, plana, do espacio, cinemática, diferencial, de n dimensións, e un longo etcétera onde se inclúen algunhas denominacións sinónimas tal e como sucede coa Xeometría clásica, coñecida tamén como euclidiana ou intuitiva."

<sup>49</sup> March, Lionel. *The Geometry of the Environment. An Introduction to Spatial Organization in Design*. Londres: RIBA Publications Limited, 1971. 7.

"There is not just one kind of geometry but many, and the architect is unlikely to find many of them of direct use to him. He will still [...] use descriptive geometry to enable him to draw plans, elevations and projections of his scheme."

<sup>50</sup> Eliot, T.S. "Tradição E Talento Individual." In *Ensaio*, 37-48. São Paulo: Art Editora, 1989. 39.

"Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa

sozinho. Seu significado e a sua apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo; para contraste e comparação, entre os mortos.”

<sup>55</sup> Eliot, T.S. *What Is a Classic?* Londres: Faber & Faber Limited, 1944. 16.

“Maturity of mind, maturity of manners, maturity of language and perfection of the common style.”

<sup>63</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 32.

“Di fatto la sto' na è in gran parte la materia di queste opere ed è innegabile che la loro validità consiste anche in gran parte nella cono' scenza storica.”

<sup>64</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 24-25.

“Se la denominazione ARCHITETTI della ragione ha un senso, essa deve riferirsi, secondo me, a queU'cspencza nel campo dell'architettura (e quindi della costruzione, della città, della sua valutazione rispetto alla storia, ecc.) che ha avviato concretamente l'analisi e la costruzione dell'architettura in ter' mini razionali, valendosi cioè di tecniche proprie della ragione. Esperienza che ha inizio in un momento determinato della storia e che prende avvio grosso modo nel momento in cui viene impostato il metodo critico in campo scientifico.”

<sup>65</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 32.

“O quantomeno in quel tipo particolare di conoscenza storica che tende a spiegare l'architettura nel suo significato acquisito di opera umana, nata da quelle esigenze umane che si ripetono costanti e tipiche nel tempo e che pos siamo nconoscere ancora oggi.”

<sup>66</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 43.

“Anzitutto l'osservazione storica in architettura, proprio per il tipo di documentazione cui attinge, mette in primo piano quell'aspetto dell'architettura secondo il quale essa è vista anzitutto come opera strettamente legata alla vita e alla storia dell'uomo, legata alle cadenze della vita quotidiana e alla sua organizzazione, nella città, nella casa, ecc., dal dato pratico più immediato fino al ruolo rappresentativo o simbolico acquisito dalle sue forme.”

<sup>67</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 25.

“Esperienza che ha inizio in un momento determinato della storia e che prende avvio grosso modo nel momento in cui viene impostato il metodo critico in campo scientifico. Mi rife' risco quindi a quegli studi che, a partire dal Discours de la méthode, avevano regolato appunto sul dubbio esaminatore la propria ricerca. E questa infatti un'idea la cui apparizione si colloca in un punto determinato della storia del pensiero.”

<sup>87</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I, Cap. I, 6.

“An architect ought to be an educated man so as to leave a more lasting remembrance in his treatises. Secondly, he must

have a knowledge of drawing so that he can readily make sketches to show the appearance of the work which he proposes. Geometry, also, is of much assistance in architecture, and in particular it teaches us the use of the rule and compasses, by which especially we acquire readiness in making plans for buildings in their grounds, and rightly apply the square, the level, and the plummet.”

<sup>88</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 109.

“Una direzione delle scelte che si sofferma quindi in particolare sul carattere evocativo delle forme, il cui senso consisterebbe anzitutto nelle idee ad esse collegate.”

<sup>89</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 109.

“Diciamo quindi che, secondo questo orientamento delle scelte, le forme dell'architettura, definite anzitutto dalla loro qualità evocativa, quanto più sono in grado di esprimere la loro motivazione originaria, tanto più hanno la possibilità di corrispondere alle esigenze più profonde e radicate dell'uomo, di riprodurre cioè quelle condizioni per le quali forme e idee si erano identificate e confuse.”

<sup>90</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 109.

“Diciamo quindi che, secondo questo orientamento delle scelte, le forme dell'architettura, definite anzitutto dalla loro qualità evocativa, quanto più sono in grado di esprimere la loro motivazione originaria, tanto più hanno la possibilità di corrispondere alle esigenze più profonde e radicate dell'uomo, di riprodurre cioè quelle condizioni per le quali forme e idee si erano identificate e confuse.”

<sup>91</sup> Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967. 109.

“Anche se naturalmente molto diversa nei risultati, ma in ogni caso più vicina a una scelta di questo tipo, c che si distingue quindi nettamente dalla scelta manualistica, così come l'abbiamo intesa nelle pagine precedenti. Il rapporto fra idee e forme che sta alla base di questa direzione delle scelte è infatti molto prossima, proprio in questa sintetica identificazione di forme e idee, a quei principi, a quelle leggi eterne della natura, ecc. che erano anche il sistema di riferimento di gran parte dei trattati canonici.”

<sup>94</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. I, 72.

“Proportion is a correspondence among the measures of the members of an entire work, and of the whole to a certain part selected as standard.”

<sup>95</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. I, 72.

“Without symmetry and proportion there can be no principles in the design of any temple; that is, if there is no precise relation between its members, as in the case of those of a well shaped man.”

<sup>96</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. I, 72.

"In the human body the central point is naturally the navel. For if a man be placed flat on his back, with his hands and feet extended, and a pair of compasses centred at his navel, the fingers and toes of his two hands and feet will touch the circumference of a circle described therefrom. And just as the human body yields a circular outline, so too a square figure may be found from it. For if we measure the distance from the soles of the feet to the top of the head, and then apply that measure to the outstretched arms, the breadth will be found to be the same as the height, as in the case of plane surfaces which are perfectly square."

<sup>97</sup> **Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. I, 72.

"For the human body is so designed by nature that the face, from the chin to the top of the forehead and the lowest roots of the hair, is a tenth part of the whole height; the open hand from the wrist to the tip of the middle finger is just the same; the head from the chin to the crown is an eighth, and with the neck and shoulder from the top of the breast to the lowest roots of the hair is a sixth; from the middle of the breast to the summit of the crown is a fourth. If we take the height of the face itself, the distance from the bottom of the chin to the under side of the nostrils is one third of it; the nose from the under side of the nostrils to a line between the eyebrows is the same; from there to the lowest roots of the hair is also a third, comprising the forehead. The length of the foot is one sixth of the height of the body; of the forearm, one fourth; and the breadth of the breast is also one fourth. The other members, too, have their own symmetrical proportions, and it was by employing them that the famous painters and sculptors of antiquity attained to great and endless renown."

<sup>98</sup> **Tavernor, Robert.** "Measure, Metre, Irony: Reuniting Pure Mathematics with Architecture." In *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, edited by Kim Williams and Michael J. Ostwald, 245–59. Basel: Birkhäuser, 2015. 251.

"Vitruvius was aware that the measuring units he used to design buildings—the finger, palm, foot and cubit—and the perfect number relations between them, are a combination derived from the measures of the universe and of the idealised body of man. Consequently, body, architecture and the natural world were in perfect harmony, and the body of man was regarded as a symbolic microcosm of the harmonious universe."

<sup>99</sup> **Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. I, 72.

"For the human body is so designed by nature that the face, from the chin to the top of the forehead and the lowest roots of the hair, is a tenth part of the whole height; the open hand from the wrist to the tip of the middle finger is just the same; the head from the chin to the crown is an eighth, and with the neck and shoulder from the top of the breast to the lowest roots of the hair is a sixth; from the middle of the breast to the summit of the crown is a fourth. If we take the height of the face itself, the distance from the bottom of the chin to the under side of the nostrils is one third of it; the nose from the under side of the nostrils to a line between the eyebrows is the same; from there to the lowest roots of the hair is also a third, comprising the forehead. The length of the foot is one sixth of the height of the body; of the forearm, one fourth; and the breadth of the breast is also one fourth. The other members, too, have their own symmetrical proportions, and it was by employing them that the famous painters and sculptors of antiquity attained to

great and endless renown."

<sup>101</sup> **Tavernor, Robert.** "Measure, Metre, Irony: Reuniting Pure Mathematics with Architecture." In *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, edited by Kim Williams and Michael J. Ostwald, 245–59. Basel: Birkhäuser, 2015. 251.

"The measurements of the internationally controlled metric system are precisely calibrated abstract quantities, verified scientifically. They make no reference to everyday experience or to art and symbolism, and have no obvious relation or relevance to human form, ideal or otherwise. Indeed, the metric system is deliberately anti-body."

<sup>103</sup> **Palladio, Andrea.** *I Quattro Libri dell'Architettura.* Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro I. Cap. I, 6.

"Tre cose in ogni fabbrica (come dice Vitruvio) devono essere considerate, senza le quali nessun edificio merita di essere lodato, e queste sono: l'utilità, la comodità, la perpetuità e la bellezza: poiché non si potrebbe definire perfetta quell'opera che è stata utile, ma solo per poco tempo; o che per molto tempo non è stata conveniente; o che, essendo stata creata con grazia, ha poi perso il suo contenuto."

<sup>105</sup> **Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I, Cap. II, 13.

"Order gives due measure to the members of a work considered separately, and symmetrical agreement to the proportions of the whole. [...] I mean the selection of modules from the members of the work itself and, starting from these individual parts of members, constructing the whole work to correspond."

<sup>107</sup> **Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I, Cap. III, 80–82.

"The rule of this arrangement may be set forth as follows. If a tetrastyle is to be built, let the width of the front which shall have already been determined for the temple, be divided into eleven parts and a half, not including the substructures and the projections of the bases; if it is to be of six columns, into eighteen parts. If an octastyle is to be constructed, let the front be divided into twenty-four parts and a half. Then, whether the temple is to be tetrastyle, hexastyle, or octastyle, let one of these parts be taken, and it will be the module. The thickness of the columns will be equal to one module. Each of the intercolumniations, except those in the middle, will measure two modules and a quarter. The middle intercolumniations in front and in the rear will each measure three modules. The columns themselves will be nine modules and a half in height. As a result of this division, the intercolumniations and the heights of the columns will be in due proportion."

<sup>111</sup> **Palladio, Andrea.** *I Quattro Libri dell'Architettura.* Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro I, Cap. XXI, 52.

"Io son solito non eccedere nella lunghezza delle sale due quadri: i quali si facciano dalla larghezza: ma quanto più si approssimeranno al quadrato, tanto più saranno lodeuoli & commode. [...] Le più belle e proportionate maniere di stanze, e che riescono meglio sono sette: percioche ò si saranno ritonde, e queste di rado: ò quadrate; ò la lunghezza loro sarà per la

linea diagonale del quadrato della larghezza; ò d'un quadro & un terzo; ò d'un quadro e mezo; ò d'un quadro, e dueterzi; ò di due quadri.”

<sup>116</sup> **Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I, Cap. II, 14.

“Eurythmy is beauty and fitness in the adjustments of the members. [...] Symmetry is a proper agreement between the members of the work itself, and relation between the different parts and the whole general scheme, in accordance with a certain part selected as standard. Thus in the human body there is a kind of symmetrical harmony between forearm, foot, palm, finger, and other small parts; and so it is with perfect buildings. In the case of temples, symmetry may be calculated from the thickness of a column, from a triglyph, or even from a module.”

<sup>118</sup> **Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. I, 72.

“The design of a temple depends on symmetry, the principles of which must be most carefully observed by the architect. [...] Without symmetry and proportion there can be no principles in the design of any temple; that is, if there is no precise relation between its members, as in the case of those of a well shaped man.”

<sup>119</sup> **Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. I, 72-73.

“In the members of a temple there ought to be the greatest harmony in the symmetrical relations of the different parts to the general magnitude of the whole.”

<sup>122</sup> **Palladio, Andrea.** *I Quattro Libri dell'Architettura.* Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro I. Cap. XXI, 52.

“Le stanze deono essere cópartite dall'una, el'altra parte dell'entrata, e della sala: e si deue auertire, che quelle dalla parte destra rispondino, e siano uguali à quelle dalla sinistra: accioche la fabrica sia così in una parte come nell'altra: & i muri sentano il carico del coperto ugualmente: Percioche se da una parte si saranno le stanze grandi, e dall'altra picciole; questa sarà più alta à resistere al peso per la spessazza de i muri, e quella più debole: onde ne nasceranno co'l tempo grandissimi inconuenienti à ruina di tutta l'opera.”

<sup>123</sup> **Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. II, 13.

“Architecture depends on Order (in Greek τάξις), Arrangement (in Greek διάθεσις), Eurythmy, Symmetry, Propriety, and Economy (in Greek οικονómia).”

<sup>127</sup> **Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. IV, 17.

“Durability will be assured when foundations are carried down to the solid ground and materials wisely and liberally selected; convenience, when the arrangement of the apartments is faultless and presents no hindrance to use [...]; and beauty, when the appearance of the work is pleasing and in good taste, and when its members are in due proportion according to correct principles of symmetry.”

<sup>128</sup> **Palladio, Andrea.** *Los Quatro Libros De Arquitectura.*

Madrid: La Imprenta Real, 1797. Livro I. Cap. XXI, 30.

“Las entradas sirven para estar los que esperan que el dueño salga de casa para saludarle y negociar con él, y son la primera parte (despues del pórtico) que se presenta á quien entra en la casa. Las salas sirven para festines, banquetes, representaciones, bodas y otros solaces.”

<sup>129</sup> **Palladio, Andrea.** *I Quattro Libri dell'Architettura.* Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro I. Cap. XXI, 52.

“Tutte le case bene ordinate nel mezo, & nella più bella parte loro alcuni luoghi: né quali rispondono, & riescono tutti gli altri. Questi nella parte di sotto si chiamano volgarmente Entrate, & in quella di sopra Sale. Sono come luoghi publici, e l'entrate seruono per luogo, oue stiano quelli, che aspettano, che'l padrone esca di casa per salutarlo, & per negotiar seco: e cóuiti, ad apparati per recitar comedie, nozze, e fimilli follazzi: e però deono questi luoghi esser molto maggiori de gli altri, & hauer quella forma, che capacissima sia: acciò che molta gente comodamente ui possa stare, & vedere quello che ui si faccia.”

## Capítulo 2 | A Obra de David Chipperfield

<sup>131</sup> **Chipperfield, David.** *Theoretical Practice.* Londres: Artemis, 1994. 32.

“As architects we are privileged to work with the physical world — with materials, brick, stone, wood, glass, metal, with forms and with light. We do not deal in speculation about, or observation of, the physical world but with the very stuff itself.”

<sup>135</sup> **Chipperfield, David.** “Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield.” By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March.* 2024.

“And in this made a job which is almost a manifesto, with its reunion of material, sensuality and geometrical discipline. You made a splash. It went to the cover of magazines, and you yourself, you know, promoted a magazine called 9h with a gallery, which took its name from the hardest pencil.”

<sup>136</sup> **Chipperfield, David.** “Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield.” By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March.* 2024.

“And in this made a job which is almost a manifesto, with its reunion of material, sensuality and geometrical discipline. You made a splash. It went to the cover of magazines, and you yourself, you know, promoted a magazine called 9h with a gallery, which took its name from the hardest pencil.”

<sup>144</sup> **Chipperfield, David.** “Tradition and Invention.” In *26 International Architecture Review: David Chipperfield.* Barcelona: Editorial GG, 1997. 131.

“Within the architectural debate it seems a paradox that those who advocate the maintenance of established forms and typologies are incapable of looking forward and those who advocate a new world are fearful of looking back.”

<sup>147</sup> **Chipperfield, David.** *Theoretical Practice.* Londres: Artemis, 1994. 46.

"Buildings should be the result of complex and intellectual thought, as well as of intuitive skill."

<sup>153</sup> **Chipperfield, David.** "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 134.

"We must all talk about architecture but finally it must speak for itself."

<sup>159</sup> **Chipperfield, David.** "A Conversation with David Chipperfield." By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998-2004*. El Croquis Editorial. 2004. 15.

"When someone asked if we were interested in designing a house, we designed it straight away, instead of waiting for a contract. We knew it would never be built, but we would have a project."

<sup>161</sup> **Chipperfield, David.** "A Conversation with David Chipperfield." By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998-2004*. El Croquis Editorial. 2004. 13.

"The small project showed the way forward."

<sup>163</sup> **Chipperfield, David.** "A Conversation with David Chipperfield." By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998-2004*. El Croquis Editorial. 2004. 17.

"That's what I like about Japan. Just having a bath is a treat. I do like the way they give extra significance and meaning to things that one does on a normal day."

<sup>164</sup> **Chipperfield, David.** "Conciliation of Opposites: Concepts." By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 21.

"I am more interested in the idea that it is sort of ordinary and normal; that the quality of life comes from normality and raising the normal to another level."

<sup>173</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "Neues Museum." 1997-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/neues-museum>.

"The rebuilt Neues Museum is a physical record of its complex past, providing a holistic understanding of the historic and contemporary structure and its original and current purposes – a new building that, while made of fragments of the old, once again aspires to a completeness."

<sup>180</sup> **Chipperfield, David.** "Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield." By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

"It's a very good illustration of the invisible architect. There is architecture here, but the architect has disappeared."

<sup>181</sup> **Chipperfield, David.** *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 17.

"Being determined by a physical or material language, architecture is the voice of Other. Instead of assuming the universal (or ahistorical) voice of ideology, it must recognise its limits in place (culture), time (history), and body (material)."

<sup>187</sup> **Chipperfield, David.** "A Conversation with David Chip-

perfield." By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998-2004*. El Croquis Editorial. 2004. 18.

"I've become very cynical about the art of justifying everything, while all we have really done was to join the dots."

<sup>189</sup> **Moneo, Rafael.** *Nuevos Intereses, Otros Discursos*. Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 200.

"Chipperfield no renuncia a la experiencia."

<sup>190</sup> **Ingersoll, Richard.** "On Material Abstraction." *AV Monograph 209-210*, 2019.

"His persistent talent for assimilation rather than distinction offers a model of resistance to the violent formal intrusions of more renowned architects."

<sup>199</sup> **Moneo, Rafael.** *Nuevos Intereses, Otros Discursos*. Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 197.

"Cuando se busca una respuesta más moderada y menos radical."

<sup>200</sup> **Chipperfield, David.** "A Conversation with David Chipperfield by Adam Caruso & Peter St John." By Adam Caruso and Peter St John. *David Chipperfield 1991-1997*, N 87. El Croquis Editorial. 1997. 8.

"I'm not obsessed with the idea of a clean sheet. I think we are in a continuum and that our responsibility is to find clues in memory and context."

<sup>203</sup> **Chipperfield, David.** Discurso da Cerimónia de Entrega do Prémio de Arquitetura PRITZKER 2023. <https://www.pritzkerprize.com/laureates/sir-david-alan-chipperfield-ch#laureate-page-2551>.

"As architects, we cannot operate independently. [...] Our dependency is our weakness, but it is also our strength."

<sup>205</sup> **Chipperfield, David.** "Conciliation of Opposites: Concepts." By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 21.

"What can guarantee that this building seems to be part of this place?"

<sup>206</sup> **Chipperfield, David.** *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 17.

"Instead of assuming the universal (or ahistorical) voice of ideology, it must recognise its limits in place (culture), time (history), and body (material)."

<sup>211</sup> **Chipperfield, David.** *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 28.

"Once we accept the premise that architecture is capable of changing little, we can consider its real power. The questions architecture can pose are limited, and architecture cannot, by definition, provide answers. Architecture is the backdrop of life and has, as such, the possibility of influencing the way we act. It can make our lives easier, more comfortable, and can offer a vision of order in the world of chaos. It can remind us of simple values. It can make our world more 'material' and bring us in touch with the very elements it shelters us from. It can heighten our senses, our anticipation and our experience."

<sup>214</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 29.

"We need to find ideas and clues in the resolution of simple and everyday problems, to avoid the spectacular in order to make the everyday special. In this vision the simple decisions become the most critical, the margins become central, in making an architecture which, while questioning the way we act, affirms values and resolves contradictions."

<sup>220</sup> Chipperfield, David. "Conciliation of Opposites: Concepts." By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 21.

"I am more interested in the idea that it is sort of ordinary and normal; that the quality of life comes from normality and raising the normal to another level."

<sup>221</sup> Chipperfield, David. "Conciliation of Opposites: Concepts." By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 17.

"Architecture is more than architecture."

<sup>225</sup> Chipperfield, David. "Conciliation of Opposites: Concepts." By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006-2010*. El Croquis Editorial. 2010. 13.

"The construction methodologies are all organised to deal with the ease of construction, whereas historically the ease of construction would have been compromised by the desire for permanence. But your question was about mass and space, and I see that for me, mass is an idea of permanence."

<sup>228</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 29.

"The power of architecture is to be silently profound."

<sup>230</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 19.

"Architecture is both behind us and in front of us."

<sup>232</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 131.

"As architects our responsibility is to experiment and to define. We must resolve the possibilities of a shapeless future with the significance and meaning of established forms and experience."

<sup>234</sup> Chipperfield, David. "Picture of My Life." *Weltkunst*, 2017.

"The abbey ruin, a casualty of the Reformation and the dissolution of the monasteries by Henry VIII, has become more beautiful by its relation to the landscape. Somehow the ruin has become more potent as evidence of mankind's accomplishments than representing the achievements of an individual. By its discontinuity it paradoxically speaks about the lasting aspirations of civilisation. I like the idea that architecture has become nature. Architecture and nature have become one."

<sup>236</sup> Chipperfield, David. *Common Ground: A Critical Reader*. Edited by Shumi Bose Kieran Long. Veneza: Marsilio,

2012. 13.

"The priorities that seem to dominate our time focus on the individual, on privilege, the spectacular and the special. These priorities seem to overlook the normal, the social, the common [...] Common Ground evokes the image not only of shared spaces and community but of a rich ground of history, language, image and experience, engaging layers of explicit and subliminal material that form our memories and shape our judgments."

<sup>243</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 32.

"As architects we are privileged to work with the physical world — with materials, brick, stone, wood, glass, metal, with forms and with light. We do not deal in speculation about, or observation of, the physical world but with the very stuff itself. Poets, painters and politicians should be jealous of our advantage."

<sup>244</sup> Chipperfield, David. "Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield." By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024.

"Material become a way to talk to people."

<sup>247</sup> Chipperfield, David. "David Chipperfield: 6 Thoughts on Berlin and Architecture." By Rainer Traube. *Arts.21 - The Cultural Magazine*. 2015. <https://www.dw.com/en/david-chipperfield-6-thoughts-on-berlin-and-architecture/a-18753506>.

"There is a danger when every building has to look spectacular, to look like it is changing the world. I don't care how a building looks if it means something: not to architects, but to the people who use it."

<sup>248</sup> Siza, Álvaro. "A Matemática E a Arquitectura - Entrevista a Álvaro Siza." By Luís Reis. *Educação e Matemática N66*. 2002. 14.

"A simetria absoluta tem a ver com a liberdade e a variedade de uso dos espaços. Mas, a não haver simetria, o apuramento de um projeto, na busca da perfeição, passa muito pela minuciosa procura da relação entre dimensões."

<sup>251</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 42.

"Material, volume and light must occupy the very centre of our craft."

<sup>252</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 42.

"For me idea is most comfortably discovered in the consideration of those elements that are inevitably a part of architectural consideration: structure, space, material, light, climate."

<sup>254</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

"Space can be considered as solid, giving form and structure. The construction of space, sequence and relation to outside gives a frame for all other decisions. If one can consider space as a generator, sequence and proportion, transparency and solidity, floor and wall become the language of composition."

<sup>256</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 46.

"Everything starts with space. To make space is the first motivation, the first responsibility, the first problem. Space gives form, space gives plan."

<sup>262</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 51.

"We wish to treat light as a material, to engage it in the conceptual process, to make it a generating consideration, rather than only a pleasant consequence."

<sup>265</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 46.

"Everything starts with space."

<sup>267</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 50.

"Space cannot be considered without light. Light gives form."

<sup>269</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 50.

"The changing qualities of light remind us again of the relation between the constructed, structured space and nature."

<sup>270</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 50.

"In my work I am interested in this simple architectural equation: the balance between enclosing, making a place, defining limits on one hand, and on the other the erosion of that place, the freeing of it as if it were a natural thing."

<sup>273</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 51.

"No one can dismiss the importance of light, its power and effect."

<sup>274</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 54.

"In our work we try to ensure that decisions about material are given priority in the conception of the project. [...] We have elevated material decisions above their normal status, and have then concerned ourselves with trying to make their priority and their qualities apparent."

## Parte II

### A Geometria como Linguagem Estruturadora do Espaço

<sup>279</sup> Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro I. Cap. I. 6.

"The reasons for all this are as follows. An architect ought to be an educated man so as to leave a more lasting remembrance in his treatises. Secondly, he must have a knowledge of drawing so that he can readily make sketches to show the ap-

pearance of the work which he proposes. Geometry, also, is of much assistance in architecture, and in particular it teaches us the use of the rule and compasses, by which especially we acquire readiness in making plans for buildings in their grounds, and rightly apply the square, the level, and the plummet. By means of optics, again, the light in buildings can be drawn from fixed quarters of the sky. It is true that it is by arithmetic that the total cost of buildings is calculated and measurements are computed, but difficult questions involving symmetry are solved by means of geometrical theories and methods."

## Capítulo 3 | Sequência e Proporção

<sup>280</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

"If one can consider space as a generator, sequence and proportion, transparency and solidity, floor and wall become the language of composition."

<sup>288</sup> Alberti, Leon Battista. *The Ten Books of Architecture*. Nova Iorque: Dover Publications, 1986. 113.

"But what Beauty and Ornament are in themselves, and what Difference there is between them, may perhaps be earlier for the Reader to conceive in his Mind, than for me to explain by Words. In order therefore to be as brief as possible, I shall define Beauty to be a Harmony of all the Parts, in whatsoever Subject it appears, sitted together with such Proportion and Connection, that nothing could be added, diminished or altered, but for the Worse. A Quality so Noble and Divine, that the whole Force of Wit and Art has been spent to procure it; and it is but very rarely granted to any on, or even to Nature herself, to produce any Thing every Way perfect and compleat."

<sup>293</sup> Rozhkovskaya, Natasha. "Mathematical Commentary on Le Corbusier's Modulor." *Nexus Network Journal* 22, n. 2. 420.

"A man-with-arm-upraised."

<sup>295</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Des Moines Public Library." 2002-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/des-moines-public-library>.

"The building has the simplicity of a built diagram."

<sup>296</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Des Moines Public Library." 2002-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/des-moines-public-library>.

"In plan, it responds to the orthogonal nature of the city blocks to the east while stretching out into the park in a more organic way to the west."

<sup>297</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Des Moines Public Library." 2002-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/des-moines-public-library>.

"In plan, it responds to the orthogonal nature of the city blocks to the east while stretching out into the park in a more organic way to the west."

<sup>298</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "MUDEC

– **Museo Delle Culture.** 2000–2015, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/mudec>.

"Its amoebic curved form sharply contrasts with the rigid geometry of the surrounding monolithic forms, as well as with the regular shape of the city block and its austere façades."

<sup>300</sup> **Chipperfield, David.** "Some Thoughts on the Role of Retail in the City." Handelsverband Deutschland conference, Berlim, 2014. <https://davidchipperfield.com/writing/some-thoughts-on-the-role-of-retail-in-the-city>.

"Shopping has always contributed to the form and to the public spaces of the city."

<sup>301</sup> **Chipperfield, David.** "Some Thoughts on the Role of Retail in the City." Handelsverband Deutschland conference, Berlim, 2014. <https://davidchipperfield.com/writing/some-thoughts-on-the-role-of-retail-in-the-city>.

"We are social creatures and we like to meet and congregate within our city and town centres."

<sup>302</sup> **Chipperfield, David.** "Some Thoughts on the Role of Retail in the City." Handelsverband Deutschland conference, Berlim, 2014. <https://davidchipperfield.com/writing/some-thoughts-on-the-role-of-retail-in-the-city>.

"I will argue that the development of our cities and the considerate creation of civic and commercial public space is critical to urban life."

<sup>303</sup> **Chipperfield, David.** "Some Thoughts on the Role of Retail in the City." Handelsverband Deutschland conference, Berlim, 2014. <https://davidchipperfield.com/writing/some-thoughts-on-the-role-of-retail-in-the-city>.

"Shopping has changed scale and even role."

<sup>305</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "Ciutat De La Justícia." 2002–2011, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/city-of-justice-barcelona>.

"Designed as a new city quarter."

<sup>306</sup> **Moneo, Rafael.** *Nuevos Intereses, Otros Discursos.* Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 219.

"Chipperfield se ha mostrado capaz de absorber todo un gigantesco volumen, respetando unas ordenanzas y dando la sensación de una autonomía arquitectónica al conjunto, entendido como un recinto con vida propia dentro de la ciudad."

<sup>307</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "Ciutat De La Justícia." 2002–2011, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/city-of-justice-barcelona>.

"The total composition attempts to break down the enclosed and classical approach often used for this typology, instead creating relationships between the different working areas, public areas and landscape."

<sup>308</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "Ciutat De La Justícia." 2002–2011, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/city-of-justice-barcelona>.

"The programme is broken into eight separate, but interrelated buildings scattered informally across a public plaza."

<sup>310</sup> **Moneo, Rafael.** *Nuevos Intereses, Otros Discursos.* Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 219.

"Pero si bien reconocemos de dónde procede la rotura en planta, la volumetría tiene algo que nos traslada a las imágenes renacentistas de lo que es la ciudad."

<sup>315</sup> **Moneo, Rafael.** *Nuevos Intereses, Otros Discursos.* Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 202.

"En el caso de Chipperfield, nos encontramos, desde el principio de su carrera, con edificios que se caracterizan por el manejo de módulos elementales que se desplazan y se intercalan dando lugar a plantas adaptables y flexibles."

<sup>320</sup> **Irace, Fulvio.** "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

"For Chipperfield, the act of composing is the antidote to the form-making approach."

<sup>322</sup> **Frampton, Kenneth.** *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture.* Cambridge: MIT Press, 1995. 2.

"Without wishing to deny the volumetric character of architectural form, this study seeks to mediate and enrich the priority given to space by a reconsideration of the constructional and structural modes by which, of necessity, it has to be achieved. Needless to say, I am not alluding to the mere revelation of constructional technique but rather to its expressive potential. Inasmuch as the tectonic amounts to a poetics of construction it is art, but in this respect the artistic dimension is neither figurative nor abstract. It is my contention that the unavoidably earthbound nature of building is as tectonic and tactile in character as it is scenographic and visual, although none of these attributes deny its spatiality."

<sup>326</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "Museum Folkwang." 2007–2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

"The new museum extension by David Chipperfield Architects Berlin complements the original listed building, preserving its integrity while perpetuating the architectural principle with an ensemble of six volumes and four inner courtyards, gardens and covered walkways."

<sup>329</sup> **Irace, Fulvio.** "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

"A building, simple in appearance and somewhat solemn. A stone building with windows and a few columns, perhaps, to discreetly emphasize the dignity of its functions. The rooms would be harmonious, neither too large nor too small. The light would come from the north, uniform and cold. Paintings would be hung on the walls at a convenient height."

<sup>330</sup> **Moneo, Rafael.** *Nuevos Intereses, Otros Discursos.* Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 228.

"No es un proyecto escandalosamente potente en términos plásticos, pero pienso que es un edificio inteligente."

<sup>331</sup> **Irace, Fulvio.** "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

[writing/simple-ordinary-complex.](#)

"They also show that the normal dialectic between container and contents should never be confused with a struggle, the former eclipsing the latter."

<sup>333</sup> **Irace, Fulvio.** "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

"In other words from the exceptional to the normal."

<sup>334</sup> **Irace, Fulvio.** "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

"Realistic designs that never confuse clarity with functionalism."

<sup>335</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "**Museum Folkwang.**" 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

"Visitors are welcomed into a succession of differing rooms – exhibition areas with ceiling heights of up to six metres, a library and reading room, a multifunctional room, an events space, storage and restoration workshops."

<sup>336</sup> **Moneo, Rafael.** *Nuevos Intereses, Otros Discursos.* Pamplona: Tó Ediciones, 2019. 228.

"Uno podría entender que este edificio define su forma distinguiendo entre vacíos y llenos."

<sup>337</sup> **Chipperfield, David.** *Theoretical Practice.* Londres: Artemis, 1994. 50.

"This process not only involves the manipulation of exterior space, locating the building, but also provides a condition where interior space can be extended by opening onto a controlled exterior, introducing another element into the manipulation of space."

<sup>338</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "**Museum Folkwang.**" 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

"The colour of the façade shifts with the changing natural light and the integrated window openings sit flush with the façade."

<sup>340</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "**Museum Folkwang.**" 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

"The translucent, alabaster-like façade consists of large rectangular recycled glass slabs."

<sup>342</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "**Museum Folkwang.**" 2007-2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

"Polished screed was used for the floors, which is similar in colour and texture to the concrete elements used for the plinth."

## Capítulo 4 | Transparência e Solidez

<sup>344</sup> **Chipperfield, David.** "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield.* Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

"If one can consider space as a generator, sequence and proportion, transparency and solidity, floor and wall become the language of composition."

<sup>349</sup> **Rowe, Colin.** "Transparency: Literal and Phenomenal (with Robert Slutzky)." In *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, 159-83. Cambridge: MIT Press, 1976.

"Literal transparency, we might notice, tends to be associated with the trompe l'oeil effect of a translucent object in a deep, naturalistic space; while phenomenal transparency seems to be found when a painter seeks the articulated presentation of frontally aligned objects in a shallow, abstracted space."

<sup>354</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "**James-Simon-Galerie.**" 1999-2018, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie>.

"Slender columns become a leitmotif, reminiscent of the famous sketch by Friedrich Wilhelm IV for his 'cultural acropolis'."

<sup>357</sup> **Irace, Fulvio.** "Simple, Ordinary, Complex." In *David Chipperfield Architects*, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

"The colonnade takes two basic forms, either a stoa set against the volumes behind it or a frame that orders a volume."

<sup>363</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "**James-Simon-Galerie.**" 1999-2018, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie>.

"The high stone plinth of the building reinforces the bank of the Kupfergraben canal, above which a tall colonnade rises up, expressing a classical piano nobile."

<sup>364</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "**Museum of Modern Literature.**" 2001-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

"The Museum of Modern Literature is located in Marbach, on a rock plateau overlooking the Neckar River valley. [...] Embedded in the topography, the museum reveals different elevations, reacting to its immediate context. The steep slope of the site creates an intimate, shaded entrance on the brow of the hill facing the Schiller National Museum with its forecourt and park, and a grander, more open series of tiered spaces facing the valley below. [...] Slender concrete supports articulate the façade and enclose the entrance."

<sup>367</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "**Museum of Modern Literature.**" 2001-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

"Embedded in the topography, the museum reveals different elevations, reacting to its immediate context."

<sup>368</sup> **Chipperfield, David.** Memória Descritiva in "**Museum of Modern Literature.**" 2001-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

[perfield.com/projects/museum-of-modern-literature](https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature).

"On the highest terrace the building appears as a pavilion, providing the entrance to the museum. [...] These timber-panelled exhibition spaces are connected to naturally lit, glazed loggias, contrasting the internalised world of texts and manuscripts with the valley beyond."

<sup>369</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Museum of Modern Literature." 2001-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

"The route through the entrance pavilion and down towards the inverted exhibition galleries gradually adjusts from daylight to the artificial light, necessary for the fragile exhibits displayed."

<sup>371</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Museum of Modern Literature." 2001-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

"The walls and ceilings are fair-faced, in-situ cast concrete. Limestone is used internally for the floors, and is also used as an aggregate in the pre-cast, sandblasted concrete elements of the façade. The use of enduring, solid materials gives the architecture a strong, physical presence and supports the notion of preserving the collection for future generations."

## Capítulo 5 | Chão e Parede

<sup>372</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield*. Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

"If one can consider space as a generator, sequence and proportion, transparency and solidity, floor and wall become the language of composition."

<sup>383</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Figge Art Museum." 1999-2005, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/figge>.

"Its architecture is based around the idea of a simple volumetric block enveloped by opaque, transparent, and translucent surfaces."

<sup>390</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "America's Cup Building 'Velas E Vents'." 2005-2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/americas-cup-building-velas-e-vents>.

"Is composed of stacked and overlapping horizontal planes that provide shade and uninterrupted views out to sea."

<sup>392</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Kunsthaus Zürich." 2009-2020, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthaus-zurich>.

"The urban concept for the extension envisaged the placement of a clear geometric volume on the northern edge of the square. The building form takes inspiration from the old cantonal school, built in 1842 to the north of the site, which defines the urban frame with its architectural clarity. The urban plan defines two new external spaces: the urban square to the south, framed on all four sides by buildings and the new art garden to the north as an open and permeable natural

environment."

<sup>394</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Kunsthaus Zürich." 2009-2020, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthaus-zurich>.

"The internal organisation is based on the concept of a 'house of rooms'. This idea finds its expression in the different design of the rooms in terms of size, orientation, materiality and lighting, giving each room its own character and creating a diverse sequence of rooms."

<sup>395</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Kunsthaus Zürich." 2009-2020, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthaus-zurich>.

"The urban concept for the extension envisaged the placement of a clear geometric volume on the northern edge of the square. The building form takes inspiration from the old cantonal school, built in 1842 to the north of the site, which defines the urban frame with its architectural clarity."

<sup>396</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Kunsthaus Zürich." 2009-2020, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthaus-zurich>.

"The internal organisation is based on the concept of a 'house of rooms'. This idea finds its expression in the different design of the rooms in terms of size, orientation, materiality and lighting, giving each room its own character and creating a diverse sequence of rooms."

<sup>397</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Kunsthaus Zürich." 2009-2020, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthaus-zurich>.

"The varyingly dimensioned exhibition spaces are characterised by a calm materiality and an abundance of daylight – side light on the first floor and skylight openings on the second floor – placing the immediate experience of art at the centre of the museum visit."

<sup>398</sup> Chipperfield, David. Memória Descritiva in "Kunsthaus Zürich." 2009-2020, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthaus-zurich>.

"The architectural identity is modelled on traditional stone façades, as found in the existing Kunsthaus and many other significant public buildings in Zürich. The new building combines tradition and innovation through slender vertical fins crafted from local Jurassic limestone with sawn surfaces and placed at regular intervals in the façade, embedding the building in its urban and cultural context in a contemporary manner."

## Considerações Finais

<sup>400</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994. 14.

"I do see architecture as a desire to give order and a desire to aspire to permanence. Mass and space are for me normally the components by which you can fix the project."

<sup>401</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G*

*International Architecture Review: David Chipperfield.* Barcelona: Editorial GG, 1997. 140.

"If one can consider space as a generator, sequence and proportion, transparency and solidity, floor and wall become the language of composition."

rote of man within this picture. We are the limit of everything we manipulate. That limit cannot be denied, nor should it be resisted as it is only our experience, our common situation, that gives significance to what we do."

## Considerações Finais | VI. Breves Notas sobre o Digital

<sup>403</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield.* Barcelona: Editorial GG, 1997. 134.

"We can all find advantage in new technologies, but we must resist the tendency to overload the value of these technologies. They provide us with a tool, nothing more. Attempts to suggest that everything follows, is to deny the rote of man within this picture."

<sup>405</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice.* Londres: Artemis, 1994. 52.

"This process of speculation allows us to evaluate the effects of making openings to the skin of our shelter."

<sup>406</sup> Chipperfield, David. *Theoretical Practice.* Londres: Artemis, 1994. 52.

"By this development, technology, which at times has dragged us so far away from logical condition, has given us the tools which allow us to place ourselves in a direct relation with nature."

<sup>409</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield.* Barcelona: Editorial GG, 1997. 131.

"It cannot be disputed that all around us changes, technological advances, however, are rarely generated by architects. Architecture inherits the consequence of general technological advance, occasionally encouraging, rarely determining. In fact we may say that despite the rhetoric, materials and construction methods have charted a relatively slow path of change compared with other technologies."

<sup>411</sup> Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2G International Architecture Review: David Chipperfield.* Barcelona: Editorial GG, 1997. 134.

"It is one of the misunderstandings of the "information age" that the availability of information implies that we are all better informed. Unless we increase the number of hours in a day or the capacity of our brains, the limits remain physical and real. It is truly wonderful to have so much information available to us; individually, however, we can only take advantage of a very small part of this matter. Having all of the paintings of the Louvre on a disc is a technological achievement. It is relevant that we refer to this as information. Information implies an even, smooth, indiscriminate, unopined level of fact. Everything loses significance by being available. Opinion and idea are developed within a context. We can all find advantage in new technologies, but we must resist the tendency to overload the value of these technologies. They provide us with a tool, nothing more. Attempts to suggest that everything follows, is to deny the

# Bibliografia

---

## A

Ackerman, James S. *Palladio*. Harrisonburg: Penguin, 1966.

Alarcão, Pedro. "Intervenção No Património Arqueológico." In *Construir Na Ruína: Entre a Reconstituição E a Reabilitação*, 37–49. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Florença: Nicolaus Laurentii, Alamanus, 1485.

Alberti, Leon Battista. *The Ten Books of Architecture*. Nova Iorque: Dover Publications, 1986.

Amery, Colin. *Four London Architects 1985–88: Chipperfield, Mather, Parry, Stanton Williams*. Londres: 9H Gallery, 1987.

Ando, Tadao. *Tadao Ando | Hyogo*. Japão: Atelier Tadao Ando, 2019.

## B

Barata, Francisco. "Prefácio." In *Construir Na Ruína: Entre a Reconstituição E a Reabilitação*, 7–10. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

Betsky, Aaron. "Dense Minimalism." In *David Chipperfield 1998–2004*, 24–35. Madrid: El Croquis Editorial, 2004.

Blackwell, William. *Geometry in Architecture*. Berkeley: Key Curriculum Press, 1984. <https://archive.org/details/geometryinarchit0000blac/mode/2up>.

## C

Camerota, Filippo. *La Prospettiva Del Rinascimento: Arte, Architettura, Scienza*. Milão: Mondadori Electa, 2006.

Chipperfield, David. *Theoretical Practice*. Londres: Artemis, 1994.

Chipperfield, David. "Tradition and Invention." In *2g International Architecture Review: David Chipperfield*, 129–42. Barcelona: Editorial GG, 1997.

Chipperfield, David. "A Conversation with David Chipperfield by Adam Caruso & Peter St John." By Adam Caruso and Peter St John. *David Chipperfield 1991–1997*, no. 87. El Croquis Editorial. 1997.

Chipperfield, David. "A Conversation with David Chipperfield." By Alejandro Zaera. *David Chipperfield 1998–2004*. El Croquis Editorial. 2004. 10–23.

Chipperfield, David. "Conciliation of Opposites: Concepts." By Juan Antonio Cortés. *David Chipperfield 2006–2010*. El Croquis Editorial. 2010. 6–27.

Chipperfield, David. *Common Ground: A Critical Reader*. Edited by Shumi Bose Kieran Long. Veneza: Marsilio, 2012.

Chipperfield, David. "Some Thoughts on the Role of Retail in the City." Handelsverband Deutschland conference, Berlin, 2014.

Chipperfield, David. "Picture of My Life." *Weltkunst*, 2017.

Chipperfield, David. "What Is Our Role?" *Domus*, 2019.

Chipperfield, David. "In Praise of Beauty, in the Face of Crisis." *Domus N.1045*, 2020.

Chipperfield, David. "The Ecology of Protection, Memory, Reuse." *Domus N.1044*, 2020.

Chipperfield, David. "A Conversation with Marina Tabassum." By Marina Tabassum. *David Chipperfield 2015–2023*. El Croquis Editorial. 2023. 6–17.

Chipperfield, David. "Galicia, Land of Opportunity." *La Voz de Galicia*, 2023.

Chipperfield, David. "A Conversation with Marina Tabassum." By Marina Tabassum. *David Chipperfield 2015–2023*. El Croquis Editorial. 2023. 6–17.

Corbusier, Le. *Le Modulor*. Paris: L'Architecture d' Aujourd'hui, 1983.

Corbusier, Le. *Por Uma Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.

Cortés, Juan Antonio. "Conciliation of Opposites: Forms." In *David Chipperfield 2006–2010*, 29–43. Madrid: El Croquis Editorial, 2010.

Curtis, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. Phaidon: Londres, 1996. <https://archive.org/details/modernarchitectu0000curt>.

## E

Eliot, T.S. *What Is a Classic?* Londres: Faber & Faber Limited, 1944.

## BIBLIOGRAFIA

Eliot, T.S. "Tradição E Talento Individual." In *Ensaio*, 37-48. São Paulo: Art Editora, 1989.

Emmer, Michele. *Mathland. From Flatland to Hypersurfaces*. Basileia: Birkhäuser, 2004.

## F

Felder, Giovanni. "Geometria: Percezione E Astrazione Dello Spazio." In *Archi : Rivista Svizzera Di Architettura, Ingegneria E Urbanistica*, 58-65. Zurique: Edizioni Casagrande SA, 2006.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1980. <https://archive.org/details/modernarchitectu0000kenn/page/n3/mode/2up>.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: Thames and Hudson, 1985.

Frampton, Kenneth. "Introduction." In *David Chipperfield. Catálogos De Arquitectura Contemporânea*, 6-15. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.

Frampton, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995.

## G

Gelabert, Lino Cabezas. "Arte E Xeometría: Os Textos De Ensinanza." *Revista Galega do Ensino*, Nº 34 2002, 49-76.

Gelabert, Lino Cabezas. "De La Geometría Fabrorum a La Geometría Constructiva." *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, Nº 10 2011-2012, 68-79.

Grassi, Giorgio. *La Costruzione Logica Dell' Architettura*. Umberto Allemandi & C., 1967.

Grassi, Giorgio. *Scritti Scelti, 1965-1999*. Milão: FrancoAngeli, 2000.

## H

Heathcote, Edwin. "Colonnade Connection." *Financial Times* (2019).

## I

Ingersoll, Richard. "On Material Abstraction." *AV Monograph 209-210*, 2019.

## J

Jane Burry, Mark Burry. *The New Mathematics of Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 2010.

## K

Kapraff, Jay. *Connections: The Geometric Bridge between Art and Science*. Londres: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd, 2001. <https://archive.org/details/jay-kapraff-connections-the-geomettric-bridge-between-art-and-science/page/62/mode/2up>.

Katz, Victor J. *A History of Mathematics: An Introduction*. Reading: Addison-Wesley, 1998. <https://archive.org/details/historyofmathema0000katz/mode/2up?view=theater>.

Keates, Jonathan. "The Neues Museum: The Art of Survival." *Neues Museum Berlin (2009)*, 2009.

## M

Mandelbrot, Benoit B. *The Fractal Geometry of Nature*. Nova Iorque: W.H. Freeman and Company, 1983. <https://archive.org/details/fractalgeometry00beno/mode/2up?view=theater>.

March, Lionel. *The Geometry of the Environment. An Introduction to Spatial Organization in Design*. Londres: RIBA Publications Limited, 1971.

Masiero, Roberto. "Prima E Dopo Il Classico. Sull'architettura Di Livio Vacchini." In *Livio Vacchini. Opere E Progetti*. Milão: Electa, 1999.

Mitchell, William J. *The Logic of Architecture: Design, Computation and Cognition*. Cambridge: The Mit Press, 1990. <https://archive.org/details/logicofarchitect00mitc/mode/2up?view=theater>.

Moneo, Rafael. *Nuevos Intereses, Otros Discursos*. Pamplona: T6 Ediciones, 2019.

## P

Padovan, Richard. *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. Nova Iorque: Routledge, 2008.

Palladio, Andrea. *I Quattro Libri Dell'architettura*. Venezia: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570.

Palladio, Andrea. *Los Quatro Libros De Arquitectura*.

Madrid: La Imprenta Real, 1797.

## R

**Rapp, Christian.** "The Embedded Nomad." Speech for the Sikkens Prize 2015 ceremony, Amesterdão, 2015.

**Rodrigues, José Miguel.** *Palladio E O Moderno*. Porto: Circo de Ideias, 2019.

**Rowe, Colin.** "The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier." In *The Architectural Review*. Londres: The Architectural Press, 1947.

**Rowe, Colin.** "Transparency: Literal and Phenomenal (with Robert Slutzky)." In *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, 159–83*. Cambridge: MIT Press, 1976.

**Rozhkovskaya, Natasha.** "Mathematical Commentary on Le Corbusier's Modulor." *Nexus Network Journal* 22, n. 2, 411–28.

## S

**Salvadori, Mario.** "Can There Be Any Relationship between Mathematics and Architecture?". In *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, edited by Kim Williams and Michael J. Ostwald. Basel: Birkhäuser, 2015.

**Sanes, Joshua R.** "Tell Me a Story." *eLife* 8 (2019).

**Schulz, Bernhard.** "A German Perspective." *David Chipperfield Architects (2013)*, 2013.

**Siza, Álvaro.** *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998.

**Siza, Álvaro.** "A Matemática E a Arquitectura - Entrevista a Álvaro Siza." By Luís Reis. *Educação e Matemática* N66. 2002.

**Siza, Álvaro.** "David Chipperfield." In *Textos 02*, 31–32. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2018.

**Summerson, John.** *The Classical Language of Architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1996.

## T

**Tafari, Manfredo.** *Modern Architecture*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1986. <https://archive.org/details/modernarchitectu00tafu/page/n5/mode/2up>.

**Tavernor, Robert.** "Measure, Metre, Irony: Reuniting Pure Mathematics with Architecture." In *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, edited by Kim Williams and Michael J. Ostwald, 245–59. Basel: Birkhäuser, 2015.

**Távora, Fernando.** *Da Organização Do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 1999.

## V

**Vitruvius.** *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914.

## W

**Woodman, Ellis.** "Modern Classic." *The Architects' Journal* (2014).

## Z

**Zevi, Bruno.** *Saber Ver a Arquitetura*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1918.

**Zevi, Bruno.** *Saber Ver a Arquitetura*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

**Zumthor, Peter.** *Atmosferas*. Barcelona: Editorial GG, 2009.

## Bibliografia | Trabalhos Académicos

### C

**Castro, Alexandra.** "Geometria e Arquitectura Contemporânea: Para uma Revisão do ensino Universitário da Geometria." PDA-FAUP, 2014.

### M

**Machado, Carlos.** "Anonimato E Banalidade: Arquitectura Popular E Arquitectura Erudita Na Segunda Metade Do Século XX Em Portugal." Dissertação de Doutoramento, Porto: FAUP, 2006.

## Bibliografia | Webgrafia

## A

*Architects, David Chipperfield.* <https://davidchipperfield.com/>.

*Architects, David Chipperfield.* "Fundación Ria." <https://fundacionria.org/>.

*Architects, David Chipperfield.* "Agar Grove Studios." 1987–1989, 2025, <https://davidchipperfield.com/projects/agar-grove-studios>.

*Architects, David Chipperfield.* "Neues Museum." 1997–2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/neues-museum>.

*Architects, David Chipperfield.* "Ernsting Service Centre." 1998–2001, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/ernsting-service-centre>.

*Architects, David Chipperfield.* "Figge Art Museum." 1999–2005, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/figge>.

*Architects, David Chipperfield.* "San Michele Cemetery." 1999–2017, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/san-michele-cemetery>.

*Architects, David Chipperfield.* "Palace of Justice." 1999–2018, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/salerno-palace-of-justice>.

*Architects, David Chipperfield.* "James-Simon-Galerie." 1999–2018, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie>.

*Architects, David Chipperfield.* "Mudec – Museo Delle Culture." 2000–2015, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/mudec>.

*Architects, David Chipperfield.* "Museum of Modern Literature." 2001–2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

*Architects, David Chipperfield.* "Des Moines Public Library." 2002–2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/des-moines-public-library>.

*Architects, David Chipperfield.* "Ciutat De La Justícia." 2002–2011, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/city-of-justice-barcelona>.

*Architects, David Chipperfield.* "Liangzhu Museum." 2003–2007, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/liangzhu-museum>.

*Architects, David Chipperfield.* "The Hepworth Wakefield." 2003–2011, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/the-hepworth-wakefield>.

*Architects, David Chipperfield.* "America's Cup Building 'Veles e Vents'." 2005–2006, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/americas-cup-building-veles-e-vents>.

*Architects, David Chipperfield.* "Private House in Deurle." 2005–2010, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/private-house-in-deurle>.

*Architects, David Chipperfield.* "Turner Contemporary." 2006–2011, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/turner-contemporary>.

*Architects, David Chipperfield.* "Museum Folkwang." 2007–2009, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

*Architects, David Chipperfield.* "Kaufhaus Tyrol." 2007–2010, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/kaufhaus-tyrol-department-store>.

*Architects, David Chipperfield.* "One Pancras Square." 2008–2013, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/one-pancras-square>.

*Architects, David Chipperfield.* "Kunsthau Zürich." 2009–2020, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthau-zurich>.

*Architects, David Chipperfield.* "Inagawa Cemetery Chapel and Visitor Centre." 2013–2017, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/inagawa-cemetery-chapel-and-visitor-centre>.

*Architects, David Chipperfield.* "West Bund Museum." 2013–2019, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/west-bund-museum>.

*Architects, David Chipperfield.* "Zhejiang Museum of Natural History." 2014–2018, 2024, <https://davidchipperfield.com/projects/zhejiang-museum-of-natural-history>.

**C**

**Chipperfield, David.** "David Chipperfield: 6 Thoughts on Berlin and Architecture." By Rainer Traube. *Arts.21 - The Cultural Magazine*. 2015. <https://www.dw.com/en/david-chipperfield-6-thoughts-on-berlin-and-architecture/a-18753506>.

**Chipperfield, David.** "Cosmopolitan Dialogues: David Chipperfield." By Luis Fernández-Galiano. *Fundación Juan March*. 2024. <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/david-chipperfield>.

**I**

**Irace, Fulvio.** "Simple, Ordinary, Complex." David Chipperfield Architects, 2013. <https://davidchipperfield.com/writing/simple-ordinary-complex>.

# Índice de Imagens

---

**[fig. 01] Representação Gráfica da Citação de Álvaro Siza.**

Da autora. 2025.

**[fig. 02] Desenhos segundo a "Arte e Xeometria".**

Villard de Honnecourt. séc. XIII.

Folio 36 - Tracés géométriques mnémotechniques.  
Folio 37 - Études et tracés géométriques.

<https://essentiels.bnf.fr/fr/arts/architecture-et-urbanisme/7ee9ea29-4efd-43ab-ab38-ff643c38d2cc-architecture-gothique/livre-feuilleter/9efa7986-874e-4370-acb9-2d7f38eef74e-carnet-villard-honnecourt>.

**[fig. 03] Sagrada Família.** Antoni Gaudí. Barcelona, Espanha. 1970.

Archalley: <https://archalley.com/sagrada-familia/>.

**[fig. 04] Sagrada Família.** Mark Burry. Barcelona, Espanha. 2010.

Jane Burry, Mark Burry. *The New Mathematics of Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 2010. 36.

**[fig. 05] Heydar Aliyev Centre.** Zaha Hadid Architects. Baku, Azerbaijão. 2007-2012.

Zaha Hadid Architects: <https://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/>.

**[fig. 06] Institut du Monde Arabe.** Jean Nouvel. Paris, França. 1987.

Architecture Today: <https://architecturetoday.co.uk/still-standing-arab-world-institute-paris/>.

**[fig. 07] Blur Building.** Diller Scofidio + Renfro. Expo Suíça, 2002.

Arquitectura Viva: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-the-blur-yverdon-les-bains-4>.

**[fig. 08] Tratado De Architectura.** Vitruvius. Veneza, 1567.

Sotheby's: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/bibliotheca-brookeriana-iii-art-architecture-and-illustrated-books/vitruvius-de-architectura-libri-decem-venice-1567-2>.

**[fig. 09] Obras Projetadas, Inacabadas e Destruídas.** Andrea Palladio. 1508-1580.

Palm Gallery & Custom Framing: <https://www.palmgalleryfineart.com/architecture-maps/andrea-palladio-1508-1580>.

**[fig. 10] Desenho referente aos Templos Vitruvianos.** Sangallo. Florença, Itália. 1530-1545.

The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383095>.

**[fig. 11] Homem Vitruviano.** Leonardo da Vinci. séc. XV.

<https://pt.artsdot.com/@/D3GRRU-Leonardo-Da-Vinci-As-propor%C3%A7%C3%B5es-da-figura-humana-%280-Homem-Vitruviano%29>.

Da autora. Análise Gráfica. 2025.

**[fig. 12] Salas de Teto Plano e Abobado.** Andrea Palladio. 1570.

Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro I, Cap. XXIII, 53.

**[fig. 13] Linha Métrica** Andrea Palladio. 1570.

Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro II, Cap. III, 4.

**[fig. 14] Regras de Escala e Módulo.** Vitruvius. 1914.

Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro IV, Cap. III, 111.

**[fig. 15] Regras de Vitruvius para o Diâmetro e Altura das Colunas.** Vitruvius. 1914.

Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. III, 83.

**[fig. 16] Classificação dos Templos de acordo com o Intercolúnio.** Vitruvius. 1914.

Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. III, 79.

**[fig. 17] Templo de Vitruvius em comparação com outros Templos.** Vitruvius. 1914.

Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro IV, Cap. IV, 115.

**[fig. 18] Villa Cornaro.** Andrea Palladio. 1552-1554.

Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro II, Cap. III, 53.

**[fig. 19] Classificação dos Templos de acordo com a disposição das Colunatas.** Vitruvius. 1914.

Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Londres: Harvard University Press, 1914. Livro III, Cap. III, 76.

**[fig. 20] Villa Rotonda.** Andrea Palladio. 1550-1559.

Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro II, Cap. III, 19.

**[fig. 21] Villa Foscari.** Andrea Palladio. 1550-1560.

Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro II, Cap. XIII, 50.

**[fig. 22] Palazzo Valmarana.** Andrea Palladio. 1565.

Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro II, Cap. III, 16-17.

**[fig. 23] Desenho referente aos Templos Vitruvianos.** Sangallo. Florença, Itália. 1530-1545.

The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383095>.

**[fig. 24] Villa Rotonda.** Andrea Palladio. 1550-1559.

Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro II, Cap. III, 19.

**[fig. 25] Retrato de David Chipperfield.**

*Detail:* [https://www.detail.de/de\\_en/david-chipperfield-architects-por-trait?srsid=AfmB0orR0ePQLtPkBB4q6D007rsxfk0ZGCLBSo4LA3HWg\\_hl\\_nogyzoukc](https://www.detail.de/de_en/david-chipperfield-architects-por-trait?srsid=AfmB0orR0ePQLtPkBB4q6D007rsxfk0ZGCLBSo4LA3HWg_hl_nogyzoukc).

**[fig. 26, 27] Equipment Shop Rue Etienne Marcel.** *DCA.* Paris, França, 1986.

*David Chipperfield.* Catálogos De Arquitectura Contemporânea. Barcelona: Gustavo Gili, 1992. 20.

**[fig. 28] Equipment Shop Rue Etienne Marcel.** *DCA.* Paris, França, 1986.

*David Chipperfield.* Catálogos De Arquitectura Contemporânea. Barcelona: Gustavo Gili, 1992. 21.

**[fig. 29] Issey Miyake Sloane street store.** *DCA.* Londres, Reino Unido, 1985.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/issey-miyake-sloane-street-store>.

**[fig. 30] Issey Miyake Sloane street store.** *DCA.* Londres, Reino Unido, 1985.

*David Chipperfield.* Catálogos De Arquitectura Contemporânea. Barcelona: Gustavo Gili, 1992. 19.

**[fig. 31] Mapa Mundo da localização das sedes do escritório DCA.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 32] Cronologia das obras do escritório DCA.**

*Da autora.* 2025.

Obras analisadas pela autora (126) que constavam no site do escritório *David Chipperfield Architects*, no ano de 2024 — data de início da investigação da presente Dissertação.

**[fig. 33, 34, 35] Brownlow Mews studio.** *DCA.* Londres, Reino Unido, 1987.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/brownlow-mews-studio>.

**[fig. 36, 37] Agar Grove studios.** *DCA.* Londres, Reino Unido, 1987-1989.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/agar-grove-studios>.

**[fig. 38, 39] Toyota Auto Kyoto.** *DCA.* Quioto, Japão, 1988-1990.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/toyota-auto-kyoto>.

**[fig. 40, 41] Gotoh Museum.** *DCA.* Chiba, Japão, 1988-1991.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/gotoh-museum>.

**[fig. 42, 43] Sede da Matsumoto Corporation.** *DCA.* Okayama, Japão, 1990-1992.

<https://eaadiproyectos.wordpress.com/2012/05/19/chipperfield-david-1992-sede-de-la-compania-matsumoto-okayama-japon/>.

**[fig. 44, 45] River and Rowing Museum.** *DCA.* Henley-on-Thames, Reino Unido, 1989-1997.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/river-and-rowing-museum>.

**[fig. 46] Equipment Barrio Aoyama.** *DCA.* Tóquio, Japão, 1989.

*David Chipperfield.* Catálogos De Arquitectura Contemporânea. Barcelona: Gustavo Gili, 1992. 47.

**[fig. 47] Kenzo Brook street store.** *DCA.* Londres, Reino Unido, 1990.

*David Chipperfield.* Catálogos De Arquitectura Contemporânea. Barcelona: Gustavo Gili, 1992. 74.

**[fig. 48, 49, 50, 51] Neues Museum.** *DCA.* Berlim, Alemanha, 1997-2009.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/neues-museum>.

**[fig. 52, 53] Teruel Urban Development.** *DCA.* Aragão, Espanha, 2001-2003.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/teruel-urban-development>.

**[fig. 54, 55] Museo Jumex.** *DCA.* Cidade do México, México, 2009-2013.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/museo-jumex>.

**[fig. 56] Casa RIA.** *DCA.* Galiza, Espanha.

*Fundación Ria:* <https://fundacionria.org/casa-ria/>.

**[fig. 57] Esquema de Influências e Referências do escritório DCA.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 58, 59] Dunard Centre.** *DCA.* Edimburgo, Escócia, 2020 - presente.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/the-dunard-centre>.

**[fig. 60] River and Rowing Museum.** *DCA.* Henley-on-Thames, Reino Unido, 1989-1997.

*Arquitectura Viva:* <https://arquitecturaviva.com/works/museo-fluvial-y-del-remo-0>.

**[fig. 61, 62] Private house in Corrubedo.** *DCA.* Galiza, Espanha, 1996-2002.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/private-house-in-corrubedo>.

**[fig. 63, 64] Carmen Würth Forum.** *DCA.* Künzelsau, Alemanha, 2006-2020.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/carmen-wuerth-forum>.

**[fig. 65] Museu Guggenheim Bilbao.** *Frank Gehry.* Bilbao, Espanha, 1992-1997.

*Museo Guggenheim Bilbao:* <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building>.

**[fig. 66] Museu de Arte Contemporânea de Serralves.** Álvaro Siza. Porto, Portugal, 1996-1999.

*Expresso*: <https://expresso.pt/cultura/2018-12-16-Miro-e-as-feridas-de-Serralves>.

**[fig. 67] Moderna Museet.** Rafael Moneo. Estocolmo, Suécia, 1991-1998.

*Arquitetura Viva*: <https://arquiteturaviva.com/works/museo-de-arte-moderno-y-museo-de-arquitectura-en-estocolmo>.

**[fig. 68] Turner Contemporary.** DCA. Margate, Reino Unido, 2006-2011.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/turner-contemporary>.

**[fig. 69, 70] Gallery building Am Kupfergraben.** DCA. Berlim, Alemanha, 2003-2007.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/am-kupfergraben-10>.

**[fig. 71] Fotografia das ruínas Rievaulx Abbey.** Roger Fenton. Yorkshire, Reino Unido. 1854.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/writing/picture-of-my-life>.

**[fig. 72] Neues Museum.** Berlim, Alemanha,

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/neues-museum>.

*Da autora.* Díptico passado e presente. 2025.

**[fig. 73] Royal Academy of Arts.** DCA. Londres, Reino Unido, 2008-2018.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/royal-academy-of-arts-masterplan>.

**[fig. 74] Procuratie Vecchie.** DCA. Veneza, Itália, 2017-2022.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/procuratie-vecchie-2>.

**[fig. 75] Rockbund.** DCA. Xangai, China, 2006-2023.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/rockbund-project>.

**[fig. 76] Neue Nationalgalerie refurbishment.** DCA. Berlim, Alemanha, 2012-2021.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/neue-nationalgalerie-refurbishment>.

**[fig. 77, 78] Museo Jumex.** DCA. Cidade do México, México, 2009-2013.

*Fundación Jumex*: <https://www.fundacionjumex.org/en>.

**[fig. 79] A Tríade Contemporânea.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 80] A Tríade Contemporânea — Utilitas como Espaço.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 81] A Tríade Contemporânea — Venustas como Luz Natural.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 82] A Tríade Contemporânea — Firmitas como Material.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 83] A Tríade Contemporânea — Sequência e Proporção.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 84] O corpo na Arquitetura pelo Homem Vitruviano e Le Modulor.**

<https://pt.artsdot.com/@/D36RRU=Leonardo-Da-Vinci-As-propor%C3%A7%C3%B5es-da-figura-humana-%28O-Homem-Vitruviano%29>.

*Archdaily*: <https://www.archdaily.com.br/br/911962/sobre-o-deslocamento-do-corpo-na-arquitetura-o-modulor-de-le-corbusier>.

*Da autora.* Análise Gráfica. 2025.

**[fig. 85] Le Modulor.** Le Corbusier. 1983.

*Archdaily*: <https://www.archdaily.com.br/br/911962/sobre-o-deslocamento-do-corpo-na-arquitetura-o-modulor-de-le-corbusier>.

**[fig. 86] Sequência Fibonacci.** Leonardo Fibonacci.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 87] Proporção e Razão Áurea.**

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 88] Retângulo Dourado.**

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 89] Sequência Vermelha e Azul em Le Modulor.** Le Corbusier. 1983.

Rozhkovskaya, Natasha. "Mathematical Commentary on Le Corbusier's Modulor." *Nexus Network Journal* 22, n. 2. 413.

**[fig. 90, 91] Casa Farnsworth.** Mies van der Rohe. 1951.

*Archdaily*: <https://www.archdaily.com.br/br/944571/instalacao-na-casa-farnsworth-reconstitui-o-mobiliario-original-de-edith-farnsworth>.

**[fig. 92] Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto — FAUP.** Álvaro Siza. 1993.

*FAUP*: [https://sigarra.up.pt/faup/pt/noticias\\_geralver\\_noticia?p\\_nr=49642](https://sigarra.up.pt/faup/pt/noticias_geralver_noticia?p_nr=49642).

**[fig. 93] Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto — FAUP.** Álvaro Siza. 1993.

*Notícias Universidade do Porto*: <https://noticias.up.pt/2019/06/24/docentes-da-faup-abrem-as-portas-da-arquitetura-do-porto/>.

**[fig. 94] Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto — FAUP.** Álvaro Siza. 1993.

*Desenho 2 FAUP*: <https://desenho2faup.blogspot.com/p/1-planta.html>.

**[fig. 95] Des Moines Public Library.** DCA. Iowa, EUA, 2002-2006.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 96] MUDEC – Museo delle Culture.** DCA. Milão, Itália, 2000-2015.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 97, 98, 99] Des Moines Public Library.** DCA. Iowa, EUA, 2002-2006.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/des-moines-public-library>.

**[fig. 100, 101, 102] MUDEC – Museo delle Culture.** DCA. Milão, Itália, 2000-2015.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/mudec>.

**[fig. 103] MUDEC – Museo delle Culture.** DCA. Milão, Itália, 2000-2015.

*This paper:* <https://www.thispaper.com/mag/mudec-museum-of-cultures-david-chipperfield>.

**[fig. 104] MUDEC – Museo delle Culture.** DCA. Milão, Itália, 2000-2015.

*Divisare:* <https://divisare.com/projects/269158-oskar-da-riz-mudec>.

**[fig. 105] MUDEC – Museo delle Culture.** DCA. Milão, Itália, 2000-2015.

*Metaculus:* <https://www.metaculus.es/en/news/arms-factory-city-culture-milan-david-chipperfield-architects>.

**[fig. 106, 107] MUDEC – Museo delle Culture.** DCA. Milão, Itália, 2000-2015.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 108] Estrutura átrio Luminoso MUDEC – Museo delle Culture.** DCA. Milão, Itália, 2000-2015.

*Metaculus:* <https://www.metaculus.es/en/news/arms-factory-city-culture-milan-david-chipperfield-architects>.

**[fig. 109] Ciutat de la Justícia.** DCA. Barcelona, Espanha, 2002-2011.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/city-of-justice-barcelona>.

**[fig. 110] Concurso para a Câmara Municipal.** Alvar Aalto. Marl, Alemanha, 1954.

Moneo, Rafael. *Nuevos Intereses, Otros Discursos.* Pamplona: T6 Ediciones, 2019. 219.

**[fig. 111] Ciutat de la Justícia.** DCA. Barcelona, Espanha, 2002-2011.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/city-of-justice-barcelona>.

**[fig. 112] Palace of Justice.** DCA. Salerno, Itália, 1999-2018.

*Arquitettura Viva:* [https://architetturaviva.com/works/palacio-de-](https://architetturaviva.com/works/palacio-de-justicia-de-salerno-8)

[justicia-de-salerno-8](https://architetturaviva.com/works/palacio-de-justicia-de-salerno-8).

**[fig. 113] Conjunto de Obras de DCA referente aos Pátios.**

*David Chipperfield Architects.* *Da autora.* 2025.

**[fig. 114] Sede Empresa Hew.** Arne Jacobsen. Hamburgo, Alemanha, 1963-1969.

*Arne Jacobsen Haus:* <https://arne-jacobsen-haus.de/en/arne-jacobsen-haus/history>.

**[fig. 115] House with Three Courts.** Mies van der Rohe. 1938.

*MoMA:* <https://www.moma.org/collection/works/715>.

**[fig. 116] San Michele Cemetery.** DCA. Veneza, Itália, 1999-2017.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/san-michele-cemetery>.

**[fig. 117] Inagawa Cemetery Chapel.** DCA. Hoyogo, Japão, 2013-2017.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/inagawa-cemetery-chapel-and-visitor-centre>.

**[fig. 118] Liangzhu Museum.** DCA. Hangzhou, China, 2003-2007.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/liangzhu-museum>.

**[fig. 119] Zhejiang Museum of Natural History.** DCA. Hangzhou, China, 2014-2018.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/zhejiang-museum-of-natural-history>.

**[fig. 120] Private House in Deurle.** DCA. Deurle, Bélgica, 2005-2010.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/private-house-in-deurle>.

**[fig. 121] Ernsting Service Centre.** DCA. Renânia do Norte-Vestfália, Alemanha, 1998-2001.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/ernsting-service-centre>.

**[fig. 122] West Bund Museum.** DCA. Xangai, China, 2013-2019.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/west-bund-museum>.

**[fig. 123] Museum Folkwang.** DCA. Essen, Alemanha, 2007-2009.

*Expedia:* <https://www.expedia.com.br/Museum-Folkwang-Suedviertel.d6173477.Guia-de-Viagem>.

**[fig. 124] Inagawa Cemetery Chapel.** DCA. Hoyogo, Japão, 2013-2017.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 125] San Michele Cemetery.** DCA. Veneza, Itália, 1999-2017.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 126] Liangzhu Museum.** *DCA.* Hangzhou, China, 2003-2007.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 127] Zhejiang Museum of Natural History.** *DCA.* Hangzhou, China, 2014-2018.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 128] Private House in Deurle.** *DCA.* Deurle, Bélgica, 2005-2010.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 129] Ernsting Service Centre.** *DCA.* Renânia do Norte-Vestfália, Alemanha, 1998-2001.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 130] West Bund Museum.** *DCA.* Xangai, China, 2013-2019.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 131] Museum Folkwang.** *DCA.* Essen, Alemanha, 2007-2009.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 132] Entre os Cheios e os Vazios do Museum Folkwang.**

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 133] Implantação do Museum Folkwang.** *DCA.* Essen, Alemanha, 2007-2009.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/museum-folkwang>.

**[fig. 134] Galeria de Exposição do Museum Folkwang.**

*Expedia:* <https://www.expedia.co.uk/Folkwang-Museum-Suedviertel.d6173477.Attraction?gallery=dialog=gallery-open.d6173477.Guia-de-Viagem>.

**[fig. 135] Corte BB do Museum Folkwang.**

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 136] Corte AA do Museum Folkwang.**

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 137] A Grelha do Museum Folkwang.**

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 138, 139] Espaços Interiores do Museum Folkwang.**

*Expedia:* <https://www.expedia.com.br/Museum-Folkwang-Suedviertel.d6173477.Guia-de-Viagem>.

**[fig. 140] Entre os Cheios e os Vazios do Museum Folkwang.**

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 141, 142, 143] House with Three Courts.** *Mies van der*

*Rohe.* Projetos e Perspetiva Interior. 1938.

*MoMA:* <https://www.moma.org/collection/works/715>.

*MoMA:* <https://www.moma.org/collection/works/767>.

*MoMA:* <https://www.moma.org/collection/works/716>.

**[fig. 144, 145] Os Pátios do Museum Folkwang.**

*Expedia:* <https://www.expedia.com.br/Museum-Folkwang-Suedviertel.d6173477.Guia-de-Viagem>.

**[fig. 146] Retângulo Dourado do Museum Folkwang.**

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 147] Proporção Dourada do Museum Folkwang.**

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 148, 149] A Luz nos Espaços Interiores do Museum Folkwang.**

*Expedia:* <https://www.expedia.com.br/Museum-Folkwang-Suedviertel.d6173477.Guia-de-Viagem>.

**[fig. 150] Corte AA do Museum Folkwang.**

*Da autora.* Representação Gráfica da Luz Natural. 2025.

**[fig. 151] Ampliação do Museum Folkwang.** *DCA.* Essen, Alemanha, 2007-2009.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 152, 153, 154] Materiais Exteriores do Museum Folkwang.**

<https://www.nrw-tourism.com/museums/folkwang>.

**[fig. 155, 156] Variação da Luz na Fachada do Museum Folkwang.**

<https://www.ruhrkunstmuseen.com/de/museen/museum-folkwang-essen/>.

**[fig. 157, 158, 159] Materiais dos Espaços Interiores do Museum Folkwang.**

*Expedia:* <https://www.expedia.com.br/Museum-Folkwang-Suedviertel.d6173477.Guia-de-Viagem>.

**[fig. 160] A Tríade Contemporânea — Transparência e Solidez.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 161] As Colunas e a sua Proporção.** *Vitruvius.* 1914.

*Vitruvius. The Ten Books on Architecture.* Londres: Harvard University Press, 1914. Book III, Cap. V, 95.

**[fig. 162] Kaufhaus Tyrol.** *DCA.* Innsbruck, Áustria, 2007-2010.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/kaufhaus-tyrol-department-store>.

**[fig. 163] One Pancras Square.** *DCA.* Londres, Reino Unido, 2008-2013.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/one-pancras-square>.

**[fig. 164] Kaufhaus Tyrol.** DCA. Innsbruck, Áustria, 2007-2010.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/kaufhaus-tyrol-department-store>.

**[fig. 165] One Pancras Square.** DCA. Londres, Reino Unido, 2008-2013.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/one-pancras-square>.

**[fig. 166] Museum of Modern Literature.** DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

**[fig. 167] James-Simon-Galerie.** DCA. Berlim, Alemanha, 1999-2018.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie>.

**[fig. 168, 169] Museum of Modern Literature.** DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

**[fig. 170, 171] James-Simon-Galerie.** DCA. Berlim, Alemanha, 1999-2018.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie>.

**[fig. 172, 173] Implantação do Museum of Modern Literature.** DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

**[fig. 174] Museum of Modern Literature.** DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 175] A Colunata do Museum of Modern Literature.**

*Arquitetura Viva:* <https://arquiteturaviva.com/works/museo-de-literatura-moderna-5>.

**[fig. 176] James-Simon-Galerie.** DCA. Berlim, Alemanha, 1999-2018.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie>.

**[fig. 177] The Parthenon.** *Frederic Edwin Church.* 1871.

*The Met Museum:* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10482>.

**[fig. 178] Eixos do Museum of Modern Literature.** DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

*Da autora.* Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 179, 180] A Solidez do Piso Inferior do Museum of Modern Literature.** DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

*Arquitetura Viva:* <https://arquiteturaviva.com/works/museo-de-literatura-moderna-5>.

**[fig. 181, 182] A Transparência do Piso Superior do Museum of Modern Literature.** DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

*Arquitetura Viva:* <https://arquiteturaviva.com/works/museo-de-literatura-moderna-5>.

**[fig. 183, 184] A Luz e a Sombra no Museum of Modern Literature.** DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/museum-of-modern-literature>.

**[fig. 185, 186, 187] Materiais Exteriores e Interiores do Museum of Modern Literature.** DCA. Marbach, Alemanha, 2001-2006.

*Arquitetura Viva:* <https://arquiteturaviva.com/works/museo-de-literatura-moderna-5>.

**[fig. 188] A Tríade Contemporânea — Chão e Parede.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 189] Conjunto de Obras de DCA referente ao Volume.**

*Da autora.* 2025.

**[fig. 190, 191] America's Cup Building 'Veles e Vents'.** DCA. Valência, Espanha, 2005-2006.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/americas-cup-building-veles-e-vents>.

**[fig. 192, 193] Kunsthaus Zürich.** DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthaus-zurich>.

**[fig. 194] America's Cup Building 'Veles e Vents'.** DCA. Valência, Espanha, 2005-2006.

*Divisare:* <https://divisare.com/projects/378949-david-chipperfield-architects-xavier-de-jauregui-berry-edificio-veles-e-vents>.

**[fig. 195] Kunsthaus Zürich.** DCA. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthaus-zurich>.

**[fig. 196] The Hepworth Wakefield.** DCA. Yorkshire, Reino Unido, 2003-2011.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/the-hepworth-wakefield>.

**[fig. 197] Turner Contemporary.** DCA. Margate, Reino Unido, 2006-2011.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/turner-contemporary>.

**[fig. 198, 199] The Hepworth Wakefield.** DCA. Yorkshire, Reino Unido, 2003-2011.

*David Chipperfield Architects:* <https://davidchipperfield.com/projects/the-hepworth-wakefield>.

**[fig. 200, 201] Turner Contemporary.** DCA. Margate, Reino Unido, 2006-2011.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/turner-contemporary>.

**[fig. 202]** Implantação do Museu Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthau-zurich>.

**[fig. 203]** Fachada do Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*Archdaily*: <https://www.archdaily.com.br/br/955228/extensao-do-museu-kunsthau-zurich-david-chipperfield-architects>.

**[fig. 204]** Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*Da autora*. Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 205, 206, 207]** Espaços de Uso Público no Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*Archdaily*: <https://www.archdaily.com/953378/kunsthau-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects>.

**[fig. 208]** Villa Foscari. *Andrea Palladio*. 1550-1560.

*Palladio, Andrea*. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Livro II, Cap. XIII, 50.

**[fig. 209]** Eixos e Acessos do Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*Da autora*. Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 210]** Esquema Gráfico da Porporção entre Planta e Alçados no Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*Da autora*. Representação Gráfica. 2025.

**[fig. 211, 212]** Espaços Expositivos no Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*Archdaily*: <https://www.archdaily.com/953378/kunsthau-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects>.

**[fig. 213, 214]** Aberturas Verticais do Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*David Chipperfield Architects*: <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthau-zurich>.

**[fig. 215, 216, 217]** Materiais Exteriores e Interiores do Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*Archdaily*: <https://www.archdaily.com/953378/kunsthau-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects>.

**[fig. 218]** Corte Construtivo da Fachada do Kunsthaus Zürich. *DCA*. Zurique, Suíça, 2009-2020.

*Archdaily*: <https://www.archdaily.com/953378/kunsthau-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects>.

## Índice de Imagens | Apêndice 01

**[fig. 219]** Mapa Mundo da localização dos Projetos e Obras do escritório *DCA*.

*Da autora*. 2025.

**[fig. 220]** Cronologia das obras do escritório *DCA*.

*Da autora*. 2025.

Obras analisadas pela autora (126) que constavam no site do escritório *David Chipperfield Architects*, no ano de 2024 — data de início da investigação da presente Dissertação.

Apêndice 01

# Projetos e Obras

---





1985	<b>Cleveland Square apartment</b> , Londres, Reino Unido
1985	<b>Issey Miyake shop</b> , Sloane Street, Londres, Reino Unido
1986	<b>Equipment shop</b> , Rue Etienne Marcel, Paris Parly II, Paris, França
1986	<b>MIT Baker House</b> , Cambridge, EUA
1987	<b>Graphic studio</b> , Brownlow Mews, Londres, Reino Unido
1987	<b>Arnolfini Arts Centre</b> , Bristol, Reino Unido
1987	<b>Hotel</b> , Yokohama, Japão
1987 — 1989	<b>Studios in Camden Town</b> , Londres, Reino Unido
1987 — 1989	<b>Knight House</b> , Richmond, Surrey, Reino Unido
1987 — 1989	<b>Agar Grove studios</b> , Londres, Reino Unido
1988 — 1991	<b>Gotoh private museum</b> , Chiba, Japão
1988	<b>Wilson and Gough gallery</b> , Draycott Avenue, Londres, Reino Unido
1989	<b>Office Building</b> , Red Lion Street, Londres, Reino Unido
1989	<b>Equipment shop</b> , Aoyama, Japão
1989	<b>First Church of Christ Scientist</b> , Sloane Terrace, Londres, Reino Unido
1989 — 1991	<b>Design Centre in Kyoto</b> , Quioto, Japão
1989 — 1997	<b>River &amp; Rowing Museum</b> , Henley on Thames, Reino Unido
1990	<b>Hinchcliffe &amp; Barber studio</b> , Bryanston Village, Dorset, Reino Unido
1990	<b>Aram House</b> , Wimbledon, Reino Unido
1990	<b>Kenzo shop</b> , Brook Street, Londres, Reino Unido
1990 — 1992	<b>Matsumoto Corporation headquarters</b> , Okayama, Japão
1991	<b>Equipment shop</b> , Brook Street, Londres, Reino Unido
1992	<b>Lockhart house</b> , Itália
1993	<b>Kao house</b> , EUA
1994	<b>Olivetti Progetti</b> , Itália
-----	<b>Frankfurt Osthafen</b>
1994	<b>Jazzie B house</b>
-----	<b>Bryanston studio</b>
1994 — 1996	<b>Private house in Berlin</b> , Alemanha
1994 — 1997	<b>Kaistrabe Studios</b> , Düsseldorf, Alemanha
1996 — 2002	<b>Residential Complex</b> , Athlone house, Londres, Reino Unido
1996 — 2002	<b>Private house in Corrubedo</b> , Corunha, Espanha
1997 — 2009	<b>Neues museum</b> , Berlim, Alemanha
1998	<b>Salerno Old Town redevelopment</b> , Salerno, Itália
1998 — 2001	<b>Ernsting Service Centre</b> , Coesfeld, Alemanha
1999 — 2005	<b>Figge Art Museum</b> , Davenport, EUA
1999 — 2017	<b>San Michele Cemetery</b> , Veneza, Itália
1999 — 2018	<b>Salerno City of Justice</b> , Salerno, Itália
1999 — 2018	<b>James-Simon-Galerie</b> , Berlim, Alemanha
2000 — 2004	<b>Parkside Apartments</b> , Berlim, Alemanha
2000 — 2015	<b>Housing Villaverde</b> , Madrid, Espanha
2000 — 2015	<b>Mudec Museum (Museo delle Culture di Milano)</b> , Milão, Itália
2001	<b>Spreedreieck</b> , Berlim, Alemanha
2001 — 2003	<b>Teruel Urban Development</b> , Teruel, Espanha

Gormley Studio, Londres, Reino Unido	2001 – 2003
Refurbishment and Extension Friedrichstrabe 126, Berlim, Alemanha	2001 – 2004
BBC Scotland Headquarters, Glasgow, Reino Unido	2001 – 2007
Private house in Miami, Miami, EUA	2002
Residential Towers, Central Huaihai road, Xangai, China	2002
Des Moines Public Library, Des Moines, EUA	2002 – 2006
Museum of Modern Literature, Marbach am Neckar, Alemanha	2002 – 2006
Ciutat de la Justícia, Barcelona, Espanha	2002 – 2011
Gesellschaftshaus Palmengarten, Frankfurt am Main, Alemanha	2002 – 2012
José Vasconcelos Library, Mexico	2003
City University of Hong Kong Multi Media Building, China	2003
Vilanova i la Geltrú, Barcelona, Espanha	2003
Liangzhu Museum, Hangzhou, China	2003 – 2007
Gallery building Am Kupfergraben, Berlim, Alemanha	2003 – 2007
Anchorage Museum at Rasmuson Center, Anchorage, EUA	2003 – 2009
The Hepworth Wakefield, West Yorkshire, Reino Unido	2003 – 2011
Colchester Visual Arts Building, Londres, Reino Unido	2004
Apartment on Portland Place, Londres, Reino Unido	2004
Empire Riverside Hotel, Hamburgo, Alemanha	2004 – 2007
Ninetree Village, Hang Zhou shi, China	2004 – 2008
America's Cup Building 'Veles e Vents', Valência, Espanha	2005 – 2006
Private house Elbchaussee, Hamburgo, Alemanha	2005 – 2008
Townhouse O-10, Berlim, Alemanha	2005 – 2009
Private house in Deurle, Sint-Martens-Latem, Bélgica	2005 – 2010
Saint Louis Art Museum, St. Louis, EUA	2005 – 2013
Private House Blankenese, Hamburgo, Alemanha	2006 – 2009
Novartis Laboratory Building, Basileia, Suíça	2006 – 2010
Turner Contemporary, Margate, Reino Unido	2006 – 2011
Private House in Oxfordshire, Reino Unido	2006 – 2012
Rockbund, Waitan, China	2006 – 2023
Museum Folkwang, Essen, Alemanha	2007 – 2009
Kaufhaus Tyrol, Innsbruck, Áustria	2007 – 2010
Peek & Cloppenburg department store, Viena, Áustria	2007 – 2011
Office building Europaallee, Zurique, Suíça	2007 – 2013
Campus Joachimstraße, Berlim, Alemanha	2007 – 2013
Xixi Wetland Estate, Hang Zhou Shi, China	2007 – 2015
Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Alemanha	2007 – 2017
Naga Site Museum, Sudão	2008
HEC Paris MBA Building, Jouy-en-Josas, França	2008 – 2012
Private House in Kensington, Londres, Reino Unido	2008 – 2012
Hotel Café Royal, Londres, Reino Unido	2008 – 2012
One Pancras, Londres, Reino Unido	2008 – 2013
Villa Eden, Gardone Riviera BS, Itália	2008 – 2015
Westkaai tower (3 e 4), Antuérpia, Bélgica	2008 – 2016

2008 — 2018	<b>Royal Academy of Arts Masterplan</b> , Londres, Reino Unido
2009 — 2013	<b>Museo Jumex</b> , Cidade do México, México
2009 — 2013	<b>Office Building Moganshan Road</b> , Gong Shu Qu, China
2009 — 2013	<b>Fayland House</b> , Henley-on-Thames, Reino Unido
2009 — 2020	<b>Kunsthaus Zurich</b> , Zurique, Suíça
2010 — 2015	<b>One Kensington Gardens</b> , Londres, Reino Unido
2010 — 2016	<b>Forum Museumsinsel</b> , Berlim, Alemanha
2010 — 2017	<b>Amorepacific Headquarters</b> , Seul, Coreia do Sul
2010 — 2018	<b>Cavea Arcari</b> , Província de Vinceza, Itália
2011 — 2015	<b>Private Studio</b> , Alemanha
2011 — 2020	<b>Carmen Würth Forum</b> , Küunzelsau, Alemanha
2012 — 2021	<b>Neue Nationalgalerie refurbishment</b> , Berlim, Alemanha
2012 — presente	<b>WaltherPark</b> , Bolzano, Itália
2013 — 2014	<b>Bally flagship store</b> , New Bond Street, Londres, Reino Unido
2013 — 2014	<b>Valentino Men flagship store</b> , Rue Saint-Honoré, Paris, França
2013 — 2014	<b>Valentino flagship store</b> , Fith Avenue, Nova York, EUA
2013 — 2015	<b>Valentino flagship store</b> , Piazza di Spagna, Roma, Itália
2013 — 2017	<b>Inagawa Cemetery chapel and visitor centre</b> , Hyōgo, Japão
2013 — 2018	<b>Hoxton Press</b> , Londres, Reino Unido
2013 — 2019	<b>West Bund Museum</b> , Shangai, China
2013 — 2021	<b>The Bryant</b> , Nova York, EUA
2013 — 2023	<b>Zikawei Library</b> , Xangai, China
2013 — 2023	<b>Expo Riverside Dingbo</b> , Xangai, China
2013 — presente	<b>Bötzow Brewery</b> , Berlim, Alemanha
2014 — 2016	<b>Valentino flagship store</b> , Londres, Reino Unido
2014 — 2018	<b>Zhejiang Museum of Natural History</b> , Zhejiang, China
2014 — 2018	<b>Selfridges Dukes Street</b> , Londres, Reino Unido
2014 — 2019	<b>Private house in Zurich</b> , Suíça
2014 — 2020	<b>Jacoby Studios</b> , Paderborn, Alemanha
2015	<b>Mughal Museum</b> , Uttar Pradesh, Índia
2015 — 2016	<b>Brioni flagship store</b> , Rue Saint-Honoré, Paris, França
2015 — 2018	<b>SSENSE flagship store</b> , Montreal, Canadá
2015 — 2021	<b>11-19 Jane Street</b> , Nova Iorque, EUA
2015 — 2022	<b>Marina Apartments</b> , Bad Saarow, Alemanha
2016 — 2021	<b>Zhejiang Medicine headquarters</b> , Zhejiang, China
2016 — 2022	<b>Morland Mixité Capitale</b> , Paris, França
2016 — 2022	<b>Office building Karlstraße</b> , Munique, Alemanha
2016 — presente	<b>Muzej</b> , Bled, Eslovénia
2016 — presente	<b>Lyon Confluence</b> , Lyon, França
2016 — presente	<b>Shanghai Municipal Council building</b> , Xangai, China
2016 — presente	<b>30 Grosvenor Square</b> , Londres, Reino Unido
2017 — 2020	<b>The Torlonia Marbles: Collecting Masterpieces</b> , Roma, Itália
2017 — 2022	<b>Procuratie Vecchie</b> , Veneza, Itália
2018 — 2024	<b>Hertogensite residences</b> , Lovaina, Bélgica

Paseo de Pereda 9-12, Cantábria, Espanha	2018 — presente
Ceremic Art Avenue Taoxichuan, China	2018 — presente
Elbtower, Hamburgo, Alemanha	2018 — presente
Persol concept store, Milão, Itália	2019
harlan + holden store, Lotte World Mall, Seul, Coreia do Sul	2019 — 2020
Furla store Concept, Milão, Itália	2019 — 2020
AKRIS boutique concept, Washington DC, EUA	2019 — 2022
Jenners, Edimburgo, Reino Unido	2019 — 2025
The Grand residential building, Nieuwpoort, Bélgica	2019 — presente
Nieuw Zuid residential and office buildings, Antuérpia, Bélgica	2019 — presente
Rolex building, Nova Iorque, EUA	2019 — presente
Richard-Strauss-Straße office building, Munique, Alemanha	2019 — presente
Georg-Knorr-Park, Berlim, Alemanha	2019 — presente
The Ned, Doha, Catar	2020 — 2022
Jannowitz tower, Berlim, Alemanha	2020 — presente
Dunard Centre, Edimburgo, Reino Unido	2020 — presente
Dairy Road, Fyshwick, Austrália	2021 — presente
1014 Fith Avenue, Nova Iorque, EUA	2021 — presente
Zhonglanli Caplella, China	2021 — presente
Arena in Santa Giulia, Milão, Itália	2021 — presente
Trinkaus Karree, Düsseldorf, Alemanha	2021 — presente
Nobu Hotel, Hamburgo, Alemanha	2021 — presente
K-Project, Seul, Coreia do Sul	2022 — presente
National Archaeological Museum, Atenas, Grécia	2022 — presente
Lindenlei 38, Gante, Bélgica	2022 — presente
Luxwerk masterplan, Berlim, Alemanha	2022 — presente
Development Schützenstraße, Munique, Alemanha	2022 — presente
LSE Firoz Lalji Global Hub, Londres, Reino Unido	2022 — presente
Parliamentary precinct Block 2, Ottawa, Canadá	2023 — presente

[fig. 219] Mapa Mundo da localização dos Projetos e Obras do escritório DCA.

Da autora. 2025.  
[página 160]

[fig. 220] Cronologia das obras do escritório DCA. Da autora. 2025.

[página 161]

Obras analisadas pela autora (126) que constavam no site do escritório *David Chipperfield Architects*, no ano de 2024 — data de início da investigação da presente dissertação.

