

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Devir(es) da Arquitetura.
A Construção de Horizontes em Kiesler,
Kahn e Ishigami.
Inês Loureiro Ferreira

M
2025



Inês Loureiro Ferreira
Devir(es) da Arquitetura. A Construção de Horizontes em
Kiesler, Kahn e Ishigami.



M.FAUP 2025

Devir(es) da Arquitetura. A Construção de Horizontes
em Kiesler, Kahn e Ishigami.
Inês Loureiro Ferreira



Agradecimentos

à Professora Joana Cravo de Almeida Restivo, como orientadora,
pelo cuidado, sensibilidade e dedicação excecional e por me ter guiado
e amparado ao longo da Dissertação;

à Professora Luz Fernández Valderrama Aparicio, como co-orientadora,
por ter aceite acompanhar-me neste caminho e pela generosidade e sabedoria
imensas que tive o prazer de testemunhar;

à minha família, em especial à minha irmã e à minha prima,
por me terem acompanhado e ajudado com tanto amor não só nesta
dissertação, mas ao longo do todo o meu percurso académico;
ao meu pai, por me apoiar em tudo na vida e me ter incentivado a
construir o meu próprio caminho;

à minha mãe, por ter instigado a minha sensibilidade deste pequena;
aos meus primos, tios e avós, pelo carinho incondicional desde sempre.
Quero agradecer a todas estas pessoas por terem contribuído para a
magia desta viagem.

Palavras-chave

Devires; horizontes; imagem poética; transcendência; Frederick Kiesler; Louis Kahn; Junya Ishigami.

Resumo

Enfrentar os problemas do mundo contemporâneo exige uma mudança na forma como encaramos e construímos arquitetura. Existe uma premência – em todos os domínios – de renovar modos de ver, de fazer, de ser. A tradição sem revisão ou a produção sem reflexão conduz-nos à construção de um mundo incapaz de responder às nossas necessidades atuais (e de inaugurar novas). Para resistir a esta *deriva*, que parece ser uma consequência da inação ou da ação desajustada, propomos a construção de novos *horizontes*. Esta metáfora é evocada ao longo da dissertação como imagem das nossas aspirações máximas, que, tal como um *horizonte*, estão constantemente a ser desveladas. Se o *horizonte* é o objetivo que nos impulsiona a transformar, os *devires* são a mudança em si. São a forma de nos aproximarmos do *horizonte*.

Para tal, acreditamos ser importante refletir sobre *inícios*. Neles encontramos algo que deve estar na essência das novas formas de fazer. Trata-se de vocação e infidelidade, ancestralidade e inovação, ancoragem e ascensão. Este duplo movimento é imperativo na construção de um futuro primitivo – um futuro que permanece fiel à essência da arquitetura ao mesmo tempo que a expande.

Prática artística é um testemunho desta forma de produzir e, como alguns autores defendem,¹ é o nosso maior instrumento de resistência. Reconhecemos nas arquiteturas de Frederick Kiesler, Louis Kahn e Junya Ishigami uma materialização destas ideias. Como artistas-arquitetos, inauguram *imagens poéticas*² que atuam como um duplo *dever*: da expressão e do nosso próprio ser.

Sustentamos que a *transcendência* – tanto disciplinar como ontológica – é uma qualidade que deve estar presente na arquitetura, de forma a expandir os limites da disciplina e a comprometer-se com algo que transcenda a mera objetualidade.

¹ Pedro Bragança, “The Quasi-Temple of Architecture.” *Cartha*, III (2016); Peter Sloterdijk, *El Imperativo Estético: Escritos Sobre a Arte*. (Madrid: Akal, 2020).

² Conceito desenvolvido por Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (Martins Fontes, 2000).

Key-words

Becomings; horizons; poetic image; transcendence; Frederick Kiesler; Louis Kahn; Junya Ishigami.

Abstract

Tackling the problems of today's world requires a shift in the way we see and build architecture. There is a constant need – in all fields – to actualize ways of seeing, of doing, of being. Relying on tradition without revision or on production without reflection binds us to the construction of a world that is incapable of answering our actual needs (and of inaugurating new ones). To resist this outcome, which may result from inaction or uninformed action, we propose the act of building new *horizons*. This metaphor is evoked throughout our dissertation as an image of our ultimate aspirations, which, like a *horizon*, are constantly being unravelled. If the *horizon* is the goal that pushes us to change, *becoming* is the actual act of changing. It is our way of moving closer to the *horizon*.

To do this, we believe it is important to reflect on *beginnings*. In them, we find something that should be of the essence in the new ways. One could speak about vocation and infidelity, ancestrality and innovation, grounding and ascending. This dual movement is imperative in the construction of a primitive future – a future that remains faithful to the essence of architecture while promoting its expansion.

The artistic practice is a testimony to this way of producing and, as some authors argue,¹ it is our biggest instrument of resistance. We recognize that the architectures of Frederick Kiesler, Louis Kahn and Junya Ishigami embody these notions. As artists-architects they inaugurate *poetic images*² that act as double *becomings*: of their expression and of our own being.

We argue that *transcendence* – both disciplinary and ontological – is a quality that ought to be present in architecture, in order to expand the boundaries of the discipline and devote itself to something beyond mere objecthood.

¹ Pedro Bragança, "The Quasi-Temple of Architecture." *Cartha*, III (2016); Peter Sloterdijk, *El Imperativo Estético: Escritos Sobre a Arte*. (Madrid: Akal, 2020).

² Notion elaborated by Gaston Bachelard in *A Poética do Espaço* (Martins Fontes, 2000).

04		Resumo e Abstract	00
09		Introdução	
15	Correalismo e Biotécnica	O Horizonte de Kiesler	01
19	Continuidade		
23	A Forma segue a Realidade		
28	Constelações I		
33	Monumentalidade	O Horizonte de Kahn	02
37	Forma e Projeto		
41	Eternidade		
46	Constelações II		

00 Introdução

Estar à deriva é estar ao sabor de correntes que não escolhemos ou controlamos. Se cada corrente simboliza um desejo, o mundo parece ser uma amálgama de correntes impulsionadas por necessidades absolutas. Alguns desejos surgem de necessidades da psique tão primordiais como comer e respirar (admitindo que as imposições psíquicas são tão importantes para a vida quanto as imposições orgânicas). Outros derivam de inaptações. Estes últimos parecem existir para ocultar o facto de que, em algum momento da vida de uma pessoa, uma ou mais das necessidades absolutas não foram satisfeitas – ao ponto de a necessidade ter de implodir, de ceder a sua vontade de satisfação. Esta implosão raramente é absoluta. Quando sucede, dá origem a um processo de sedimentação da necessidade não satisfeita – testemunhamos a solidificação da lava efervescente desse *querer* primordial. O que remanesce em contacto com o exterior, isto é, o que ainda está acessível, é a crosta que, com o tempo, tomará o nome de uma outra coisa (o nome de um desejo que acredita que o seu prazer pode substituir a necessidade agora oculta)¹. Se o movimento inverso – a fundição – não ocorrer quando surge a possibilidade da necessidade absoluta voltar a ser satisfeita, o comportamento adaptativo de aprender a viver na sua ausência torna-se inadaptativo. Trata-se de um processo que aconteceu e continua a acontecer com frequência na nossa sociedade.

¹ No próximo capítulo perceberemos que Frederick Kiesler reconhece estes dois tipos de necessidade e as denomina: 1) necessidades absolutas e 2) necessidades simuladas.

As engrenagens que fazem mover as nossas vidas contemporâneas, ou seja, que nos permitem procurar a satisfação destas necessidades (de todas elas), assentam num sistema económico capitalista – que prioriza o lucro. A arquitetura, apesar de ser considerada um campo artístico, é, acima de tudo, um serviço. E, por isso, passível de ser um objeto de troca. Aliás, mesmo a criação artística que não depende desta condição de utilidade da arquitetura é influenciada pelo sistema: “o profissional criativo nunca esteve à margem da acumulação, constituiu sempre uma parte essencial dela.”²

² Klein Goodbun (2013), in Pedro Bragança, “The Quasi-Temple of Architecture.” *Cartha*, III (2016), 1. Tradução própria.

Surge de novo a imagem-metáfora de um barco à deriva. Há uma corrente em espiral que representa os fluxos e refluxos das nossas sociedades, movidos pelo lucro e nidificados pelas consequentes exigências: eficiência, rapidez... Uma unidade de dinheiro é uma unidade de energia mobilizável. Esse é o *horizonte* do sistema.

E o *horizonte* da arquitetura – o *motivo* desta dissertação – é afetado por esse remoinho. Como constata Pedro Bragança no seu artigo *The quasi-temple of Architecture*:

A uma supremacia económica e política corresponde um modo de produção disciplinar dominante, que funciona como facilitador do sistema. Ou, melhor dito, é o próprio sistema. Sendo dominante, não é de todo absoluto e é por isso que temos a obrigação moral de o desafiar.³

3 Pedro Bragança (2016), *op.cit.*, 1. Tradução própria.

Ao longo da nossa existência, a questão tem-se colocado: Que arquitetura devemos produzir? O passado da arquitetura (e da humanidade) tem sido marcado por uma série de pequenos acontecimentos escatológicos que representam o fim de uma era e o início de outra. A premissa (ou esperança) de que existe uma condição mais adequada para a vida humana tem levado à morte e ao renascimento de costumes e práticas; à renovação de *formas de pensar*, que evoluíram para *formas de fazer*, para *formas de ser*.

O nosso exórdio, o dos últimos – o dos vivos – é na verdade o nosso posfácio – o de todos (também dos anteriores). É algo de que nos apercebemos em pequenos, quando, perante a nossa grande expectativa, nos é dito: *Tudo aquilo que pode ser inventado já o foi*. Carregamos a velhice de uma humanidade longa, se assim pudermos adjectivar algo ainda sem expectativa de vida. Como se de um primeiro Homem se tratasse. Talvez estejamos ainda no processo das pequenas mortes. Tal carece de um por vir renascimento, já não um primeiro, mas um outro, capaz de rejuvenescer a existência. Mas, à medida que crescemos e aprendemos a história dos nossos antepassados, apercebemo-nos de que estas renovações sempre estiveram entranhadas na nossa existência e que, neste aspeto, não somos diferentes deles. Não almejamos libertar-nos dos ciclos que parecem ser intrínsecos à nossa experiência, apenas fazer o que eles fizeram: desenhar os nossos próprios *horizontes*. Fazemos o que achamos que devemos: *desejamos*. Porque, sem desejo, “há a falsa sensação da presença das coisas, pensamos que já está tudo aqui, parece que não há segredos, que conhecemos o mistério das coisas, dos outros, ou acreditamos que sabemos tudo..., portanto, não há incitação à viagem.”⁴

4 Luz Aparicio, *La Construcción de la Mirada: Tres Distancias de la Modernidad*. (E.T.S.A., 1999), 169. Tradução própria.

Perguntamos ao nosso corpo o caminho – o corpo constituído por todos nós, a nossa memória e os nossos anseios coletivos. Desejar é já começar a criar, levados por desconfortos e impulsos. É preciso ouvi-los, esse é o primeiro passo. Esta dissertação é, em si, um gesto desejante. Uma exploração desses

desconfortos e de possibilidades de mudança, de renascimento, de recriação. O que é que a arquitetura pode ser? O que é que já foi? O que é que é atualmente? O que é que queremos que ela seja? E, mais do que queremos, o que precisamos que seja?

Estas são as perguntas que nortearão o nosso processo e que iremos desenvolver apoiando-nos em bibliografia-chave, que nos auxiliou na clarificação das nossas intuições e nos permitiu percorrer este caminho com uma armadura teórica. Destacamos: *La Construcción de la Mirada: Tres Distancias de la Modernidad*, de Luz Valderrama, pela sua abordagem fenomenológica e pela clareza com que desvela os temas que se propõe a tratar (*las distancias*); *The Quasi-Temple of Architecture*, de Pedro Bragança, pela dimensão política que imbuí ao seu argumento ao estabelecer uma relação entre o sistema e práticas artísticas na arquitetura, despoletando uma componente política no cosmos desta dissertação; *Are We Human?*, de Beatriz Colomina e Mark Wigley, por clarificarem a influência da arquitetura no indivíduo e na sociedade; e *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, pelos seus contributos para um entendimento do processo criativo. Ao qual juntamos os contributos de Manuel Mendes em *Arquitectura: como aprendemos?*, e de Maria Filomena Molder em *O que é que Louise Bourgeois sabe, que eu não sei?*

É com estas leituras – entre outras – em mente que mergulhamos para a Parte I do desenvolvimento: uma viagem pelas obras dos arquitetos Friedrich J. Kiesler, Louis I. Kahn e Junya Ishigami. Arquiteturas⁵ que consideramos terem inaugurado novos *horizontes*. Correntes de pensamento arquitetónico que contribuíram – ou ainda contribuem – para a recriação da disciplina através da construção das suas próprias práticas. Repetindo e refinando o *mantra* que é o seu próprio *horizonte*. Estes exemplos correspondem a estados nascentes, manhãs... Arquiteturas que inauguram um *devir*, perpetuamente em estado de gestação. O renascimento que acreditamos ser necessário prende-se, na nossa opinião, com a capacidade de regressar a estados-manhã, isto é, a lugares inaugurais que exprimem uma energia vital. Percebemos o processo de *devir* como aquele que nos permite continuamente habitar esses lugares e o *horizonte* como a imagem-metáfora que possibilita o entendimento deste processo como infinito.

Iremos debruçar-nos sobre a procura pela essência do *horizonte* de cada caso, acompanhando a busca dos próprios arquitetos. Auxiliando-nos nesta tarefa estão as suas respetivas obras arquitetónicas (tanto construídas como imaginadas), os seus escritos, os escritos de outros sobre elas, e ainda outros

5 As obras seleccionadas foram, nomeadamente, elegidas por terem manifestações diferentes, de modo a que o argumento aqui elaborado não se confunda com um argumento que defende um determinado estilo arquitetónico.

catalisadores de várias fontes que desbloquearam em nós uma ligação aos assuntos que serão abordados.

Como momento de reflexão teórica que surgirá depois do processo de estudo dos casos acima citados, propomos um último capítulo, que não se dedicará ao estudo de uma determinada arquitetura, mas à construção de um pensamento próprio sobre a disciplina. Um capítulo que pretende revisitar os objetivos delineados, dar espaço às intuições e inquietações que propulsionam esta dissertação, e dissertar sobre outras que, inevitavelmente, surgirão ao longo do trabalho. Dando origem à presença textual de um processo de reflexão que se prevê contínuo. Mas que, neste contexto, se resumirá a quatro capítulos.

Cada capítulo da Parte I (O Horizonte de Kiesler; O Horizonte de Kahn; O Horizonte de Ishigami; O Horizonte da Arquitetura) organiza-se em três subcapítulos que desvelam e aprofundam progressivamente o *horizonte* em questão segundo a seguinte sequência: (1) contextualização do surgimento da prática de cada arquiteto e enquadramento teórico; (2) relação entre o pensamento arquitetural e a construção arquitetónica, onde analisaremos determinados projetos; (3) reflexão sobre a essência e a propositividade dos *horizontes* que constroem. A Parte II do desenvolvimento (O Horizonte da Arquitetura), organiza-se também em três subcapítulos: (1) análise das transversalidades encontradas entre os três arquitetos; (2) teorização das repercussões das suas arquiteturas; (3) enunciação de um *horizonte* próprio. A par de cada capítulo, inscrevemos ainda um espaço intersticial que denominamos *Constelações*. Aqui, propomos uma visão do *horizonte* explorado através de imagens.

Conectando todas estas unidades, persiste a intenção de refletir sobre um possível novo *horizonte*, aquela:

Linha limite da superfície terrestre que a vista alcança, e na qual a terra ou o mar parecem fundir-se com o céu: desenho, portanto, de uma «dissolução» numa só figura, imagem dos limites, infinitos ou infinitas distâncias num só traço.⁶

6 Luz Aparicio (1999), *op.cit.*, 159.

7 Luz Aparicio, “Nuevas Emergencias Contemporáneas para la Construcción de la Ciudad y el Territorio.” *Urbimetria*, 1 (2012). Tradução própria.

Um destino impossível para o qual desejamos navegar, por considerarmos premente lutar “contra a «ausência de um projeto de futuro», que é o que nos submete à tirania do presente”.⁷

No campo da arquitetura, afirmamos frequentemente que projetamos para o *humano*. Também nós *o* invocamos – ou *nos* invocamos – nesta dissertação. Refletimos, construímos e escrevemos sobre e para esta *figura abstrata* na qual cabemos nós próprios, mas também aqueles que não conhecemos.

No livro *Are We Humans?*, Beatriz Colomina e Mark Wigley falam-nos desta problemática da indeterminação do humano e da sua relação com a prática projetual:

Se o ser humano é um ponto de interrogação, o projeto é uma palavra para expressar a forma como se lida com essa questão. O projeto literalmente ganha forma, cria forma, através da indeterminação do ser humano. Ou, por outras palavras, não haveria conceito de projeto se o ser humano fosse algo claro e estável. O projeto transmite uma imagem de clareza – um objeto, instrumento ou espaço nitidamente definido – precisamente porque as coisas não são claras. No entanto, o discurso projetual age como se as necessidades e os desejos humanos organizassem o projeto sem problemas. Humano é uma palavra mágica invocada para fazer o projeto parecer mais ético, sensível, orgânico, responsivo e responsável. Humano é sempre algo positivo e essencial – como se todos nós já soubéssemos o que é ou não tivéssemos medo de descobrir o que realmente é.¹

1 Beatriz Colomina & Mark Wigley, *Are we Human? Notes on an Archeology of Design* (Lars Müller Publishers, 2017), 127. Tradução própria.

Como reação à abordagem generalizada de justificar escolhas projetuais com base em argumentos centrados no humano, Colomina e Wigley provocam-nos: exatamente para que humano estamos a projetar, se o humano é uma indeterminação?²

2 *Idem*. Tradução própria.

Os autores defendem que o design está intimamente conectado com a noção (ou a idealização) que o designer tem do humano. Do mesmo modo, a perceção que o humano tem dele próprio é influenciada pelo design (“o humano torna-se humano ao ver-se nas coisas que cria, ou ao ver nelas a sua possibilidade”³). Logo, a idealização base, a partir da qual um arquiteto propõe um projeto, irá afetar a noção que o usuário tem de si próprio. Este processo do

3 *Idem*, 51. Tradução própria.

4 *Ibidem*. Tradução própria.

5 *Idem*, 177. Tradução própria.

6 *Idem*, 167. Tradução própria.

7 Para ilustrar esta convicção são invocadas arquiteturas como o apartamento de Marcel Breuer para a professora de ginástica Hilde Levi, em Berlim (1930); o ginásio de Walter Gropius para a Exposição de Arquitetura Alemã, em Berlim (1931); ou o ginásio no terraço de Richard Döcker na Weissenhofsiedlung, em Estugarda (1927). *Ibidem*. Tradução própria.

8 Kiesler nasce no ano de 1890 em Czernowitz, uma cidade pertencente ao antigo império austro-húngaro. Em 1910, começa a estudar na Academia de Belas Artes de Viena, mas desiste em 1913 sem ter concluído o curso. Inicia a sua prática artística na Europa central, produzindo sobretudo projetos para cenografias e exposições de arte. Através dos seus projetos foi inserindo-se progressivamente na *avant-garde* europeia, trabalhando, nomeadamente, com membros do grupo *De Stijl*. Em 1926, emigra para os EUA após um convite por parte da editora da revista *The Little Review* para organizar uma exposição internacional de teatro. Decide mudar-se permanentemente com a sua mulher para Nova Iorque, onde vive até à sua morte, em 1965. É a partir deste novo centro artístico que desenvolve os seus únicos edifícios construídos (*Film Guide Cinema*, 1929; *Shrine of the Book*, 1965), assim como outros que nunca chegaram a ser materializados (*Festival Theater in Woodstock*, 1931; *Endless House*, 1924-65) e ainda projetos de menor escala, associados a cenografia (*Huis Clos* [No Exit], 1946), exposições (*Exposition Internationale du Surréalisme*, 1947),

“surgimento do humano através da invenção contínua de artefactos envolve um espelhamento inquietante.”⁴

Isto implica que a arquitetura não começa no pensamento sobre as formas, mas antes na imagem do humano para a qual o arquiteto constrói. Os espaços projetados revelam-se-nos como espelhos cujos reflexos ora distorcem, ora reprimem, ora revelam, ora potenciam, mas que, inevitavelmente, moldam quem os habita. A questão *para que humano estamos a projetar?* implica uma segunda: *que humano emerge através do que projetamos?*

Como resposta a estas perguntas, no capítulo *Designing the Body* do mesmo livro, é traçado o argumento de que a arquitetura moderna projeta e constrói para um “corpo heróico, atlético e musculado”⁵ – “a figura atlética é o cliente paradigmático da arquitetura moderna, ou o seu resultado desejável.”⁶

A arquitetura moderna era um espelho que refletia uma potencialidade específica do ser humano: a figura de um corpo saudável e disciplinado.⁷ Um ser racional que se desprendia das características que o tornavam “imperfeito” aos olhos do modernismo. O ênfase na racionalidade, na saúde, na aparência e no autocontrolo sugerem um humano-máquina.

Durante a primeira metade do século XX – em pleno apogeu do movimento moderno – o artista, arquiteto, teórico, cenógrafo e escultor Frederick J. Kiesler⁸ propõe um novo paradigma: a satisfação da psique humana como objetivo da arquitetura.⁹ O corpo atlético é substituído pela psique – em toda a sua fragilidade e força.

Perante a produção arquitetónica do estilo internacional, Kiesler assumia-se como um dissidente. As formas que propunha inauguravam uma nova arquitetura, porque emergiam de uma noção/idealização da vida e do humano profundamente diferente da do movimento moderno. Para Kiesler:

A arquitetura tinha de ser posta em dieta. E o estilo retangular fê-lo. Agora, o período de dieta terminou e podemos voltar a comer normalmente. No entanto, isso não significa que devamos comer demais, encher-nos de chantilly, gelado – ou com arquitetura.¹⁰

É evidente a concordância com os arquitetos funcionalistas: a arquitetura anterior ao estilo moderno estava cheia de excessos e, por isso, “tinha de ser posta em dieta”. O ornamento, os excessos – estes *tecidos gordos* – atuavam

desenho de mobiliário (*Nesting Tables*, 1936) e design gráfico (*Ode à Charles Fourier*, 1945).

9 “Outro emigrante de Viena, Frederick Kiesler, também via como principal responsabilidade do design «satisfazer a psique do habitante».” *Idem*, 175. Tradução própria.

10 Frederick Kiesler (s.d.), in Beatriz Colomina & Mark Wigley (2017), *op.cit.*, 176.

11 Um dos capítulos do artigo intitula-se “«*Form follows Function*» an obsolete design formula”.

12 Frederick Kiesler, “On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design”, *Architectural Record*, 1939, 67. Tradução própria.

13 Kiesler fala da necessidade de uma “*science of design*”, que traduzimos literalmente para “ciência projetual”, para preservar o ênfase na crença de que se poderia inventar um método científico para a arquitetura. *Ibidem*. Tradução própria.

14 *Ibidem*. Tradução própria.

15 Segundo Kiesler, o humano é afetado, nomeadamente, pelo ambiente (humano; natural; tecnológico). A arquitetura insere-se na subcategoria de ambiente tecnológico.

16 *Idem*, 63. Tradução própria.

como camadas que cobriam o que, tanto o movimento moderno quanto Kiesler, consideravam ser o corpo ideal, isto é, a arquitetura ideal. A diferença entre as duas perspectivas resumia-se à falta de consenso sobre qual seria então a forma desta nova arquitetura.

Na segunda e terceira frases, compreendemos que Kiesler reconhece a importância da arquitetura moderna neste processo de redução dos excessos (“o estilo retangular fê-lo”). No entanto, acredita que este movimento atingiu um estado patológico. A restrição foi demasiado extrema e/ou continuada durante demasiado tempo. O antídoto era agora a nova doença, desta vez caracterizada pela escassez. Para Kiesler, esta nova arquitetura tinha-se tornado insuficiente – despojada até à esterilidade – porque começou a ser encarada como objetivo e não como processo que, eventualmente, teria de ser terminado.

Os arquitetos tinham agora a tarefa de alimentar novamente o espaço. De o alimentar com *algo* que, para Kiesler, era essencial para o processo de homeostase da arquitetura. O que propõe não é um regresso ao ornamento, mas antes a incorporação de um outro *algo*, que acredita estar reprimido na arquitetura funcionalista.

No artigo *On Correalism and Biotechnique* publicado na revista *Architectural Record* em 1939, Kiesler explica o obsoletismo do princípio associado ao funcionalismo *A Forma segue a Função*.¹¹ O arquiteto defende que as funções não são dados estáticos, elas alteram-se consoante as necessidades do humano e, segundo Kiesler, estas necessidades tampouco são estáticas. Assim, “se o desenho funcional dependesse do *status quo* do homem, nunca poderia desenvolver-se.”¹² O processo co-evolutivo do humano e da ferramenta de que nos falavam Colomina e Wigley e de que nos fala também Kiesler estagnaria.

Na perspetiva de Kiesler, é premente o surgimento de uma “ciência projetual”¹³ que reconheça o estado de contínuo desenvolvimento das necessidades humanas e que contribua “para a extração e o desenvolvimento das possibilidades inerentes do homem, elevando-as a uma ordem superior”.¹⁴ O ênfase é colocado não só na evolução do ambiente tecnológico¹⁵ – no qual Kiesler insere “desde camisas a abrigos, desde canhões a poesia, desde telefones a pintura”¹⁶ –, mas também na direção que esta evolução toma.

O arquiteto acredita na latência da totalidade das necessidades humanas e no ambiente enquanto estímulo capaz de as retirar da sua dormência. Ao nível da arquitetura – a camada ambiental controlada pelo arquiteto –, a ciência capaz

de realizar tal processo seria a que Kiesler apelida de *biotécnica*.¹⁷

17 Kiesler distingue os termos *Biotechnique* e *Biotechnic*, explicando que o último se refere aos métodos de construção da natureza e não do humano, daí utilizar *Biotechnique* ao longo do artigo.

A abordagem biotécnica procura desenvolver as possibilidades de ações específicas contidas em qualquer núcleo da fisiologia humana. Estas potencialidades permanecem, a princípio, inexploradas. Apenas com o tempo são desenvolvidas, individual ou coletivamente, até que finalmente se tornem conscientemente exigidas. O resultado será a emergência de funções inteiramente novas dentro da estrutura previamente estabelecida do que se considerava a “natureza humana”, sustentadas por invenções.¹⁸

18 *Idem*, 67. Tradução própria.

Esta ciência projetual é uma espécie de ramo de uma outra ciência introduzida por Kiesler: o *correalismo* – o estudo da realidade. O correalismo diz-nos que a realidade é, na verdade, uma co-realidade, uma vez que depende do intercâmbio de dois tipos de forças: as integradoras, que criam a matéria visível (frequentemente tida como a realidade total); e as desintegradoras, que criam a matéria invisível (que, segundo Kiesler, é negligenciada devido às limitações da percepção humana¹⁹).

19 *Idem*, 61. Tradução própria.

A biotécnica reconhece as últimas como igualmente importantes na capacidade de influenciar o humano e, por isso, os objetos que cria divergem dos do funcionalismo. Kiesler elabora uma comparação entre as duas formas de projetar e distingue-as afirmando que:

Por um lado, o desenho funcionalista deriva do comportamento tradicional de qualquer ferramenta; por outro lado, o desenho biotécnico deriva das potencialidades evolutivas do homem. O desenho funcionalista desenvolve um objeto. O desenho biotécnico desenvolve o ser humano. O desenho funcionalista é oscilante. O desenho biotécnico é inventivo. Um objeto funcionalista é inerte. Um objeto biotécnico é reativo.²⁰

20 *Idem*, 68. Tradução própria.

21 *Idem*, 60. Tradução própria.

Estes dois conceitos – correalismo e biotécnica – correspondem, respetivamente, a “uma ciência que trata das leis fundamentais que parecem governar o homem como um núcleo de forças”,²¹ e à aplicação de “tal ciência ao campo arquitetónico”.²² Segundo Kiesler, seria a falta de tais ciências a causa da “crise perene na história da arquitetura.”²³

22 *Ibidem*. Tradução própria.

23 *Ibidem*. Tradução própria.

Continuidade

A causa do desenvolvimento ou não de certas características humanas é comumente atribuída a duas forças: *hereditariedade* e *ambiente*. Aquela de que se ocupam os arquitetos é o já referido *ambiente tecnológico*. Esta sub-categoria ambiental foi criada e desenvolvida pelo humano “para o ajudar na sua sobrevivência física”²⁴ e corresponde ao que Colomina e Wigley designam como a *camada projetual*, que atualmente cobre o mundo “como uma camada geológica”.²⁵ Esta camada que o humano constrói para si próprio é visto por Kiesler “como parte do mecanismo de defesa do homem.”²⁶ O *ambiente tecnológico*, ou a *camada projetual*, são, na verdade, uma armadura.²⁷

Esta proteção contra “os impactos do ambiente”²⁸ é o que permite ao humano aumentar a sua resistência e manter-se num estado de “condição corporal em que os diversos materiais e processos que sustentam a atividade vital se encontram em equilíbrio funcional”²⁹ – a definição de saúde de Kiesler. O arquiteto sugere, portanto, que a saúde seja o objetivo primário da arquitetura, uma vez que esta é a necessidade humana mais fundamental.

Assim como o humano é afetado pela sua hereditariedade, Kiesler argumenta que a prática projetual também se constrói a partir de uma evolução hereditária que se ramifica em três linhas: *standard* (“desenvolvida por necessidade absoluta”³⁰); *variation* (“derivada do *padrão* para fins auxiliares”³¹); *simulated* (“deriva direta ou indiretamente de um dos dois tipos precedentes”³²)

Os objetos que se inserem na última categoria respondem a “necessidades simuladas”³³ ao invés de “necessidades absolutas”³⁴ e Kiesler diz-nos que são nocivos para a saúde porque são supérfluos. Ou seja, a energia humana é gasta na produção de objetos que não contribuem para a sua regeneração e essa relação entre humano e objeto simulado provoca, “no caso extremo, senão simplesmente absurdo, «uma progressão da fadiga até à morte»”.³⁵

Em 1937, Frederick Kiesler é convidado a fundar e lecionar uma cadeira na Universidade de Columbia e, convicto destas premissas, desafia os alunos a desenhar objetos regenerativos no seu *Laboratório de Correlação do Projeto*.

Uma das propostas deteve-se na reinvenção de uma estante de livros,

24 *Idem*, 61. Tradução própria.

25 Beatriz Colomina & Mark Wigley (2017), *op.cit.*, 9. Tradução própria.

26 Frederick Kiesler (1939), *op. cit.*, 61. Tradução própria.

27 “The most radical attempts to reshape the human are typically carried out under this guise of reinforcing and protecting the human. Design is a paradoxical gesture that changes the human in order to protect it.” Beatriz Colomina & Mark Wigley, (2017), *op.cit.*, 127. Tradução própria.

28 Frederick Kiesler (1939), *op. cit.*, 64. Tradução própria.

29 *Ibidem*. Tradução própria.

30 *Idem*, 63. Tradução própria.

31 *Ibidem*. Tradução própria.

32 *Ibidem*. Tradução própria.

33 *Ibidem*. Tradução própria.

34 *Ibidem*. Tradução própria.

35 Stephen Phillips, “Toward a Research Practice: Frederick Kiesler’s Design-Correlation Laboratory”, *Grey Room* 38, 2010, 102. Tradução própria.

um objeto banal e pouco redesenhado. A partir das investigações do laboratório construiu-se um protótipo para uma estante que se adaptaria ao movimento do usuário, desenhada para que este exercesse o mínimo de esforço possível.

O projeto a que nos referimos é *The Mobile Home Library*. Na sua forma mais divulgada, a estante assume-se como um dispositivo modular, onde cada módulo encaixa no outro até formar um círculo quase total. Cada um destes módulos tem ainda a capacidade de girar sobre si próprio, a fim de guardar mais livros na outra face. A estrutura não possuía portas para que houvesse ventilação e protegia os livros do acúmulo de pó através de uma aba transparente.

Através da criação deste objeto existe o desejo de comprovar que, enquanto que o “funcionalismo transfere o esforço da ferramenta tecnológica para o ser humano [...] a biotécnica transfere o esforço do ser humano para a ferramenta.”³⁶

36 Frederick Kiesler (1939), *op.cit.*, 69. Tradução própria.

A exploração de uma materialidade que reagisse aos movimentos dos corpos e que tivesse em consideração também o movimento das necessidades destes corpos acompanhou os projetos de Kiesler e levou-o a criar soluções flexíveis, que fossem adaptáveis a estes dois tipos de movimento – o do corpo e o da evolução das suas necessidades.

O projeto *Space House* (1933) evidencia de forma muito clara esse desejo de construir uma arquitetura “orgânica da máquina viva (e não uma máquina para viver), que pudesse modular-se ao movimento de cada um no tempo, como consequência dos seus hábitos sociais e corporais.”³⁷ Kiesler incorpora nesta casa diversos mecanismos – “portas de enrolar acionadas por botões, alcatifas flexíveis de borracha esponjosa, cortinas retráteis e divisórias deslizantes”³⁸ – que a tornam num espaço versátil.

37 Stephen Phillips, (2010), *op.cit.*, 104. Tradução própria.

38 *Idem*, 98. Tradução própria.

Para além destes dispositivos, a construção segue o princípio do *streamlining*. A justificação de tal escolha parte das reflexões sobre dois modos de construir: o da natureza e o do humano. Kiesler diz-nos que a natureza cria através da multiplicação e o humano da junção, mas que, em última análise, estas junções são controladas pela natureza. A partir desta observação, o arquiteto sugere que: “o desenho de edifícios deve, por conseguinte, procurar reduzir o número de juntas, de modo a conferir maior resistência e rigidez, facilitar a manutenção e diminuir os custos. Tais reflexões levaram-me ao desenvolvimento da construção contínua.”³⁹

39 Frederick Kiesler (1939), *op.cit.*, 67. Tradução própria

Ainda que não seja claro (e Kiesler não especifique) como é que um tipo de *construção contínua* teria os benefícios sugeridos, este é um princípio que persegue fielmente nos projetos que seguiram o surgimento desta ideia.

No artigo *The Endless House and its Psychological Lighting* (1950), encontramos uma explicação detalhada de como a casa se adapta à vivência de uma família. A versão apresentada neste artigo corresponde ainda às fases iniciais do que viria ser a *Endless House*. Aqui, Kiesler apresenta-nos uma única estrutura ovóide.

Protegendo-se de antemão contra eventuais críticas, Kiesler afirma que “a estrutura contínua e fluida em casca da *Endless House* não é uma ideia meramente escultórica, nem uma imitação de um ovo. A forma esferoide deriva da dinâmica social de duas ou três gerações a viver sob o mesmo teto.”⁴⁰

Perguntamo-nos de que forma é a construção contínua uma consequência da dinâmica social de uma família, mais do que a arquitetura “do estilo retangular” criticada para o Kiesler?

O primeiro ponto a favor desta continuidade é o facto de a forma ovóide permitir diferenças de pé direito adequadas a cada espaço. Enquanto as zonas coletivas “exigem pés-direitos duplos ou até triplos [...], alturas mínimas de 2,40 metros são mais adequadas para quartos e outras zonas privadas.”⁴¹ No entanto, o mesmo resultado pode ser obtido através de uma arquitetura não-contínua, repleta de junções e cantos angulares, como é o caso da *Unidade Habitacional de Marselha* (1947), de Le Corbusier.

O segundo argumento apresentado é relativo aos benefícios da interação entre superfícies curvas e luz: “ininterrupta, transbordante, refletida nas superfícies curvas, a luz multiplica-se”.⁴² O projeto adota, como já tínhamos visto em *Mobile Home Library* e *Space House*, mecanismos que a transformam num corpo mutante. Desta vez, esta mutação incide na personalização do sistema lumínico. Haveria “fontes de luz móveis”, “*dimmers* controlados reostaticamente, que aumentam ou reduzem a potência” e “um sistema de «olhos elétricos» para acender as luzes automaticamente”.⁴³ Kiesler propunha ainda que este sistema fosse associado a um segundo de controlo de cor, o que ofereceria uma “enorme gama de estímulos visuais disponíveis para a imaginação do habitante.”⁴⁴ A iluminação da *Endless House* estava pensada para, mais do que responder a uma necessidade física, estimular a psique humana.

40 Frederick Kiesler, “The Endless House and its Psychological Lighting”, *Interiors* 60, nº4, 1950, 124. Tradução própria.

41 *Idem*, 126. Tradução própria.

42 *Idem*, 124. Tradução própria.

43 *Idem*, 128. Tradução própria.

44 *Idem*, 128-129. Tradução própria.

45 *Idem*, 126. Tradução própria.

46 *Ibidem*. Tradução própria.

O terceiro argumento surge mais abaixo e diz-nos que a qualidade contínua da *Endless House* faz com que “a percepção psicológica do espaço”⁴⁵ se expanda “para além das partições e paredes físicas.”⁴⁶ Uma vez mais reforçando não só a diferença, como a inferioridade, do “estilo retangular” relativamente ao “estilo contínuo”, Kiesler escreve:

47 *Idem*, 126. Tradução própria.

Em vez de serem interrompidos abruptamente, como em espaços em caixa, os limites parecem prolongar-se para além das fronteiras da divisão e da própria casa, abrangendo vastas extensões. E, ainda assim, regressam para o proteger e integrá-lo no espaço – em vez de o isolar como um ponto solitário em toda essa imensidão.⁴⁷

48 *Ibidem*. Tradução própria.

Nas ilustrações que acompanham o texto, Kiesler chega a representar – “na medida em que uma ilustração bidimensional o pode fazer”⁴⁸ – essa percepção psicológica do espaço por meio de linhas coloridas que atravessam e extravasam a *Endless House*, numa tentativa de representar as forças invisíveis que circulariam pelo espaço.

49 *Idem*, 122. Tradução própria.

50 *Ibidem*. Tradução própria.

51 *Ibidem*. Tradução própria.

Um outro exemplo de continuidade patente na *Endless House* é o “relógio de cor”.⁴⁹ O tempo passa de ser cronometrado pela divisão de um relógio comum em horas, minutos e segundos, para passar a ser sentido pela continuidade da transformação das cores que um “cristal de vidro prismático”,⁵⁰ instalado numa das aberturas do projeto, gera. Através desta mudança, Kiesler desejava que o habitante se “tornasse consciente da continuidade do tempo e da sua própria integração dinâmica com as forças da natureza.”⁵¹

Começamos a perceber que a ideia de continuidade não se limita a ser uma consequência derivada de um processo racional, como Kiesler nos leva a crer em alguns dos argumentos onde defende que os projetos em que adota um tipo de construção contínua encontram a sua justificação em questões práticas como a altura do pé-direito ou a resistência e economia deste método.

A continuidade, para Kiesler, é muito mais do que um pragmatismo projetual – é uma ideologia conectada com as crenças que vai formando acerca da condição humana.

A Forma segue a Realidade

Na maquete da *Endless House* apresentada ao público no ano de 1960 no MoMA, como parte da exposição *Two Houses: New Ways to Build*, podemos testemunhar que o núcleo oval se desdobrou em outros, todos eles interligados de uma forma contínua. Como uma gruta com várias câmaras, ou um órgão com vários ventrículos. Um espaço “com a mesma elasticidade das nossas funções vitais”.⁵²

52 Frederick Kiesler, “Manifeste du Corréalisme”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº2, 1949, 105. Tradução própria.

Na tese de doutoramento *La Intimidad de la Casa*, Ana Sofia da Silva nota que – diferentemente do que acontecia no projeto de 1950, onde as entradas se faziam ou por meio de uma rampa ou por meio de uma escada – na maquete de 1960 aparecem quatro escadas que, funcionalmente, não se distinguem.⁵³ Também a compartimentalização interior se altera. Ao contrário da forma ovóide singular dividida em compartimentos separados por uma função específica, na mais recente, estes espaços ganham uma nova liberdade: não se separam através de portas e não se definem por funções, existindo apenas uma proposta de zoneamento. A evolução da *Endless House* é sintomática da evolução do arquiteto: na versão de 1951, “Kiesler ainda não tinha conseguido afastar-se totalmente do raciocínio funcionalista”⁵⁴ – que tanto criticava. Este afastamento progressivo é o que permite a Kiesler criar sem fim, isto é, sem finalidade.

53 Ana da Silva, *La Intimidad de la Casa: El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX* (Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2013), 108. Tradução própria.

54 *Ibidem*. Tradução própria.

À medida que avança na sua “busca sem fim”⁵⁵ e se desamarra de uma necessidade de justificar cada escolha projetual por meio de razões pragmáticas – que por vezes acabam por parecer forçadas e, ironicamente, não-racionais – aproxima-se de um resultado cuja força deriva de um método. Kiesler revela ser, assim, um arquiteto-artista ou artista-arquiteto. O seu horizonte é o da criação a partir da realidade da vida – a realidade total – caracterizada por uma continuidade absoluta. No seu *Manifeste du Corréalisme* (1949), postula que: “A forma não segue a função. /A função segue a visão. /A visão segue a realidade.”⁵⁶

55 *Endless Search* seria o título original do conjunto de textos diarísticos de Kiesler, mas a publicação *post mortem* intitula-se *Inside the Endless House. Art, People and Architecture: A Journal*. (1966)

56 Frederick Kiesler (1949), *op.cit.*, 86. Tradução própria.

Chegamos, portanto, ao princípio: *a forma segue a realidade*. Mas que realidade é esta?

Quando a mulher de Kiesler o questiona sobre a escultura *Vessel of*

Fire (mais tarde, *Cup of Prometheus*), dizendo que não percebia de que forma essa escultura poderia ser infinita (*endless*) como Kiesler afirmava, o artista assegura que “*Vessel of Fire* é uma escultura sem fim porque nasceu das leis da continuidade.”⁵⁷ Kiesler prossegue explicando a origem da sua crença nestas leis enquanto leis da natureza:

57 Frederick Kiesler, *Inside the Endless House. Art, People and Architecture: A Journal* (Simon and Schuster, 1966), 28. Tradução própria.

A natureza é tão rica, tão compacta e tão condensada que cada partícula [...] nos abriria um **mundo infinito** [denotação nossa] se tivéssemos lentes suficientemente poderosas nos olhos e células suficientes nos lobos frontais para vê-lo e compreendê-lo. Não temos. Mas os artistas apresentam-nos esse mundo de forma direta. [...] Os sentimentos do poeta mergulham mais profundamente, mais abrangentemente, mais rapidamente e com mais alcance do que qualquer tecnologia eletromagnética, por mais potente que seja, criada pelo homem para sondar os segredos da natureza.⁵⁸

58 *Idem*, 19. Sublinhado nosso. Tradução própria.

Kiesler sugere que os sentidos e processamento humanos não são aptos para apreender e compreender a magnitude dos “segredos da natureza”. A ciência e a tecnologia, com os seus métodos rigorosos e invenções cada vez mais sofisticadas, conseguem captar informação adicional acerca do funcionamento do universo, no entanto, a intuição do poeta consegue aproximar-se mais destes mistérios do que qualquer tecnologia e consequente teoria da realidade que surja destes avanços científicos. Tanto o cientista quanto o artista procuram esta proximidade à verdade absoluta, mas Kiesler distingue-os no método: “o artista-criador está sempre em busca das leis fundamentais do mundo em que vive. Ele tenta expressar o desconhecido através do conhecido, ao contrário do cientista, que procura encontrar o desconhecido no conhecido.”⁵⁹

59 *Idem*, 20. Tradução própria.

O artista é aqui definido como aquele cuja sensibilidade o permite captar aquilo que de outra forma permaneceria oculto. As descobertas do artista não são definitivas ou absolutas, mas aproximações contínuas, como sugere ao referir que o “artista-criador está sempre em busca”. A produção artística está, assim, em constante devir. Segundo Kiesler, é através da conversão da linguagem da natureza para a linguagem da arte – passível de ser lida, ouvida, observada – que o artista partilha com aquele “que está em casa, aquilo que leva tão dentro de si que ele próprio não pode ver.”⁶⁰

60 Luz Aparicio (1999), *op.cit.*, 161. Tradução própria.

Como nos ensina Luz Valderrama em *La Construcción De La Mirada*, este encontro com o desconhecido expressado por Kiesler – acontecimento a

partir do qual nasce a visão – apenas é possível se, a certo momento, o artista se exilar: “A obra necessita sempre, em certo momento, da solidão. [...] A solidão da obra não significa isolamento; a solidão exige descer ao abismo onde se sente o exílio, e é esse exílio que permite a visão.”⁶¹

61 *Ibidem*. Tradução própria.

Em ambas as versões da *Endless House* mencionadas encontramos um espaço-casulo. Um lugar de refúgio a que Kiesler se refere como “câmara de seclusão”. Este espaço destoa dos restantes por ser incomum num programa de habitação familiar, mas, interpretado a partir de Kiesler, revela-se tão essencial quanto os espaços de cozinhar, estar e dormir. A necessidade de um espaço de exílio é entendida como uma necessidade humana fundamental, ou, pelo menos, uma necessidade fundamental para Kiesler. A criatividade só pode ser instigada e nutrida a partir de um espaço mental de exílio e as câmaras de seclusão que Kiesler projeta correspondem a espaços físicos criados para facilitar esta descensão interior imprescindível para o artista. Maria Filomena Molder fala-nos deste movimento de descensão-ascensão como uma das condições essenciais para a criatividade:

A arte é um trabalho do artista sobre si próprio, afundamento e ressurreição. [...] O artista produz porque se ocupa de si, porque transforma o reflexo em abismo, e o mergulho nele é tao arriscado como fecundo, pois trata-se de conseguir regressar, trazendo consigo alguma coisa que se arrancou à escuridão.⁶²

62 Maria Filomena Molder, “O que é que Louise Bourgeois sabe, que eu não sei?” in *Rebuçados Venezianos* (Lisboa: Relógio D’Água, 2016), 170.

No artigo *Art as the Teaching of Resistance*, onde Kiesler se debate sobre o modo como podemos formar artistas e estimular a nossa criatividade inata – e onde define a criatividade como uma “desobediência à conformidade e obediência cega ao amor”⁶³ – é recomendado o seguinte método:

63 Frederick Kiesler, “Art is the Teaching of Resistance”, *College Art Journal* 18, 3, 1959, 237. Tradução própria.

Assim como a semente de uma planta deve desenvolver-se em silêncio e escuridão pelo seu próprio instinto, também nós devemos sempre regressar a essa obscura câmara de seclusão, para nos tornarmos, incessantemente, conscientes dos nossos instintos criativos. Sem esse regresso, não pode haver avanço. Uma vez treinados a mergulhar de novo nas nossas origens humanas, acrescentando as experiências acumuladas ao lodo fértil no fundo do nosso poço de vida, então estaremos bem.⁶⁴

O processo de *devir* de Kiesler está ancorado na sua perceção da realidade e esta perceção é cultivada através da sua intuição (que emerge no exílio), mas também dos encontros com o mundo exterior (“experiências acumuladas”).

64 *Ibidem*. Tradução própria.

Como defende Trillo de Leyva em *Razones Poéticas En Arquitectura* (1993), e como notamos em Kiesler, “os atos criativos”⁶⁵ derivam “de uma experiência pessoal e coletiva”⁶⁶. “Criatividade, pensamento e conhecimento”⁶⁷ surgem como conceitos interdependentes que alimentam a prática artística.

65 Trillo de Leyva, “El Proceso Del Conocimiento: Comparación, Clasificación y Metáfora.” In *Razones Poéticas En Arquitectura* (ETSA, 1993), 93. Tradução própria.

66 *Ibidem*. Tradução própria.

67 *Ibidem*. Tradução própria.

Aquando da fundação do *Instituto Internacional de Artes Teatrais de Brooklyn*, Kiesler contacta com a doutora e professora de ginástica Bess Mensendieck, que desenvolve o sistema Mensendieck – um método terapêutico para educação física feminina –, e que suscita uma provável influência nas reflexões de Kiesler sobre o movimento do corpo. Ainda no mesmo instituto, Kiesler conhece a atriz Princesa Norina Matchabelli. Enquanto trabalham juntos, é especulado que Matchabelli – interessada em temas relacionados com a psicanálise e discípula do mestre espiritual indiano Meher Baba – tenha fornecido a Kiesler livros e revistas “nos campos da psicologia e da percepção, além de textos sobre eletricidade, magnetismo, teoria cíclica, espaço-tempo e continuidade, de Walter Russell, Einstein e outros.”⁶⁸ A influência destas (e outras) relações parece ter sido fundamental para a construção da perspectiva do arquiteto, porque lhe forneceram um manancial de informação a partir do qual começa a intercalar as suas intuições com conhecimento proveniente de diferentes áreas.

68 Stephen Phillips, (2010), *op.cit.*, 93. Tradução própria.

Este processo de nos irmos continuamente construindo a partir da interação com o mundo exterior – assim como da exploração do mundo interior e das dinâmicas entre os dois – é, para Kiesler, a chave para o crescimento artístico:

A semente para esse crescimento não se compra em viveiros – deve ser cultivada dentro de nós mesmos. Para isso ser possível, é necessário um leque de relações experienciadas, absorvidas, convertidas e, ao longo do tempo, condensadas em sementes de crença. Essa crença – e nada mais – fará a visão crescer. Essa crença define o conteúdo da arquitetura; não o conteúdo cúbico de um edifício.⁶⁹

69 Frederick Kiesler (1966), in *op.cit.*, 99. Tradução própria.

Kiesler ensina-nos aqui a progressão inerente ao princípio introduzido acima *a forma segue a realidade*: as vivências que vamos colhendo ao longo da vida e a sua posterior integração na nossa interioridade condensam-se em sementes de crenças. São estas crenças que tornam o crescimento da visão artística possível. E é essa visão que guia a criação.

A vida está na base da expressão formal. E, em Kiesler, essa relação

consequencial é evidente. O arquiteto esforça-se por ultrapassar as camadas que separam o humano da vida no seu estado mais vital – anterior à linguagem, à normatividade, à simplificação – para que esse vínculo *realidade-forma* se fortaleça.

Kiesler compreende que o nomear, o categorizar, pressupõem sempre um-sacrifício. A linguagem desenha fronteiras, cria categorias e, nesse ato, perdemos acesso à totalidade daquilo a que nos referimos. A linguagem é sempre uma tradução. A impossibilidade de comunicar de forma muda frustra Kiesler,⁷⁰ porque o arquiteto reconhece o *objeto* antes deste sacrifício. Porque dar um nome corresponde a uma cegueira parcial da totalidade que nomeamos. O drama de Kiesler prende-se com um receio de que esta totalidade, profundidade, novidade do *objeto* seja completamente substituída pela sua versão amputada.

Como nos diz Eugénia Vilela em *Silêncios Tangíveis* (2010) acerca de estratégias filosóficas que se esforçam por trabalhar a partir do rigor racional, mas que, simultaneamente, planificam a pluridimensionalidade da vida, é neste sacrifício que “reside o escândalo para o pensamento ocidental, pois, embora no modo de racionalidade técnico-científica se pretenda recorrentemente limitar essa **infinitude** [denotação nossa], rejeitá-la, esquecer-la, fragilizá-la, a *vida está aí*.”⁷¹

A arte salva-nos deste impasse porque traduz sem traduzir. Na verdade, será mais rigoroso falar numa transmutação ao invés de uma tradução. A essência daquilo a que nos referimos pode, na arte, descansar numa materialidade muda. A poesia, a escultura, a arquitetura, são, para Kiesler, linguagens mudas.

A construção para *esse* lugar, onde a vida está condensada em toda a sua expansão, é a essência da proposta de Kiesler. A arquitetura que inaugura constrói-se a partir do cultivo da sua sensibilidade e afetação, da procura por encontros e relações exteriores a si, por momentos de exílio e seclusão, e, finalmente, através das suas obras, por momentos de ascensão: a recuperação do invisível através da materialização artística.

No *horizonte* que Kiesler infinitamente procura, o humano que emerge através das suas propostas biotécnicas seria o humano que recupera o vínculo com a infinitude da vida.

70 “But being caught within the spikes of our flattened world I have no other way but to still use the printed word – because mute communication, which would go far beyond the prehistorical ritualistic language, is not here yet.” Frederick Kiesler (1966), *op.cit.*, 126. Tradução própria.

71 Eugénia Vilela, *Silêncios Tangíveis: Corpo, Resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*. (Edições Afrontamento, 2010), 529.

1. Frederick Kiesler, *Escultura Shell Sculpture for Wall Mounting*, s. d., em *Frederick Kiesler. Seine Skulpturen und sein offenes künstlerisches Konzept*, po Almut Grunewald. Fakultät für Architektur der Technischen Universität München, 2014, 242.

2. Frederick Kiesler, *Escultura The Cup of Prometheus e Heloise*, s. d., em *ibid*, 240.

3. Frederick Kiesler, *Escultura The Arch as a Rainbow of Shells*, s. d., em *ibid*, 250.

4. Frederick Kiesler, *Escultura Winged Victory*, s. d., em *ibid*, 256.

5. Frederick Kiesler, Esquema da correlação entre (1) factos existentes; (2) novo objetivo; (3) novo objeto, s.d., em *The Endless House and its Psychological Lighting. Interiors*, 60, 1950, 86.

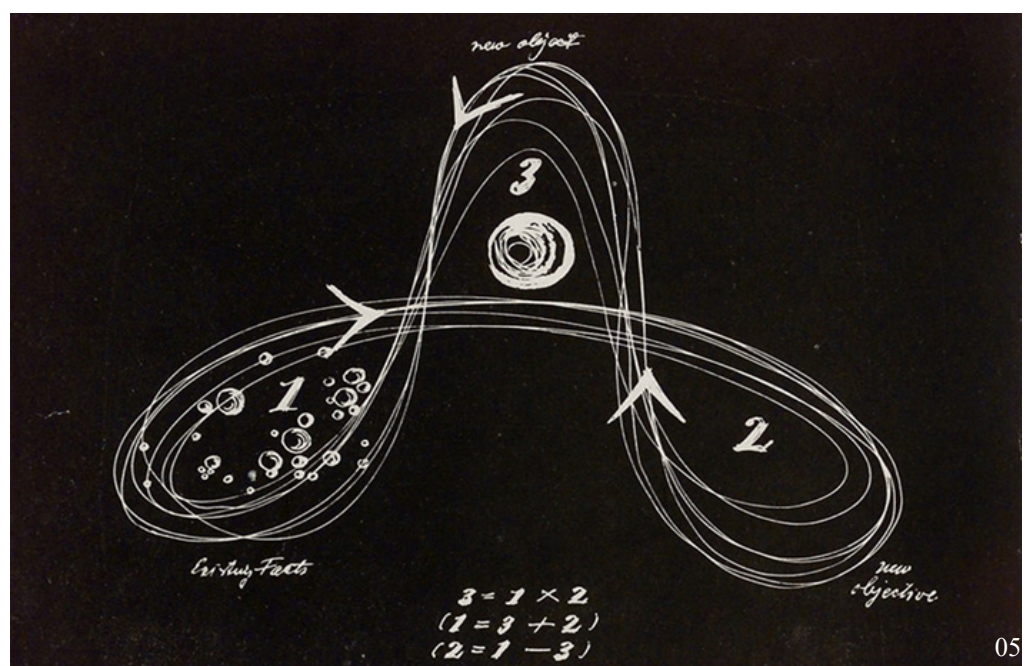
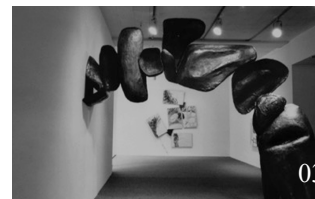
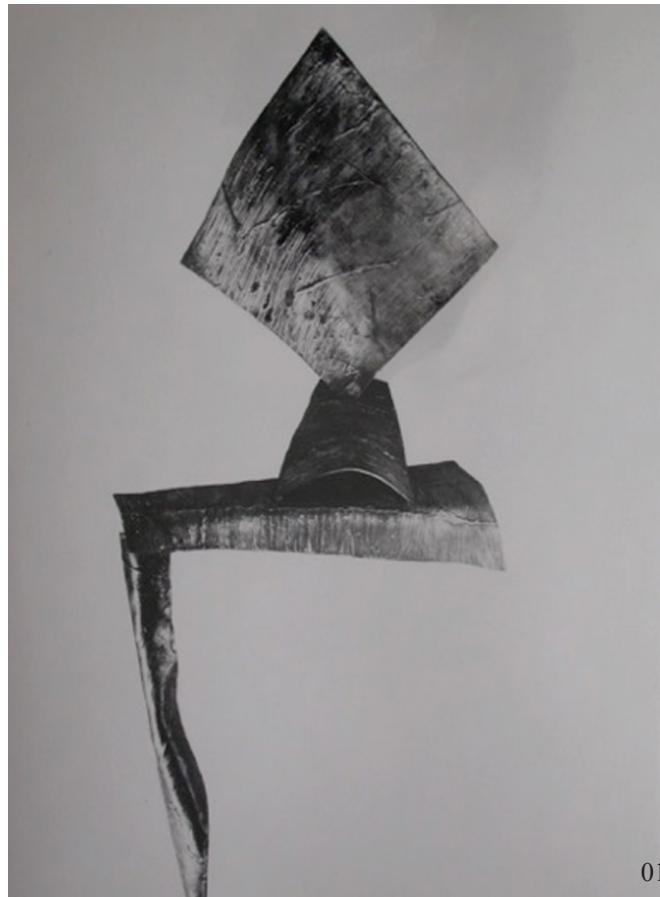
6. Vasily Kandinsky, *Blue*, 1927, óleo sobre madeira, 49,5 x 36,8 cm, Katherine S. Dreier Bequest, <https://www.moma.org/collection/works/34925>

7. Frederick Kiesler, *Escultura Arise Man*, s. d., em *Frederick Kiesler. Seine Skulpturen und sein offenes künstlerisches Konzept*, po Almut Grunewald. Fakultät für Architektur der Technischen Universität München, 2014, 278.

8. Frederick Kiesler, *Escultura Man and Woman entangled in Business*, s. d., em *ibid*, 291.

9. Frederick Kiesler, *Escultura Us-You-Me*, s. d., em *ibid*, 283.

10. Frederick Kiesler deitado dentro da *Escultura Bucephalus-Form*, ca. 1964-1965, s. d., em *ibid*, 588.



11. Frederick Kiesler,
Escultura Sweet Madmen, s.
d., em *ibid*, 287.

12. Frederick Kiesler,
Escultura Dying Horse, s. d.,
em *ibid*, 312.

13. Frederick Kiesler,
*Escultura Progress is the
Devil*, s. d., em *ibid*, 310.



06



10



07



08



11



09



12



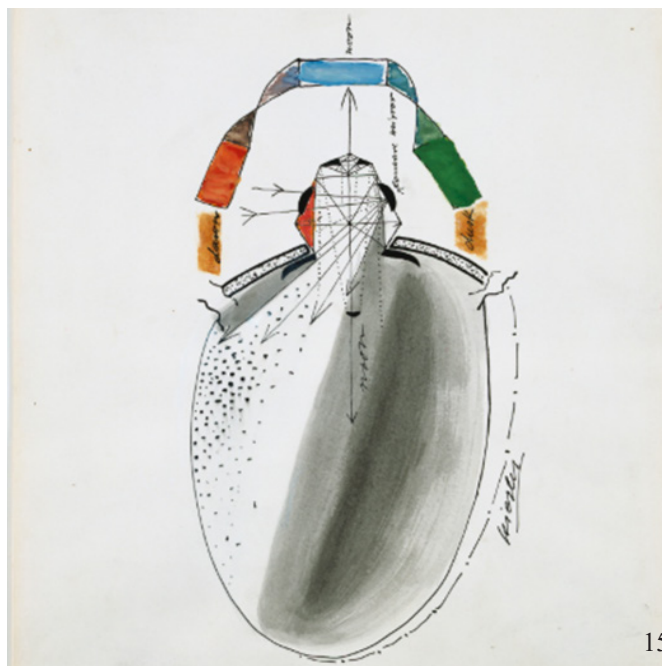
13

14. Frederick Kiesler, *Desenho da Endless House*, 1947, Caneta, tinta e aquarela opaca sobre papel, 56.5 × 74.9 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque, <https://whitney.org/collection/works/9464>



14

15. Frederick Kiesler, *Desenho do relógio da cor da Endless House*, 1951, Tinta e guache sobre papel, 37.5 × 45.7 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque, <https://www.moma.org/collection/works/83>.



15

16. Frederick Kiesler, *Maqueta da Endless House*, 1959, Cimento, malha de arame de aço e plástico, 90.5 × 247 × 100.5 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque, <https://whitney.org/collection/works/7371>.

17. Frederick Kiesler, *Esquema sobre a relação, degenerativa ou regenerativa, entre humano e ambiente tecnológico*, s.d., Fotografia, *Architectural Record*, 86(3), 65, setembro 1939.

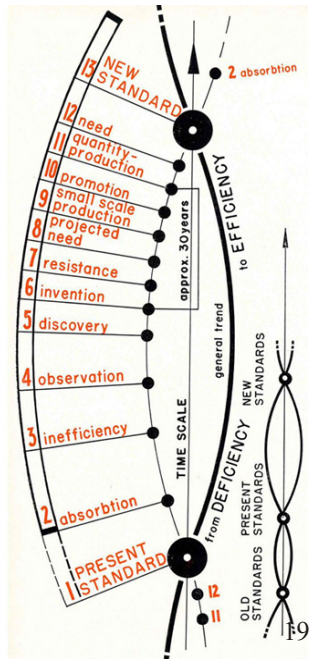
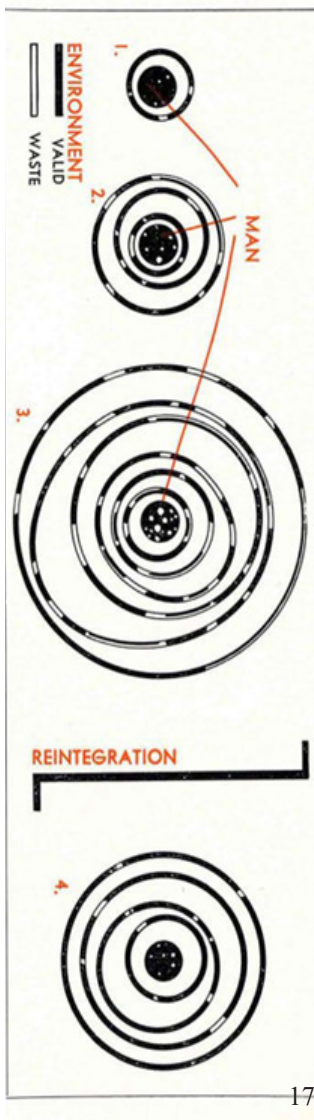
18. Frederick Kiesler, *Estudo da Percepção Humana*, ca. 1937–41, Tinta sobre papel, 21.6 × 13.9 cm, Friedrich Kiesler Stiftung, Viena, <https://www.architecture-exhibitions.com/en/friedrich-kiesler-stiftung/applied-correlation-laboratory>

19. Frederick Kiesler, *Esquema do Processo Evolutivo das Necessidades*, s.d., Fotografia, *Architectural Record*, 86(3), 64, setembro 1939.

20. *Desenho de Investigação para o Projeto Mobile-Home Library*, s.d., Fotografia, *Architectural Record*, 71, setembro 1939.

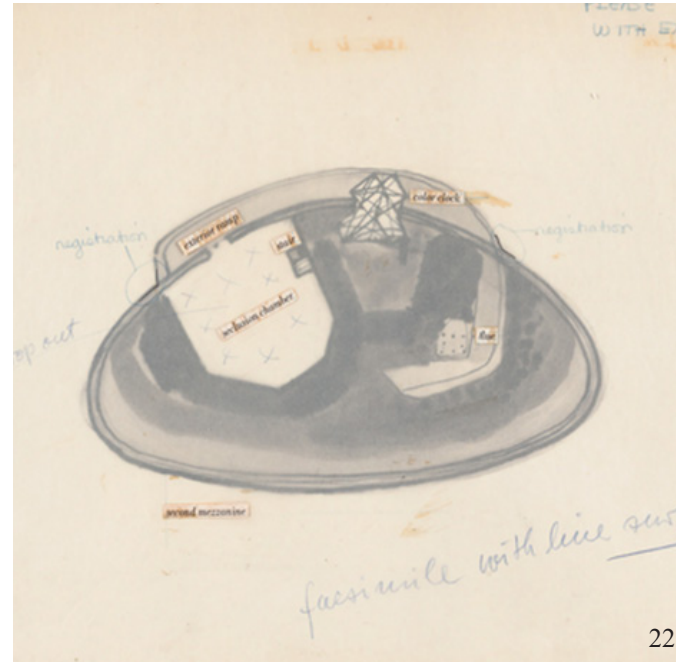
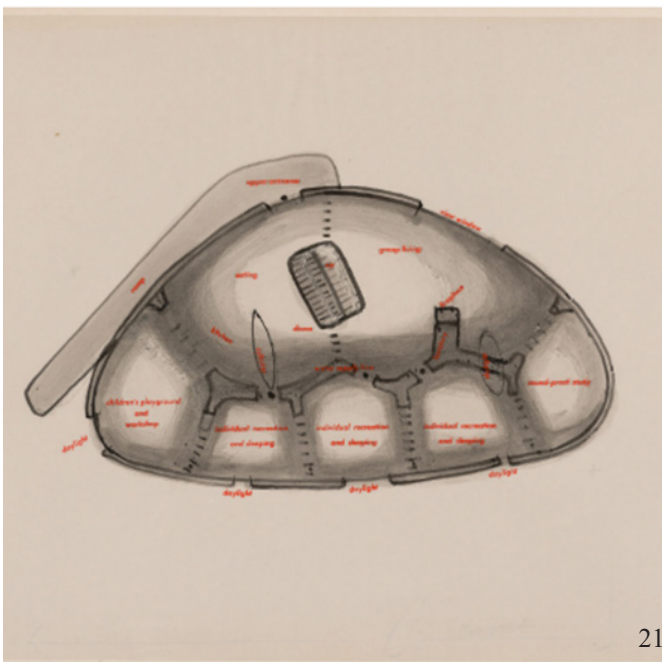
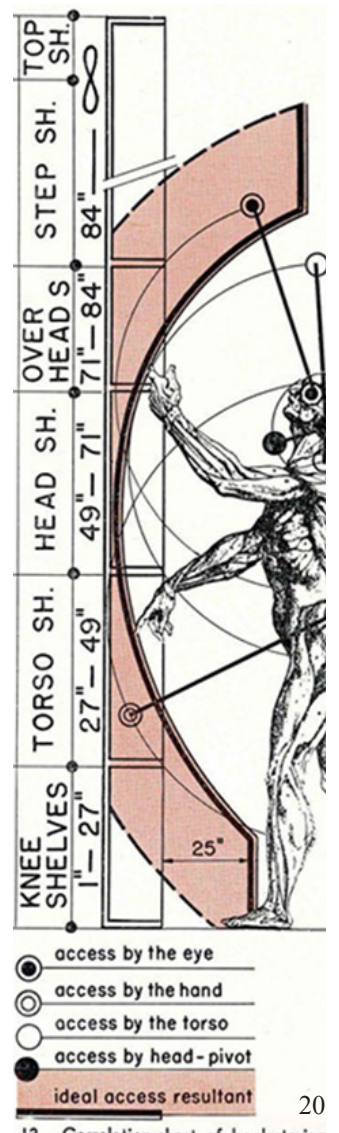


16



21. Frederick Kiesler, *Planta principal da Endless House*, 1951, Tinta sobre papel com tinta de cor sobre folha de polímero sobreposta, 37.5 x 45.7 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque, <https://www.moma.org/collection/works/108>

22. Frederick Kiesler, *Planta do segundo mezzanine da Endless House*, 1951, a: Tinta e aguada sobre papel, 37.5 x 45.1 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque, https://www.moma.org/collection/works/86?artist_id=3091&page=1&sov_referrer=artist



À medida que o modernismo atingia o seu auge durante a primeira metade do século XX, certos arquitetos e pensadores começaram a questionar as limitações do movimento. Progressivamente, a abordagem funcionalista, defendida pela maioria dos modernistas, começou a ser alvo de críticas. Estas críticas centravam-se, sobretudo, no facto de que a arquitetura moderna se mostrava incapaz de criar espaços que gerassem ressonâncias no usuário uma vez que negava qualquer “expressão simbólica”.¹

1 Sarah Goldhagen, *Louis Kahn's Situated Modernism*. (Yale University Press, 2001), 26. Tradução própria.

Frederick Kiesler foi um dos arquitetos que criticou o movimento moderno, caracterizando-o por uma “falta de”. Esta carência que observava nos edifícios funcionalistas compara-a, como já referimos, a um estado de dieta prolongada. O próprio Le Corbusier reconhece as limitações desta forma de pensar a arquitetura. Nos projetos que constrói depois de tal revisão, como é o caso da *Capela de Ronchamp* (1955), inaugura uma nova abordagem à ação projetual que pretendia restaurar a dimensão ausente nas suas primeiras obras.

Na revista *Architectural Review* é asseverado que “os «heróis do movimento moderno» sabiam que [o início da arquitetura moderna] se tratava apenas de uma primeira fase de limpeza”.² Agora, os arquitetos debatiam-se com a tarefa de transcender esta fase e propor uma nova.

2 *Idem*, 27. Tradução própria.

Na Europa, esta revisão ganha uma nova força após o fim da Segunda Guerra Mundial. A destruição das cidades e a perda de vidas humanas levaram naturalmente à necessidade de construir monumentos – locais ou objetos que ajudassem as pessoas a lidar com o sofrimento causado pela guerra. Quando os arquitetos modernos foram confrontados com esta tarefa começaram a questionar-se: será que a forma de projetar moderna é compatível com a ideia de *monumentalidade*?

A palavra *monumentalidade* torna-se particularmente importante para os discursos arquiteturais durante este período de transição. O crítico Sigfried Giedion, o pintor Fernand Léger e o arquiteto e urbanista José Luis Sert, reúnem-se para escrever um artigo a ser publicado pela *American Abstract Artists* e propõem-se conjuntamente a abordar a questão da *monumentalidade* na

arquitetura. No entanto, como afirma Sigfried Giedion, este era ainda um conceito visto de forma pejorativa por muitos arquitetos modernos: “decidimos-mos pelo tema «Uma nova monumentalidade» [...]. Muitos amigos cuja opinião valorizo abanaram a cabeça perante a utilização de um termo tão perigoso e ao qual o gosto dominante tinha dado um significado tão banal.”³

3 Sigfried Giedion, *Architecture, You, and Me: The Diary of a Development* (Harvard University Press, 1958), 22. Tradução própria.

4 O artigo nunca chega a ser publicado em *American Abstract Artists*, mas aparece sob o título *Nine Points on Monumentality* no livro *New Architecture and City Planning: A Symposium* (1944) e, mais tarde, no livro *Architecture, You and Me* (1958).

5 *Idem*, 49. Tradução própria.

6 *Ibidem*. Tradução própria.

7 *Idem*, 51. Tradução própria.

8 *Idem*, 28. Tradução própria.

9 *Idem*, 27. Tradução própria.

10 *Idem*, 28. Tradução própria.

11 *Idem*, 34. Tradução própria.

No artigo⁴, os autores afirmam que os “monumentos recentes tornaram-se, com raras exceções, estruturas vazias. Estas não representam, de forma alguma, o espírito ou o sentimento coletivo dos tempos modernos.”⁵ Os autores acreditam que a vida comunitária havia sido negligenciada e afirmam que “as pessoas querem que os edifícios que representam a sua vida social e comunitária ofereçam mais do que apenas funcionalidade. Elas querem que as suas aspirações de monumentalidade, alegria, orgulho e entusiasmo sejam satisfeitas.”⁶ A revisão do modernismo deveria basear-se no objetivo de recuperar o “valor lírico”⁷ da arquitetura.

Esta nova fase, defende Giedion, corresponde à terceira do movimento moderno. O crítico explica que a primeira fase consistiu em inaugurar formas arquitetónicas a partir de um ponto de partida totalmente inédito. Numa tentativa de desvincular a arquitetura dos excessos do século XIX, os arquitetos concentraram-se no problema da habitação para as classes de rendimentos mais baixos, a fim de reaprenderem “a exatidão do planeamento”.⁸ A segunda relaciona-se com a consciência de que nenhum objeto existe num vácuo. Cada projeto insere-se num tecido coletivo e relaciona-se com os outros elementos que o compõem. Esta foi a fase ligada ao urbanismo. A terceira destina-se ao esforço de “reconquista da expressão monumental”⁹ na arquitetura.

A *monumentalidade* é percebida por Giedion como uma resposta à “necessidade eterna das pessoas de criar símbolos para as suas atividades e para o seu destino, para as suas crenças religiosas e para as suas convicções sociais”¹⁰. Ao longo da história, Giedion diz-nos, esses símbolos surgiram através da arte e foram disseminados na sociedade como forma de exprimir o seu espírito. No entanto, hoje a arte está confinada a círculos restritos. A população em geral não tem acesso direto a estes símbolos porque a arte na era moderna é “considerada um luxo, e não um meio para moldar a vida emocional no sentido mais amplo”.¹¹

O valor lírico, o sentido de comunidade e a expressão de *monumentalidade* são características-chave que sintetizam o novo *horizonte* da arquitetura que emergia em alguns discursos da época.

12 Kahn nasce numa pequena cidade da Estónia em 1901 e, em 1905, os seus pais decidem emigrar para os EUA, onde se estabelecem em Filadélfia. Nesta cidade, o seu pai era dono de uma pequena loja e a sua mãe trabalhava na indústria do vestuário. Embora vivessem numa situação de pobreza, a comunidade em que se inseriam caracterizava-se por um ambiente onde vizinhos e familiares se ajudavam mutuamente. Kahn realiza o curso de arquitetura na *University of Pennsylvania School of Fine Arts*, onde é aluno de Paul Cret. Em 1935, abre o seu próprio escritório, continuando, contudo, a colaborar com outros arquitetos. Durante o primeiro capítulo da sua carreira, esteve envolvido em círculos modernistas, trabalhando, por exemplo, com os arquitetos George Howe (1941-42) e Oscar Stonorov (1941-1947). Kahn fez duas grandes viagens durante a sua vida: a primeira, uma viagem pela Europa com a duração de um ano entre 1928 e 1929; a segunda, uma viagem às ruínas da Grécia e do Egito entre 1950 e 1951. Ambas as viagens influenciaram de uma forma significativa o seu trabalho, porque proporcionaram um contacto direto com a arquitetura do passado – um encontro essencial para o desenvolvimento da sua própria prática. Como professor, difundiu as suas ideias enquanto lecionava na *Yale University*, no *Massachusetts Institute of Technology* e na *University of Pennsylvania*, lecionando ocasionalmente também na *Princeton University School of Architecture*.

13 Sarah Goldhagen (2001), *op.cit.*, 29.

14 Louis Kahn (1944), in Robert Twombly (2003), *op.cit.*, 21-22. Tradução própria.

Louis Isadore Kahn,¹² tal como é defendido no livro *Louis Kahn's Situated Modernism* (2001), estava ciente destas discussões em torno da ideia de uma arquitetura *monumental*. Para este arquiteto, o tema da *monumentalidade* revela-se particularmente importante, porque se correlacionava com a sua crença de que a arquitetura deveria reforçar o sentido de comunidade.¹³ A filosofia projetual que constrói ao longo da sua prática corresponde à sua proposta para satisfazer a necessidade expressa por Sigfried Gideon – e sentida pelo próprio Kahn – de ressuscitar a “expressão monumental” na produção moderna.

Em 1944, num artigo intitulado simplesmente *Monumentality*, Kahn procura expressar o que este termo significa para si:

A monumentalidade em arquitetura pode ser definida como uma qualidade, uma qualidade espiritual inerente a uma estrutura que transmite a sensação de eternidade, de que não pode ser acrescida nem alterada. Sentimos essa qualidade no Pártenon, símbolo arquitetónico reconhecido da civilização grega. Alguns argumentam que vivemos num estado de relativa instabilidade que não pode ser expresso com uma intensidade única de propósito. É por essa razão que muitos dos nossos colegas não acreditam que estamos psicologicamente constituídos para conferir uma qualidade de monumentalidade aos nossos edifícios.¹⁴

Para Kahn, *monumentalidade* não era sinónimo de revivalismo de símbolos antigos, mas sim um ato contínuo de inaugurar novos símbolos, que não apenas acompanhassem cada sociedade, mas também as orientassem. A arquitetura *monumental* poderia, portanto, ser considerada como a encarnação do espírito de uma determinada época através da expressão arquitetónica. O problema, segundo Kahn, era que a sociedade moderna não era coesa o suficiente para ser expressa por “uma intensidade única de propósito”. Os símbolos do nosso tempo ainda não haviam sido encontrados, porque não parecia existir um sentido de coletividade.

Durante uma discussão no CIAM 8 (Bérgamo, 1949),¹⁵ José Luis Sert afirma que “uma vez que as nossas cidades se entregaram ao interesse privado, tais centros de assembleia deixaram de existir.”¹⁶ Helena Syrkus concorda e acrescenta que “os espaços abertos foram deliberadamente degradados pelo sistema capitalista, de modo a que as pessoas não tivessem oportunidade de se unir contra ele.”¹⁷ A degeneração das comunidades foi, para alguns, uma natural consequência do ênfase na vida individual promovida pelo capitalismo.

15 Intitulada *Arquitetos e Política: Uma Discussão Leste-Oeste* no livro de Giedion *Architecture, You and Me*.

16 José Luis Sert (1949), in Siegfried Giedion (1958), *op.cit.*, 82. Tradução própria.

17 Helena Syrkus (1949), in *idem*, 86. Tradução própria.

18 Louis Kahn (1944), in Robert Twombly (2003), *op.cit.*, 30. Tradução própria.

19 Louis Kahn (1944), in *Idem*, 25. Tradução própria.

20 Louis Kahn (1944), in *Idem*, 26. Tradução própria.

21 Louis Kahn (1944), in *Idem*, 23. Tradução própria.

22 Sarah Goldhagen (2001), *op.cit.*, 32. Tradução própria.

23 *Ibidem*. Tradução própria.

Apesar da aparente supremacia da individualidade, Kahn acreditava que a arquitetura *monumental* ainda era possível. Era responsabilidade dos artistas encontrar o terreno comum entre todos os humanos e criar espaços que o expressassem. Para criar esses símbolos coletivos, Kahn argumenta que os arquitetos modernos deveriam familiarizar-se com os avanços tecnológicos. A potencialidade das novas tecnologias não deveria ser temida pela sensibilidade dos artistas, mas canalizada para a concretização do objetivo da arte. A fim de “sentir o novo espírito que deve envolver os dias que virão, devemos preparar-nos para usar inteligentemente o conhecimento derivado de todas as fontes. O anseio nostálgico pelos dias do passado encontrará poucos apoiantes ineficazes.”¹⁸

Kahn recorre ao exemplo da *Catedral de Beauvais* – que colapsa enquanto os seus projetistas tentavam “alcançar maiores vãos e altura”¹⁹ – para argumentar que “a catedral necessitava do aço que temos. Necessitava do conhecimento que possuímos.”²⁰

A sugestão de não resistir ao progresso visava impedir que a arquitetura *monumental* replicasse a do passado. Para o arquiteto, esta ressonância simbólica que desejava alcançar teria de derivar de uma arquitetura moderna que se relacionava com o seu tempo. Ao mesmo tempo, defendia que deveríamos aprender com o passado, pois a essência da tarefa permanecia a mesma. Era necessário estudar os “traços comuns da grandeza sobre os quais os edifícios do nosso futuro devem, de uma forma ou de outra, assentar.”²¹

Embora Kahn enfatizasse que esta terceira fase do movimento moderno não deveria confundir-se com fases do passado, Sarah Goldhagen observa, no livro *Louis Kahn's Situated Modernism*, que parecia existir uma discrepância entre a escrita de Kahn e os desenhos que anexa ao artigo:

Embora Kahn rejeitasse explicitamente a alusão histórica como meio para uma nova monumentalidade, publicou com o seu ensaio uma série de desenhos líricos de luz, arcadas elevadas e inspiradas no gótico, conduzindo a um projeto para um centro cultural urbano.²²

A autora acredita que esta tensão entre “simbolismo (ou representação) e abstração”²³ acompanha todo o *devoir* da prática de Kahn na busca por uma materialidade que exprimisse a qualidade espiritual da *monumentalidade*. Esta tensão caracteriza a arquitetura simultaneamente moderna e ancestral que Kahn inaugura.

Forma e Projeto

Após o discurso de Kahn em Otterlo, em 1959, durante o último congresso dos *Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna* (CIAM), um membro da audiência questiona-o quanto à sua posição relativamente “à parceria na arquitetura”.²⁴ Kahn, que durante a primeira fase da sua prática arquitetônica colabora amplamente com outros arquitetos em projetos como *Jersey Homesteads Cooperative Development*²⁵ (1937) ou *Hotel para 194X*²⁶ (1943), responde do seguinte modo:

Acredito que um ato de arquitetura – não a execução profissional de um edifício, que é algo diferente – não pode ser realizado por mais do que uma pessoa. [...] Seria como pedir a dois pintores que pintassem o mesmo retrato. É simplesmente impossível. Acredito que certas revelações podem advir do trabalho em equipa. [...] Mas, novamente, acredito que, se um artista é verdadeiramente um artista, ele deve proteger o seu trabalho pessoal de forma muito, muito religiosa.²⁷

Percebemos que, para Kahn, a prática da arquitetura é também uma prática artística e que, sem esta condição, estamos apenas perante a “execução profissional de um edifício”. Por inferência, é provável que Kahn não considere os projetos desenhados de forma colaborativa durante aquela que é considerada a primeira fase da sua obra como arquitetura. No entanto, não descarta o benefício do trabalho colaborativo. A criação partilhada é para si útil na medida em que catalisa algo no indivíduo. Posteriormente, estas revelações despoletadas pela estimulação do encontro com o outro, deveriam ser integradas dentro de cada um. A solidão, não o isolamento, é sempre essencial.²⁸

Em ambos os projetos mencionados já encontramos presente a vontade de melhorar a vivência humana através da fomentação de um sentido de coletividade proporcionado pela arquitetura – algo fundamental e transversal na obra de Kahn. No entanto, a linguagem arquitetônica para concretizar esse desejo ainda estava por vir. É apenas por volta da década de 50, quando começa a projetar consistentemente de forma autónoma, que Kahn chega ao *início* do seu horizonte.

24 Louis Kahn (1959), in Robert Twombly (2003), *op.cit.*, 59. Tradução própria.

25 Complexo composto por 100 unidades habitacionais em betão, assim como por uma fábrica, escola e lojas, que promovia uma vivência em comunidade. Projetado com os arquitetos Alfred Kastner e Oscar Stonorov.

26 Projeto desenhado para a publicação de maio de 1943 da revista *The Architectural Forum*. Esta publicação tinha como objetivo divulgar projetos que pudessem ser construídos em qualquer cidade de tamanho moderado e que tivessem como objetivo melhorar a comunidade. Projetado com o arquiteto Oscar Stonorov.

27 Louis Kahn (1959), in *Idem*, 59-60. Tradução própria.

28 Maria Filomena Molder elabora acerca desta diferença: “se a solidão é o elemento constitutivo do desdobramento interior, pertença de qualquer ser humano, que no artista se revela como um dom de expressão, já o isolamento não é constitutivo.” Maria Filomena Molder (2016), *op.cit.*, 184.

29 Louis Kahn (1959), in Robert Twombly (2003), 42. Tradução própria.

30 O termo *realization* é central no discurso arquitetural de Kahn, e sugere uma compreensão de algo que já existia, mas que só através de um estado mental que transcende o pensamento e o sentimento, nos é revelado. Em português, optamos por utilizar descoberta, revelação ou compreensão, conforme a adequação à frase.

31 Louis Kahn (1959), in *Idem*, 41. Tradução própria.

32 Nos discursos de Kahn, o conceito *instituições* (*institutions*) refere-se à primordialidade latente em cada elemento, isto é, a um arquétipo desse elemento. Seja ela a escola ou o humano, Kahn associa de igual modo o termo instituições para gerar expressões como: *institution of school* ou *institution of man*. Nas últimas fases da sua prática, Kahn substitui *instituições* por *disponibilidades* (*availabilities*), o que revela uma deslocação do seu pensamento sobre o *início* de um elemento de uma crença numa essencialidade (mais rígida), para uma crença num campo de possibilidades (mais aberta).

33 Louis Kahn (1961), in

Kahn ensina-nos que o *início* é o todo em potência. E, por isso, esta é a mais maravilhosa das fases de um processo.²⁹ Pensamos que o *início* de Kahn se relaciona com a descoberta (*realization*)³⁰ da fertilidade dos *inícios*.

A partir desta compreensão, distingue duas dimensões dissemelhantes, mas complementares, da arquitetura: *forma* e *projeto*. Kahn auxilia-se desta distinção para criticar alguns dos discursos que surgiram durante o encontro do CIAM por se debaterem meramente sobre o *projeto*. O *projeto* é circunstancial, representa a manifestação física da essência de determinado programa sujeito a condições específicas. Mas a *forma*, algo imensurável, é a essência da arquitetura, é o seu *início*, e, como tal, deve ser o que motiva o *projeto*. O *projeto* privado de uma *forma* não gera, segundo Kahn, uma arquitetura satisfatória. O arquiteto sugere que pensemos sobre o que cada espaço quer ser antes de avançarmos para uma materialização e, para o conseguirmos, devemos regressar ao *início* desse espaço:

Pensemos num homem debaixo de uma árvore, a falar para algumas pessoas sobre uma revelação que tivera – um professor. Ele não sabia que era um professor, e aqueles que o ouviam não se consideravam alunos ou estudantes. [...] Foi assim que tudo começou. Mas, em torno de tal homem, surgiu também uma necessidade que cresceu. [...] A instituição de ensino deve ter em mente – deve ter na sua essência – um universo de espaços que sejam propícios à aprendizagem, e não um programa que diga que é preciso ter tantos disto ou tantos daquilo.³¹

Esta procura pela necessidade primária que, com o tempo, evolui para uma exigência programática, leva Kahn a repensar as tradições das *instituições*.³² Assim, no processo do projeto *First Unitarian Church of Rochester* (1959-1962), nomeadamente, Kahn começa por desenhar esquemas que traduzem uma ideia de *forma* antes de avançar para a materialização do *projeto*. Nesta obra, este desenho inicial surge como um quadrado central onde se insere um ponto de interrogação – o santuário –; um círculo à volta deste quadrado – o ambulatório –; e outros dois círculos à volta do anterior – o corredor que serviria a escola e a escola em si. A insistência na inseparabilidade da escola e do santuário deriva da perceção de Kahn do espaço do santuário como “o centro das questões e a escola – constantemente enfatizada – [como] aquilo que levanta a questão”.³³ O projeto evolui a partir desta convicção, mas é moldado tanto por ela como pelas restrições impostas pelo cliente. Kahn vê-se obrigado a abdicar das suas convicções em nome da necessidade do cliente de ter uma

Idem, 109. Tradução própria.

função específica para cada espaço e limitar a construção de outros que não pertenciam ao programa base.

34 Sarah Goldhagen (2001), *op.cit.*, 164. Tradução própria.

Ao contrário do que acontece na *First Unitarian Church of Rochester*, o cliente do *National Assembly Building* (1962-1982) no Bangladesh (na época, o lado oriental do Paquistão) concede uma quase total liberdade projetual e orçamental a Louis Kahn. O presidente do Paquistão Ayub Khan estaria mais preocupado em erguer um edifício que pudesse atestar o seu poder sobre o país do que em discutir decisões projetuais.³⁴ Além disso, a lentidão do arquiteto a propor algo – característica do seu *modus operandi* – aumenta a ânsia por parte do cliente de ver alguma coisa construída, que impera: “comecem alguma coisa – construam uma barraca.”³⁵

35 Duncan Buell (1963) in Sarah Goldhagen (2001), *op.cit.*, 164. Tradução própria.

Neste projeto, as intuições que foi amadurecendo ao longo da sua prática encontram-se no seu estado mais desenvolvido. A ideia de *monumentalidade*, o sentido de comunidade, a importância da luz, do arcaico e da essência programática são aqui concretizadas.

Apesar do regime ditatorial que reinava no Paquistão, as ideologias do arquiteto determinam uma visão democrática para o projeto. Segundo Kahn, o edifício deveria afirmar-se como um símbolo e convidar qualquer cidadão a habitar o espaço. Como assinala Sarah Goldhagen:

36 Sarah Goldhagen (2001), *op.cit.*, 166. Tradução própria.

Ao desenvolver um «conceito-forma» para o complexo da *National Assembly*, Kahn atuou com base na crença modernista de que o arquiteto deveria ser um ativista social: os desejos do cliente eram importantes apenas na medida em que concordassem com o ideal do arquiteto.³⁶

A proposta de Kahn não só reorganizava a hierarquia dos vários espaços comissionados, como propunha alterações aos existentes e a incorporação de novos. O propósito destas alterações derivava do sentido do dever do arquiteto de construir espaços que estivessem ao serviço de algo que os transcendia – neste projeto, ao serviço de uma ideia de assembleia.

37 Heinz Ronner & Sharad Jhaveri., *Louis I. Kahn: Complete Work 1935-1974* (Birkhäuser, 1994), 234. Tradução própria.

O programa previa a construção de “uma assembleia, um tribunal, alojamentos, escolas, um estádio, uma zona diplomática, zona residencial, mercado.”³⁷ Perante a complexidade do projeto, Kahn reflete sobre a natureza da assembleia e conclui que este é um lugar de transcendência, onde “as pessoas vinham [...] para experimentar o espírito de comunidade”.³⁸

38 Louis Kahn (1968), in *Idem*, 234. Tradução própria.

39 Louis Kahn (1966), in *Idem*, 203. Tradução própria.

E a ideia surgiu a partir deste pensamento. Um lugar, independentemente de quão rebelde alguém seja, ao entrar numa assembleia, de algum modo, pode votar no que é correto. Assim, considere que possuía qualidades transcendentais, e observei que os paquistaneses rezam cinco vezes por dia com grande devoção. Surgiu, então, a ideia improvável de anexar uma mesquita à assembleia. Considerei que a mesquita deveria estar subordinada à assembleia, e a assembleia subordinada à mesquita.³⁹

40 Louis Kahn (1964), in *Idem*, 179. Tradução própria.

Kahn sente compreender a vontade do complexo após introduzir a mesquita no projeto. A partir desta *revelação* sobre a *forma* da assembleia, o arquiteto desenvolve-a como um conjunto de espaços orquestrados de acordo com esta transcendência.

41 *Ibidem*. Tradução própria.

Os alojamentos, inicialmente previstos para funcionarem como um hotel, são transfigurados em espaços de estudo junto ao lago.⁴⁰ Espaços onde os políticos pudessem refletir sobre o que “lhes acontece na assembleia, que os leva a adotar perspectivas transcendentais.”⁴¹

O projeto final organiza-se segundo um eixo norte-sul, onde as funções relacionadas com a assembleia se concentram num volume octogonal em betão aparente e os espaços residenciais, construídos em tijolo, ao longo de duas diagonais voltadas para o lago.

42 Sarah Goldhagen (2001), *op.cit.*, 186. Tradução própria.

O desejo de tornar a assembleia num espaço que transmitisse uma ideia de coletividade traduz-se num desenho que compatibilizada uma alusão a tradições arquitetónicas locais associadas a uma linguagem moderna. A tensão entre simbolismo e abstração é aqui equilibrada numa expressão de *monumentalidade*, isto é, na materialização de um símbolo transcendente e transversal. Kahn estuda os modos de construir do atual Bangladesh para propor um edifício com o qual os habitantes do país se pudessem identificar, sem abdicar da linguagem moderna. O problema da existência de uma *monumentalidade* moderna que ocupava o pensamento de muitos arquitetos e pensadores modernos é resolvido por Kahn através do desenho de objetos com uma linguagem abstrata, não ornamental, mas simultaneamente ancestral. Esta ancestralidade é evocada não só pelo recurso a “motivos extraídos das tradições locais eruditas e vernáculas”,⁴² mas pelo próprio uso de formas geométricas euclidianas – uma estratégia que veicula tanto uma primordialidade humana, como uma abstração moderna.

Eternidade

Os conceitos de *forma* e *projeto* encontram uma correspondência nos de *lei* e *regra* introduzidos em duas conferências denominadas *Law and Rule in Architecture*, apresentadas em 1961 e 1962. *Forma* e *lei* são, para Kahn, dimensões imensuráveis e imutáveis, são verdades constantes que existem de forma latente. *Projeto* e *regra* são manifestações circunstanciais e temporárias que se alteram de acordo com as condições em que surgem. Em ambos os binômios, Kahn revela a sua crença na existência de duas realidades: a realidade do imensurável e a realidade do mensurável. A primeira – onde se inserem as *formas* e as *leis* – não nos pertence, é algo que Kahn considera ser da esfera da natureza. Os *projetos* e as *regras* – mensuráveis – são os instrumentos que encontramos para satisfazer o nosso desejo de expressar o imensurável. A criação deve partir deste desejo, que brota de um maravilhamento:

O homem faz regras. A natureza faz a lei. Sem o conhecimento da lei, sem o sentimento pela lei, nada pode ser criado. A natureza é a criadora de todas as coisas. A psique deseja coisas e desafia a natureza a produzir aquilo que expressa o inexpressável, aquilo que não pode ser definido, aquilo que não tem medida, aquilo que não tem substância... amor, ódio, nobreza.⁴³

43 Louis Kahn (1961), in Robert Twombly, Louis Kahn: Essential Texts (W. W. Norton & Company, 2003), 125. Tradução própria.

A arquitetura deve surgir do imensurável e atravessar um processo de concretização onde é inevitável debatermo-nos com as limitações do mundo físico, da natureza dos instrumentos que temos ao nosso dispor para construir. No entanto, este processo não deve impedir a evocação do imensurável no resultado final. Para a arquitetura ser bem sucedida, Kahn alerta-nos para a necessidade desta evocação.⁴⁴ Aquilo que é concreto deve estar ao serviço do inexpressável.

44 Louis Kahn (1960), in Idem, 69. Tradução própria.

A dimensão das *formas* e das *leis* guarda a essência de cada coisa e estas essências existem para além da nossa vontade ou consciência. Apercebemo-nos delas através da curiosidade e do maravilhamento que nos fazem deslocar de nós até ao que ansiamos compreender. Esta aproximação alcança-se através do que Kahn apelida de *realizations*, que são descobertas sobre o que é inerente, verdadeiro e perene em algo. Para as descobrirmos, devemos “transcender para

45 Louis Kahn (1960), in *Idem*, 76. Tradução própria.

além do próprio pensamento e do próprio sentimento, alcançando [...] um estado de espírito religioso.”⁴⁵

46 Louis Kahn (1971), in *Idem*, 259. Tradução própria.

O arquiteto transforma-se num veículo que cede o seu ser aos elementos. Projetar envolve um processo de cedência, de humildade, onde reconhecemos que as *formas* e as *leis* não somos nós que as criamos ou controlamos. O *projeto* pertence-nos, mas não a *forma* que o origina, assim como “a descoberta do oxigénio não pertence a quem o descobriu”.⁴⁶ Kahn afirma que o arquiteto deve ser em primeiro lugar um compositor e só depois um projetista, uma vez que deve começar o processo pelo reconhecimento da vontade dos elementos da sua composição e ser fiel a ela – revelá-la através da criação. A distinção entre compor e projetar reside na ideia de que compor pressupõe um “reconhecimento dos elementos”⁴⁷ e projetar “é uma questão de trabalhar dentro deles até que se alcance a perfeição.”⁴⁸

47 Louis Kahn (1966), in *Idem*, 206. Tradução própria.

48 *Ibidem*. Tradução própria.

Estes elementos não se limitam aos comumente associados à construção de espaços, Kahn engloba também o humano, o mundo animal e o mundo natural:

49 Louis Kahn (1961), in *Idem*, 121. Tradução própria.

O arquiteto deve refletir sobre a sua responsabilidade – a responsabilidade de criar algo que seja sempre fiel à natureza do homem e às Leis da natureza, e que seja consciente da água, do ar, da luz, do mundo animal e do mundo verde.⁴⁹

50 Louis Kahn, International Design Conference of Aspen, 1972, vídeo, 56:47 <https://channel.sciarc.edu/browse/louis-i-kahn-june-6-1972?utm>

O arquiteto é entendido por Kahn como um compositor que deve reconhecer intimamente os elementos que manipula e que são afetados pelas suas construções. O seu dever primeiro reside nesta fidelidade à vontade dos mesmos. A fim de expressar o imensurável através do mensurável, Kahn pratica um devir em direção aos elementos. A forma como descreve a essência de um tijolo, por exemplo, revela-nos um processo de encarnação com o elemento tijolo: “-Eu gosto de um arco”.⁵⁰ A utilização do discurso direto quando exprime os desejos da *forma* tijolo sugere um devir-tijolo.

51 “As I see a sheet of music, I realize that the musician sees it to hear. To an architect the plan is a sheet on which appears the order of the structure of spaces in their light.” Louis Kahn (1968), in Robert Twombly, *Louis Kahn: Essential Texts* (W. W. Norton & Company, 2003), 232. Tradução própria.

Uma vez que Kahn recorre frequentemente a comparações entre música e arquitetura⁵¹, pensamos ser pertinente resgatar um exemplo musical que também opera a partir de um devir em direção aos elementos. No álbum *The Become Trilogy* (2020), Jonh Lutter Adams⁵² evoca três elementos – rio, oceano e deserto – e dedica uma composição a cada um – *Become River*, *Become Ocean* e *Become Desert*. Em cada faixa, temos a impressão de ouvirmos a essência de cada elemento. O compositor não tenta emular os sons dos lugares, mas sim as

52 Jonh Lutter Adams é um

músico norte-americano reconhecido por compor aquilo que apelida de *geografias sonoras*. Geografia – que no grego antigo seria a junção da palavra *Terra* (*gê*) com o verbo *escrever* ou *descrever* (*gráphō*) – parece o termo adequado para tentar explicar a música que produz. As suas obras evocam, inegavelmente, geografias.

suas dinâmicas. De uma forma mais direta: as suas essências. E algures nesta conversão, perde-se qualquer semelhança figurativa, mas preserva-se uma outra coisa.

Testemunhamos aqui o mesmo deslocamento do *eu* em direção ao *outro* presente no processo de Kahn. Este movimento associa-se ao conceito filosófico de *devir*, tal como desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mille Plateaux* (1980). No capítulo *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...*, articulam o que compreendem por *devir*:

Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”.⁵³

Jonh Lutter Adams, no seu devir-rio, devir-oceano, devir-deserto, naturalmente, não se transforma em nenhum destes elementos. Tampouco, Kahn, no seu devir-tijolo, se transforma em tijolo. No entanto, ambos são transformados pelo objeto dos seus *devires*, assim como este objeto é transformado pela dinâmica estabelecida. O fenómeno do *devir* “não nos conduz a «parecer», nem «ser», nem «equivaler», nem «produzir»”. Deleuze e Guattari afirmam que “o devir é involutivo”. Não constitui uma regressão ou uma evolução, mas forma “um bloco que corre seguindo sua própria linha, “entre” os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis”.⁵⁴ A sua fertilidade reside nessa involução, uma vez que “a involução é criadora.”⁵⁵

O conceito de *devir* articulado por Deleuze e Guattari não admite, no entanto, a existência de um centro, uma essência, à qual aquele que se movimentou pode regressar. Em Kahn, esta noção de centro parece ser inseparável do modo como percebe a realidade.

Segundo o arquiteto, este movimento de *devir* surge de uma curiosidade motivada por uma fascinação inerente ao humano. A reverência que temos em nós pelos elementos “está profundamente enraizada no sentimento e faz parte da nossa existência psíquica”, mas, também por isso, “não se manifesta facilmente”.⁵⁶ O arquiteto deve esforçar-se por regressar continuamente a esta fascinação inata, a este *início* onde se encontram “coisas tão simples, maravilhosas e motivadoras.”⁵⁷

53 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia* (Assírio & Alvim, 2007), 292.

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

56 Louis Kahn (1961), in Robert Twombly (2003), *op.cit.*, 119. Tradução própria.

57 *Ibidem*. Tradução própria.

O arquiteto adianta que o *início* da arquitetura somos nós. O *início* da arquitetura surge de necessidades humanas e, uma vez que o *início* contém também todas as possibilidades, a satisfação dessas necessidades é também o *horizonte* da disciplina – é a constância que motiva o seu *dever*.

Louis Kahn auxilia-se do *início* da *instituição* da Escola e da *instituição* do Mosteiro para exemplificar a emergência de uma necessidade latente até à superfície do domínio do consciente:

A motivação pode levar a um programa. O programa pode, por si só, apenas motivar menos. A maioria dos programas não tem motivação por detrás; são simplesmente extensões de coisas que já foram feitas. E as coisas de que derivam foram feitas a partir de coisas que já tinham sido feitas. E assim sucessivamente. E nada o expressa de forma tão criativa como o primeiro monge, quando fundou o primeiro mosteiro, o que é simplesmente notável. A individuação dos espaços proporcionou um sentido de ambiente dedicado à entrega. Isto é extraordinário, o mais extraordinário.⁵⁸

58 Louis Kahn (1965), in *Idem*, 189. Tradução própria.

O monge, ainda antes de ter este nome e movido por um desejo, uma necessidade, inaugura um espaço onde pode viver em devoção. Este *início* da *instituição* do Mosteiro corresponde a um ato inaugural movido por uma necessidade latente à *instituição* do Humano. Kahn reitera que, na modernidade, “necessitamos de novas primeiras instituições, mas não as temos, e a atmosfera está saturada de desejo por elas”.⁵⁹ A arquitetura deve responder a esta motivação, ao invés de a um programa, no sentido de *reavivar* a sua pertinência para a vida do humano.

59 *Ibidem*. Tradução própria.

A procura por estas motivações traduz-se numa procura por algo essencial no humano, que, por ser essencial, será necessariamente transversal a todos. Kahn denomina esta transversalidade de *in-common-ness*: “*in-common-ness* não é simplesmente algo banal. É uma forma de transcendência, uma qualidade comum na transcendência. É o lugar onde tu e eu nos tornamos um «tu», em vez de permanecermos apenas um «eu».”⁶⁰ A partir da compreensão desta transversalidade, poderíamos inaugurar novos espaços, que se enraizariam em algo da ordem do imensurável. Em 1965, Kahn afirma que a “esta é a parte mais entusiasmante do meu trabalho atualmente, este sentido de uma nova instituição”.⁶¹

60 Louis Kahn (1961), in *Idem*, 120. Tradução própria.

61 Louis Kahn (1965), in *Idem*, 190. Tradução própria.

Em 1973, Kahn profere aos seus alunos do *Instituto Pratt* aquela que

seria a sua penúltima grande palestra. Encontramos aqui uma síntese do que Kahn percebe ser o dever do arquiteto:

O trabalho do arquiteto, a meu ver – e devo concluir com isto – é encontrar esses espaços, essas áreas de estudo, onde as disponibilidades, tanto as não presentes quanto as já existentes, possam ter ambientes férteis para amadurecerem e se transformarem naquilo que fala e nos diz algo, tornando evidente que os espaços que se criam são o lugar de uma certa oferta do homem ao próximo homem.⁶²

62 Louis Kahn (1973), *in Idem*, 280. Tradução própria.

A arquitetura de Kahn prende-se com esta generosidade da obra, com o desejo criar espaços que sejam significantes para o outro, que o acolham. Um espaço que deverá sempre ser uma manifestação circunstancial de uma realidade imensurável, onde habita a essência do que queremos expressar. Como aponta Robert Twombly em *Louis Kahn: Essential Texts* (2003), interligando estas duas dimensões, para Kahn, “um edifício bem-sucedido é simultaneamente antigo e vanguardista, incorporando o que «sempre foi» naquilo que «há de ser»”.⁶³ O seu *horizonte* relaciona-se com uma ideia de eternidade. Através da solidão criativa que lhe proporciona uma compreensão das essências, aproxima-se do *início* de cada coisa para conseguir inaugurar uma nova que esteja enraizada na sua condição primária.

63 Robert Twombly (2003), *op.cit.*, 124. Tradução própria.

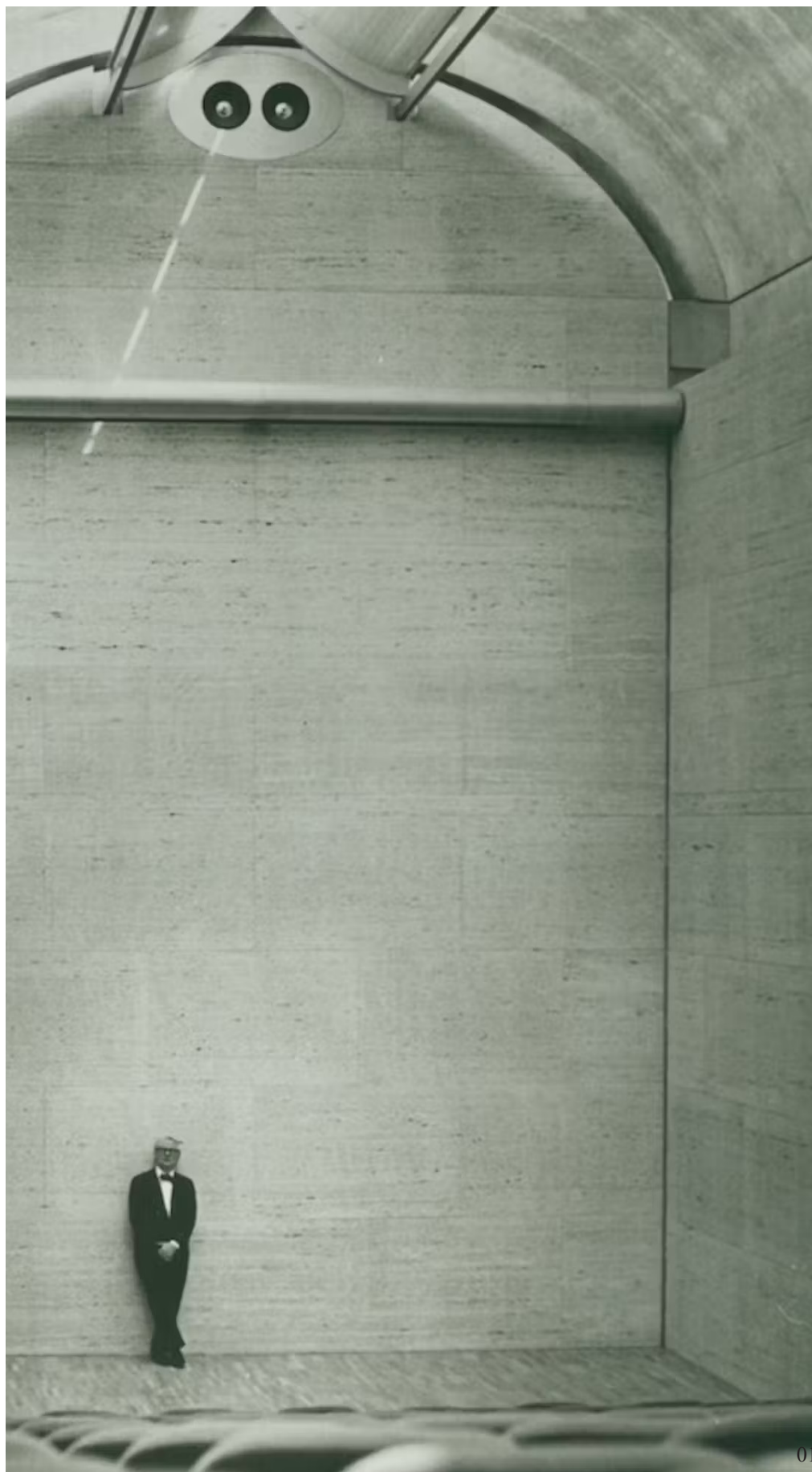
1. Bob Wharton, *Louis Kahn no auditório do Museu de Arte Kimbell*, 1972, fotografia, Kimbell Art Museum, Fort Worth, <https://www.artsy.net/artwork/louis-kahn-louis-kahn-in-the-auditorium-of-the-kimbell-art-museum>.

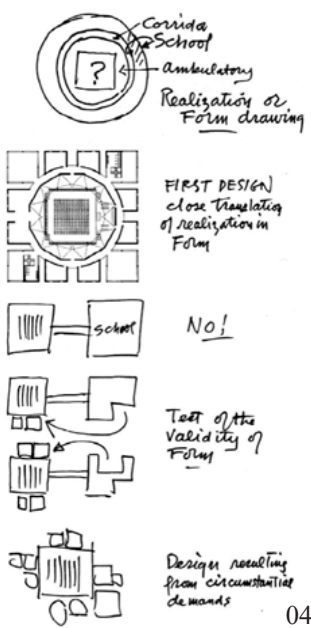
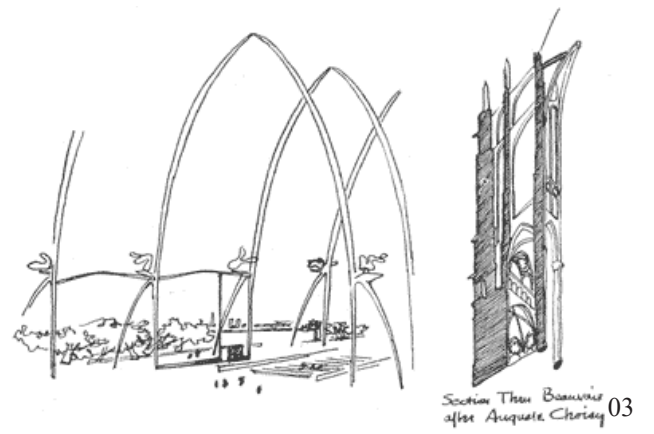
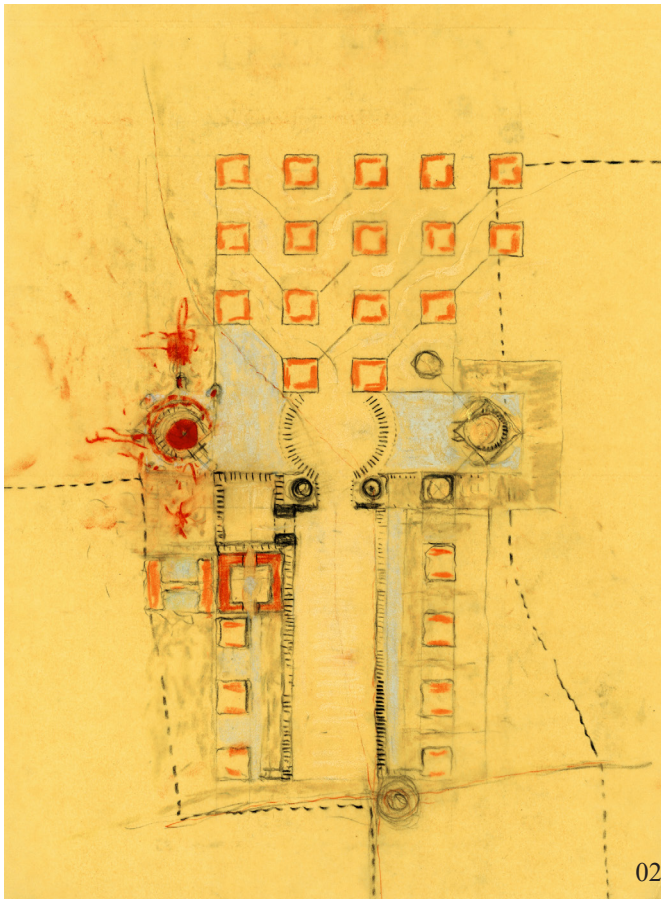
2. Louis Kahn, *Planta geral para Abbas Abad*, 1974, esboço, Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission, <http://www.grahamfoundation.org/grantees/5457-unbuilt-iran-modernism-s-counterproposals>.

3. Louis Kahn, *Desenho de um edifício monumental moderno ao lado da estrutura da Catedral de Beauvais*, em Louis Kahn, "Monumentality", em Sarah Goldhagen, *Louis Kahn's Situated Modernism*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2001, 32.

4. Louis Kahn, *Esquemas do processo da "forma" ao "projeto" da First Unitarian Church*, sem data, em *Beginnings: Louis Kahn's Philosophy of Architecture*, por Alexandra Tyng. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 1984, 45.

5. Anwar Hosain, *Fotografia do projeto National Assembly Building*, Dhaka, s.d., fotografia, in *Domus* 548, julho de 1975.





6. David Coester, *Foto de capa da composição Become River de John Lutter Adams*, 2020, <https://seattlesymphonypress.squareSPACE.com/pressreleases/2021/jla/becomeriver-becometrilogy>

7. Louis Kahn, *Diagrama sobre silêncio e luz onde os separa com um limite definido*, 1968, em *Beginnings: Louis Kahn's Philosophy of Architecture*, por Alexandra Tyng. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 1984, 135.

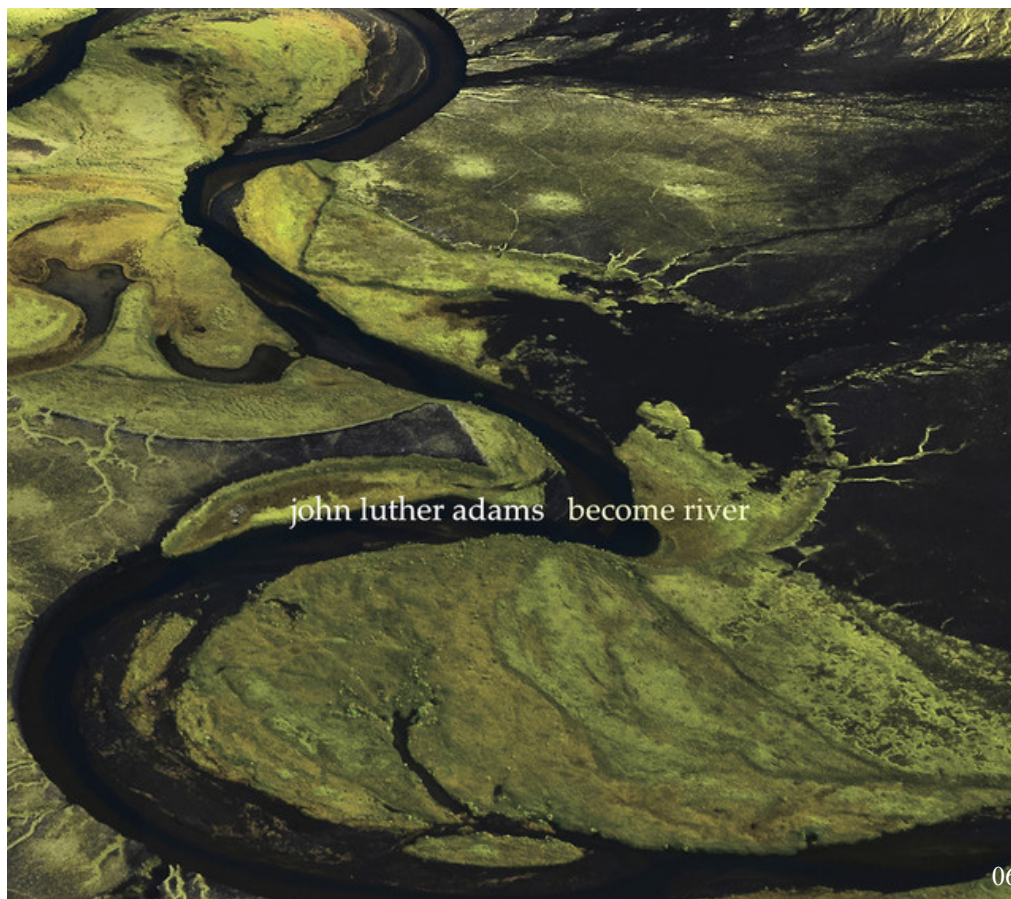
8. Louis Kahn, *Diagrama sobre silêncio e luz onde a separação é aberta*, 1972, em *Beginnings: Louis Kahn's Philosophy of Architecture*, por Alexandra Tyng. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 1984, 135.

9. Louis Kahn, *Desenho "Silêncio e Luz: Eternidade"*, 1972, em *Beginnings: Louis Kahn's Philosophy of Architecture*, por Alexandra Tyng. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 1984, 136.

10. Louis Kahn, *Pirâmides, No. 8, Egito*, 1951, litografia, 10,2 x 15,2 cm, <https://monumentlab.com/bulletin/inspiration-as-an-aspect-of-monumentality-the-salk-institute>

11. Louis Kahn, *Esboço da Acrópole, Atenas, Grécia*, s. d., em *Beginnings: Louis Kahn's Philosophy of Architecture*, por Alexandra Tyng. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 1984, 25.

12. Yvan Butler, *Torres funerárias, vale dos mortos em Palmira*, s. d., em *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, por John Lobell. Boston: Shambhala Publications, 1979, 55.

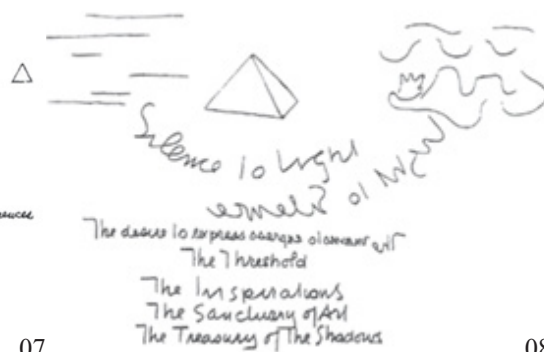


john luther adams become river

06



07



08



09



03 O Horizonte de Ishigami

Nova Natureza

1 O *Crystal Palace* foi uma estrutura monumental de ferro e vidro projetada por Sir Joseph Paxton para acolher a Grande Exposição de 1851, em Hyde Park, Londres. Após o encerramento, o edifício foi desmontado e reconstruído entre 1852-54 em Sydenham Hill, onde permaneceu até ser destruído por um incêndio em 1936. O *Crystal Palace* tornou-se um símbolo da arquitetura da inovação técnica (utilização extensiva de partes prefabricadas, estrutura modular de vidro e ferro).

2 O *Home Insurance Building* (1885), projetado por William Le Baron Jenney, em Chicago, é considerado o primeiro arranha-céus moderno. Foi o primeiro edifício alto a utilizar como princípio fundamental o método conhecido como “skeleton construction”, recorrendo a uma estrutura metálica interna que permitia maior altura e resistência ao fogo. Inicialmente com 10 andares, foi ampliado para 12 em 1891 e demolido em 1931 para dar lugar ao *LaSalle Bank Building*.

3 Arquiteto japonês que nasce em 1974 em Kanagawa. Depois de ter terminado, no ano de 2000, o mestrado em Arquitetura e Planeamento na Universidade Nacional de Belas Artes e Música de Tóquio, trabalha no escritório de Kazuyo Sejima e Ryūe Nishizawa (SANAA) durante quatro anos. Em 2004, forma a sua própria firma: Junya. ishigami+associates. A propositividade da sua atitude perante a arquitetura tem sido reconhecida pela disciplina e a proeminência da sua prática valorizada através de prémios como o recente *Prémio Frederick Kiesler de Arquitetura e Artes* (2024);

A sensação de que tudo é possível encontra o seu apogeu nas revoluções industriais. A evolução da tecnologia – a lâmpada incandescente (1879), a imagem em movimento (1895), o avião (1903) – fez com que o imaginário coletivo despertasse durante estas eras. Na arquitetura, as tecnologias de construção que surgiam – o ferro, o aço, o betão armado – abriram a possibilidade de se construírem edifícios como *Crystal Palace*¹ (1851) ou *Home Insurance Building*² (1885), que puseram em causa aquilo que se considerava fazível. De repente, os sonhos distantes pareciam alcançáveis. A inovação dava-se a um ritmo sem precedentes e o impossível ia sendo conquistado a cada novo avanço, renovando um entusiasmo que fez com que as perguntas da infância ressurdissem: *será realmente possível voar?... construir edifícios tão altos que arranham os céus?*

No campo da arquitetura, este imaginário era partilhado e cidades voadoras eram esboçadas, como a *flying city* (1928) do arquiteto russo Georgy Krutikov. A utopia era abraçada, catalisada pelos avanços tecnológicos e, ao mesmo tempo, propulsionadora desses mesmos avanços. Uma dinâmica que se alimenta mutuamente na sua ascensão.

Este tipo de mentalidade – uma que procura estender os limites do possível posicionando-se fora dele – é inerente à obra de Junya Ishigami.³

O *corpus* do seu trabalho é diverso, com ramificações que variam desde a escala do mobiliário à escala da floresta. Transversalmente a todas elas, encontramos o mesmo grau de dedicação e cuidado. Para Ishigami, o processo de desenhar o *Art Biotop Water Garden* foi como um projeto arquitetónico,⁴ e os delicados vasos de prata do projeto *Little Gardens* são, para ele, “como pequenos espaços de exposição”.⁵ Existe um *modus operandi* que denuncia a vontade de atribuir o mesmo valor a todos os componentes do espaço na construção da identidade do mesmo. Se, como é argumentado no texto *Ishigami and Plants*, a “representação, o primeiro lugar onde a arquitetura é gerada, expõe as prioridades do arquiteto [...], nos desenhos dos seus [de Ishigami] vários projetos, percebemos que as plantas funcionam, literal e simbolicamente, como um método de esbater arquitetura e paisagem.”⁶ Penso que podemos ir

o *Prémio Obel* (2019), com o projeto *Art Biotop Water Garden*; o *Leão de Ouro para o melhor projeto na 12ª Bienal de Arquitetura de Veneza* com o projeto *Architecture as Air: Study for Château la Coste* (2010); ou o *Prémio do Instituto de Arquitetura do Japão* (2009), relativamente ao projeto para o Instituto de Tecnologia de Kanagawa. Em 2010, torna-se professor associado na Universidade de Tohoku (Japão); em 2014, crítico de design *Kenzo Tange* na Escola de Design de Harvard (USA); e, atualmente, tem um atelier na Academia de Arquitetura de Mendrisio (Suíça).

4 Junya Ishigami, *Junya Ishigami from the First Work* (a+u Magazine, 2023), 124.

5 Junya Ishigami, *Small Images* (INAX Publishing, 2008), 64. Tradução própria.

6 “Ishigami & Plants”, William Smith, consultado em 28/05/2025, <https://www.wfsmith.work/notes-on-ishigamis-plants> Tradução própria.

7 Junya Ishigami, *Another Scale of Architecture* (LIXIL, 2019), 185. Tradução própria.

8 Junya Ishigami, Junya Ishigami, “I want to create architecture as a new nature”, 52 *Insights*, 20 de Junho, 2019. <https://www.52-insights.com/junya-ishigami-i-want-to-create-architecture-as-the-new-nature-interview-architecture/> Tradução própria.

9 Junya Ishigami (2023), *op.cit.*, 6. Tradução própria.

10 *Ibidem*. Tradução própria.

11 “Analytical thought is the form of reflection that has been most prized in modern society. Best suited to analyzing life’s more straightforward issues, it

ainda mais longe. No livro *Scales of Architecture*, Ishigami pergunta-se qual a diferença entre *ar* e *arquitetura*: não é o ar também feito de pequenas moléculas, isto é, de estruturas?⁷ É evidente pelo discurso do arquiteto o desejo de anular a hierarquia entre os elementos que constituem o espaço e equalizar edifícios, plantas, ar: tudo é espaço, estrutura, arquitetura, natureza. A sua ambição é redefinir a nossa prática, e começar a encará-la como uma *nova natureza*.⁸ Partindo deste objetivo, tentaremos desconstruir o argumento que elabora ao longo dos seus livros, entrevistas e projetos.

A necessidade de uma solução pressupõe um problema pré-existente. Para Ishigami, criar uma *nova natureza* justifica-se pelo facto de que vivemos num mundo com uma complexidade cada vez mais densa. Na multiplicidade de valores, desejos e caminhos – que se movimentam através dos indivíduos de várias culturas e geografias –, “as relações estão em constante mudança, e esta oscilação torna-se no mundo no qual contemplamos a arquitetura.”⁹ Até agora, temos construído através de um processo de *pensamento analítico*, que assenta na historicidade da disciplina, isto é, que recorre à “massa de informação obtida através de repetidas tentativas e erros”¹⁰ – aquilo que Ishigami apelida de *intelecto arquitetónico* – para informar a nossa prática.

O *pensamento analítico*¹¹ apoia-se numa estrutura linear “em que se parte de uma premissa e em que existem determinadas regras de raciocínio. Passa-se de A para B, para C e para D.”¹² Ishigami reconhece a sua utilidade, por ser o método “mais eficiente e racional para pensar e contruir arquitetura”,¹³ mas põe em questão a sua validade num mundo em constante mudança, onde as leis que governam este pensamento estão em risco de se tornarem rapidamente obsoletas.

Ao estudar a obra de Junya Ishigami, apercebemo-nos de que o arquiteto não está a tentar gerar uma nova variação da arquitetura existente, ou seja, a trabalhar num resultado de uma nova conjugação das variáveis (ou leis, ou ferramentas) à sua disposição – construídas pelo todo e pertencentes ao *intelecto arquitetónico* – mas, sim, a procurar as suas próprias variáveis, novas ferramentas, que, inevitavelmente, resultarão em projetos que, mais do que gerar novas variações – contribuindo para a expansão do *intelecto arquitetónico* –, inauguram uma nova arquitetura. Esta nova arquitetura é, no caso de Ishigami, uma *nova natureza*,¹⁴ uma vez que o espaço começa a ser pensado na sua totalidade. Podemos associar a sua proposta com a que Peter Sloterdijk elabora para um novo paradigma projetual: “o que era cenário transforma-se em tema

is the kind of thinking we focus on in our schools. We quantify our ability in it through IQ tests and college entrance examinations, and we seek it in our employees. But although analytical thinking is powerful, like scripted processing, it proceeds in a linear fashion... and often fails to meet the challenges of novelty and change.” Mlodinow Leonard (2019), in “*Elastic: Flexible Thinking in a Constantly Changing World*”, Farnam Street Media Inc (blog), s.d., <https://fs.blog/elastic-flexible-thinking/>

12 Leonard Mlodinow, “Freud Was Wrong About Almost Everything”, 52 *Insights*, Abril 2018, <https://www.52-insights.com/interview-science-elastic-thinking-leonard-mlodinow-freud-was-wrong-about-almost-everything/>. Tradução própria.

13 Junya Ishigami (2023), *op.cit.*, 6. Tradução própria.

14 *Ibidem*.

15 Peter Sloterdijk (2001), in Luz Aparicio (2012), *op.cit.*. Tradução própria.

16 Luz Aparicio (1999), *op.cit.*, 197. Tradução própria.

17 Junya Ishigami, “I want to create architecture as a new nature”, 52 *Insights*, 20 de Junho, 2019. <https://www.52-insights.com/junya-ishigami-i-want-to-create-architecture-as-the-new-nature-interview-architecture/>. Tradução própria.

18 Junya Ishigami, *Freeing Architecture*. (Fondation Cartier pour L’art Contemporain, 2018), 9. Tradução própria.

19 Leonard Mlodinow (2018), *op.cit.*. Tradução própria.

de ação. O que servia de pano de fundo passa para primeiro plano. O que se apresentava como matéria-prima converte-se em produto. O que era cenário é agora a própria obra...”¹⁵

A fim de se aproximar desta *nova natureza*, Ishigami sugere certas diretrizes. O arquiteto da contemporaneidade, segundo Ishigami, deve usar o esquecimento a seu favor. Valderrama aponta para a mesma importância de olvidar enquanto método aludindo ao mito do rio Lete, onde as almas, para se tornarem corpos, tinham de se esquecer das suas vidas passadas e esse olvidamento era concedido pelas águas do rio. Tocar na água, olvidar, era a condição essencial à encarnação. Também na arquitetura, principalmente na contemporânea, “é o olvido o que constrói, o que gera a matéria do projeto, o corpo do projeto.”¹⁶ Ishigami defende também que é necessário “esquecer temporariamente o passado para recriar novas bases fundamentais da arquitetura relevantes para a época atual”.¹⁷ O arquiteto deve também adotar uma postura relaxada ao introduzir-se num novo projeto, libertar-se de dogmas, ser o seu eu natural:

Livrentemente, no sentido de relaxar mais, /sermos nós próprios naturalmente. /O tipo de liberdade que nos permite /conceber muitos mais /tipos de arquitetura, /permitindo-nos fazer /escolhas diversas naturalmente /e confortavelmente. /Identificar a estrutura correta /para o lugar, /de forma flexível, sem estar preso a /convenções arquitetónicas, /com seriedade, /com simplicidade.¹⁸

Propõe-se o esquecimento, o relaxamento, a infância do pensamento. Ingredientes essenciais para o florescimento de associações inovadoras.

O que o arquiteto estará a tentar explicar e defender (talvez intuitivamente) é a adoção do *pensamento elástico* como método que aparenta ser (face a um mundo que é não-linear, que é denso, abrigo de camadas infinitas e mutantes), mais adequado para pensar e construir arquitetura na contemporaneidade. Este é o pensamento que “não segue regras, é o que usamos para inventar as regras”.

¹⁹

Na conferência da Fundação Cartier *La Nuit de Junya Ishigami, Nuit de l’Incertitude* (2018, 13 de abril) que se debruçou sobre o trabalho de Junya Ishigami, Elie During²⁰ atesta a fertilidade do ato de *reivindicar o impossível*. Fala-nos sobre a obra utópica do arquiteto como “um convite poético”,²¹ algo que, embora ainda não se possa materializar, “é importante, porque faz parte

20 Élie During é Professor Associado de Filosofia na Universidade Paris Nanterre e membro do laboratório de investigação IRePh. A sua investigação atual centra-se nas implicações filosóficas e culturais das noções de espaço-tempo e simultaneidade, cruzando estética, metafísica e filosofia da ciência.

21 *La Nuit de Junya Ishigami, Nuit de l'incertitude* (2018, Fondation Cartier Pour L'art Contemporain), vídeo, 1:04:22, <https://www.youtube.com/watch?v=UgV0ZqttRhg>
Tradução nossa.

22 *Ibidem*. Tradução nossa.

23 Joseph Grima formou-se em Arquitetura na *Architectural Association* de Londres (2003). Exerce atividade como arquiteto, curador, investigador e editor.

24 *Ibidem*. Tradução nossa.

do trabalho da arquitetura criativa e inovadora reivindicar o impossível como algo que é necessário para realmente produzir novos objetos.”²² Joseph Grima,²³ moderador do debate, continua, evidenciando a semelhança entre o trabalho de Ishigami com o de algumas vanguardas russas dos anos 1920 e 1930, “com estas cidades voadoras, esta capacidade de conceber a arquitetura como mediadora de outros universos possíveis, que, parece-me, se perdeu completamente na atual monocultura de uma economia unificada. Precisamos de encontrar estes veículos sem peso para escapar. Espero que o mundo veja mais balões.”²⁴

O que propõe é uma nova mirada, uma nova abordagem na forma como manipulamos o espaço. Como se procurasse uma *redefinição* do significado da arquitetura através da reestruturação das regras que admitimos como inerentes à prática.

Ascensão e Ancoragem

É nos seus projetos mais conceptuais que a impossibilidade do seu *horizonte*, da arquitetura que quer construir, se torna claramente notória. Mas esta impossibilidade é produtiva na medida em que desafia o *status quo*, o modo como pensamos e construímos espaços. O pensamento arquitetónico está entrelaçado com o pensamento construtivo, e a construção, em muitos dos casos, impõe-se à arquitetura. Junya Ishigami repensa as possibilidades da construção, e formula hipóteses, claramente ainda embrionárias, relativamente ao que podem ser as novas formas de construir, e, consequentemente, de “arquitetar”.

No projeto *Architecture as Air: Study for Château la Coste* (2010), uma instalação com quatro metros de largura e altura e 13 de comprimento, Ishigami leva ao limite a variável *firmitas* ao reduzir os elementos estruturais até uma quase total transparência. As vigas de um milímetro de espessura, as colunas de 0.3 e os fios de 0.02 corporizam um “edifício” transparente, conseguido, não através da materialidade, mas da dimensionalidade do corpo estrutural (todo ele composto por fibras de carbono torcidas). Os relatos dos visitantes revelam que a instalação era de tal modo delicada que quando chegavam ao espaço não conseguiam apreender imediatamente o que estava a ser exposto. Era apenas quando os outros visitantes passavam ao redor da estrutura que a brancura das fibras de carbono ganhava algum contraste e visibilidade.²⁵ A estrutura rui antes da exposição ser aberta ao público, mas ainda assim ganha o Leão de Ouro para o Melhor Projeto na 12ª Bienal Internacional de Arquitetura.

25 Junya Ishigami: *Architecture as Air*, (2011, Barbican Centre), vídeo, 2:04. <https://vimeo>.

A exploração de arquiteturas que caminham na linha limítrofe da possibilidade carrega esta fragilidade e condição de dissolução e penso que o seu carácter experimental foi amplificado por este ruir, por este confronto com a impossibilidade. A estrutura é repensada e uns meses mais tarde, em 2011, é apresentada uma versão atualizada na galeria *The Curve* do *Barbican Centre*, desta vez permanecendo intacta durante a totalidade da exposição.

No mesmo ano, escrevia no seu livro *Another Scale of Architecture* o seguinte texto acerca da sua relação com o binómio possibilidade-impossibilidade:

As tecnologias a novas escalas estão a ser rapidamente desenvolvidas, como é o caso das nanotecnologias. A arquitetura contemporânea ainda não está suficientemente recetiva à incorporação de tecnologias deste tipo de escala. No domínio da nanoengenharia, a tónica é atualmente colocada na evolução dos materiais, mas talvez consigamos eventualmente pensar não a esse nível, mas antes nas possibilidades de espaços até agora inimagináveis, resultantes da reforma, por via dessas tecnologias – da forma como os edifícios são construídos.²⁶

Neste livro, o estudo de fenómenos naturais e o desejo de criar arquitetura que se comporta como Natureza – como as nuvens, as florestas, o horizonte, o céu, a chuva²⁷ – destabiliza a ideia da arquitetura como um abrigo desses mesmo fenómenos, para poder passar a fazer parte deles.²⁸

A ironia do trabalho de Junya Ishigami reside na mediação desta *liberdade* de pensamento, que procura o inovador, o inédito, o inefável (no sentido em que ainda não se pode exprimir através da arquitetura) com uma procura constante por *normalidade*.²⁹ Uma ascensão contrabalançada com uma ancoragem.

Esta dinâmica que persegue é introduzida no livro *Another Nature* (2014) através de dois valores: *new comfort* e *new constructivity*. A arquitetura de Ishigami traduz-se nesta busca dual por novos (*new*) modos de concretizar (*constructivity*) uma espacialidade intuitivamente reconhecível e aceite pelo corpo (*comfort*). Na obra do arquiteto, estes pólos, que superficialmente poderiam parecer opostos de um eixo (tendendo, ora para liberdade/ inovação, ora para normalidade/ conforto), movem-se e flexibilizam esse mesmo eixo, a cada projeto, entrelaçando-se para, juntos, produzirem uma nova direção. Esta simbiose resulta, muitas vezes, em objetos inovadores, mas profundamente primitivos.

Uma das obras exemplar desse fenómeno é o pavilhão *Kokage-gumo* (2021).³⁰ Podemos ainda evocar projetos como *House and Restaurant* (2022), “que tem a qualidade de uma estrutura muito antiga, que teria sido erodida ao longo de anos, mesmo séculos, quando na realidade é o resultado de um único dia de trabalho, se contarmos apenas a betonagem. O resultado é uma espécie de precipitação do tempo, um tempo comprimido, condensado.”³¹

Essencialmente por duas razões vamos trazer este projeto para o nosso argumento:

26 Junya Ishigami, (2019), *op.cit.*, 215. Tradução própria.

27 O nome dos capítulos do livro *Another Scale of Architecture* (2019).

28 “Today the distinction between natural and manmade environments are emerging. For these new environments, a new theory of architecture is needed, one that goes beyond the shelter concept.” Junya Ishigami, *Another Nature*, (Harvard University, Graduate School of Design, 2015), 11.

29 “Its important to have normality in my projects. A sense of comfort.” *La Nuit de Junya Ishigami, Nuit de l'incertitude* (2018, Fondation Cartier Pour L'art Contemporain), vídeo, 1:16:55, <https://www.youtube.com/watch?v=UgV0ZqtRhg>

30 Pavilhão construído no jardim da casa Kudan, com o objetivo de criar sombra e esconder os arranha-céus da envolvente. A estrutura de madeira foi carbonizada através da técnica tradicional japonesa Yakisugi e as variações na intensidade do fogo fizeram com que algumas partes queimassem totalmente e outras ficassem

apenas levemente queimadas, o que cria variações no padrão da cobertura.

31 Élie During in *La Nuit de Junya Ishigami, Nuit de l'incertitude* (2018, Fondation Cartier Pour L'art Contemporain), vídeo, 45:25 <https://www.youtube.com/watch?v=UgV0ZqtRhg>

32 “KAIT Workshop (2008) o House with Plants (2012) sí se consolidan como arquitecturas referents del siglo XXI, aunque, por ahora, el alcance de estas obras parece más la continuación de los anhelos de la “constelación japonesa”, y no tanto el logro constructivo de los imagináneos naturales más radicales.” Ángela Juarranz, “La naturaleza como experimento constructivo. El Pabellón de Japón para la XI Bienal de Venecia (Junya Ishigami, 2008),” *RA. Revista de Arquitectura*, 20 (2018): 201, doi:10.15581/014.20.192-203.

33 Junya Ishigami (2023), *op.cit.*, 104. Tradução própria.

34 *Ibidem*. Tradução própria.

35 *Ibidem*. Tradução própria.

36 Michael Holt & Marissa Looby, “Junya Ishigami: Architecture as Air,” *Domus Web*, publicado a 12 de Dezembro 2010, <https://>

1) Porque contraria a ideia de que a arquitetura de Ishigami não é mais do que uma extensão da arquitetura “obcecada” por leveza da *constelação japonesa*;³²

2) Porque evoca muitos dos temas presentes na sua teoria e noutros projetos, o que nos permite, através do enfoque em apenas um deles (num exercício de economia), explorar os temas-chave da sua arquitetura.

Tables for a Restaurant (2005) foi o primeiro projeto de Junya Ishigami. Um projeto de mesas para um restaurante com capacidade para cinco pares de pessoas. Cada par deveria sentir privacidade e intimidade durante a sua refeição. A proposta de Ishigami baseou-se em desenhar mesas demasiado grandes para cada par e introduzir intimidade ao dispor arranjos de flores sobre as mesmas. O invólucro que rodeava, que protegia cada convivência, cada presença partilhada, eram as plantas nos jarros brancos. Ainda que o espaço fosse pequeno, cada casal sentir-se-ia protegido pelo jardim que o envolvia.

É este mesmo cliente que pede a Ishigami, anos mais tarde, para construir uma casa e um restaurante que evocasse a sensação de uma adega, que fosse “o mais pesado possível”³³ e que “parecesse ter estado sempre ali e que fosse continuar a estar durante muito tempo”,³⁴ adiantando que “não poderia ser artificialmente liso, mas sim algo com a aspereza da natureza. A culinária autêntica requer um lugar assim.”³⁵

Antes de tudo, percebe-se uma sensibilidade do cliente à forma como o espaço influencia a ação (“A culinária autêntica requer um lugar assim”). Depois, pensamos em como Ishigami encarou esta proposta. A leveza e transparência têm sido uma das características mais proeminentes da arquitetura japonesa contemporânea e a obra do próprio arquiteto concorda com essa tendência, tão evidente em projetos como *The Magic Table* (2005) ou *Groot Vijversburg Visitor* (2008).

Num artigo sobre o projeto *Architecture as Air*, é realçado que “enquanto muitos arquitetos contemporâneos querem fazer grandes gestos arquitetónicos, o projeto de Ishigami deseja ser uma arquitetura do desaparecimento. Uma marca subtil no tecido urbano, em vez de um brilho ostensivo.”³⁶

Pensamos que, também em *House and Restaurant*, apesar de ter sido confrontado com uma proposta por parte do cliente que pedia um edifício pesado, é interessante perceber como Ishigami não abdica dessa qualidade do

desaparecimento. Ishigami enterra a estrutura (para depois a desenterrar como um fóssil escavado), subjugando-a a um nível inferior – semelhante a uma adega. Esta decisão potencia a sensação de estarmos a entrar noutra dimensão, o que dá densidade ao microcosmo desta casa-restaurant.

O projeto divide-se entre estes dois espaços – casa e restaurante – segundo um eixo noroeste-sudeste. Estas duas grandes áreas interligam-se (e desvinculam-se) através dos três pátios, que funcionam também como entradas de luz para os espaços que, de outra forma, seriam demasiado escuros. O espaço do *hall* do restaurante é usado como uma extensão da casa quando está fechado ao público, funcionando como um espaço de brincar para as crianças ou escritório.

A estratégia de implantar o edifício abaixo da cota da rua faz com que se anule da linha do horizonte dos transeuntes. O arquiteto consegue produzir uma *arquitetura do desaparecimento* sem recorrer à transparência e subtileza dos elementos do projeto. A questão importante em Ishigami talvez não seja tanto a leveza e a transparência, mas a qualidade de se camuflar, de desaparecer, de se fundir com a envolvente.

A produção arquitetónica de Ishigami parece refletir os *critérios metamórficos* que Trillo de Leyva explica no artigo *Las Metamorfosis* (1997). A metamorfose projetual assume-se como um método “de desenvolvimento e de adaptação a novas condições”³⁷, que surge do “respeito pelas formas de partida, a busca da essência dos seres ou objetos que vamos submeter ao projeto de transformação com o objetivo de mantê-la após a mudança”³⁸.

37 J. L. Trillo de Leyva, “Las Metamorfosis.” (*Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad* 6, 1997), 63.

38 *Ibid*, 66.

Os projetos *Mountaintop Facility in Yashima* (2016) ou *Kinmen Passenger Terminal* (2014) são semelhantes neste aspeto. Os edifícios são desenhados como montanhas artificiais, camuflando o impacto destas estruturas na paisagem. Depois, claro, existem projetos como *Valley Chapel* (2017-), uma parede de 45 metros de altura que parece ir totalmente contra esta teoria do desaparecimento (ainda que na sua enormidade preserve algo de leve e etéreo). Exceções como estas impedem a adoção de rótulos demasiado estáveis e fechados à prática de Ishigami.

Liberdade e Imaginação

A liberdade é um conceito que Ishigami reitera ao longo dos seus textos e explora através dos seus trabalhos. Este é um tema central na sua obra: o de libertar-se dos obstáculos que tomamos como axiomas, isto é, libertar-se das constrações – labirintos construídos e estabilizados que, na ausência de reflexões próprias, nos direcionam por caminhos já conhecidos – que regem, segundo Ishigami, o *intelecto arquetónico*.

Isto remete-nos para a definição de liberdade que Emmanuel Kant apresenta em *Crítica da Razão Pura* (1781) e *Crítica da Razão Prática* (1789), onde propõe que a liberdade não provém de um contexto *negativo*³⁹ – caracterizado pela ausência de constrangimentos – mas sim de um contexto *positivo* – onde existe a possibilidade de “auto-iniciação” (*Selbstanfang*).⁴⁰

A liberdade de Ishigami é uma liberdade que ele próprio constrói (auto-inicia) e que é o resultado de um ciclo de esquecimento e recriação, isto é, como já explicámos, de um método que assenta num modo de *pensamento elástico*.

39 Negativo e positivo são aqui usados como ausência e presença, e não com uma conotação hierárquica.

40 “Emmanuel Kant, in his Critique of Pure Reason (1781) and his Critique of Practical Reason (1789) defined for the first time something that other people must also have experienced, but were unable to articulate, namely the fact that freedom is not, negatively speaking, an «absence of constraint», but positively speaking, the possibility of «self-beginning».” Julia Kristeva, “Thinking About Liberty in Dark Times”, *Holberg Prisen*, publicado a 2 de dezembro 2004. <https://holbergprisen.no/arrangementer-og-produksjoner/the-2004-holberg-symposium-thinking-about-liberty-in-dark-times-2/>.

No ano de 2004, a propósito da entrega do prémio *Holberg* a Julia Kristeva, a teórica búlgaro-francesa apresenta uma conferência intitulada *Julia Kristeva: Thinking about liberty in dark times*.

Estou convencida de que, no próximo século, a sociedade cosmopolita com que temos sonhado desde os estóicos e ao longo do Iluminismo não será possível na forma utópica do “melting pot”, universalizada e padronizada pelo mercado, pelos meios de comunicação e pela internet. Na melhor das hipóteses, isso conduzirá a uma convivência mais ou menos conflituosa entre nações e entre vários “grupos sociais”, que viverão entre cooperação e confronto. Combinando uma certa dose de respeito pela “identidade nacional” aliado à valorização do “bem comum” (ou *intérêt général*, como denominou Montesquieu), esta abordagem terá de substituir os excessos da globalização contemporânea.⁴¹

41 *Ibidem*. Tradução própria.

Não foi preciso esperar até ao final do século para as consequências de uma globalização homogeneizadora começarem a irromper. Uma talvez

inevitabilidade das tensões que aumentavam a pressão por baixo desta membrana de aparente estabilidade. A sua insustentabilidade parece agora evidente.

Ishigami percebe o mundo como um espaço plural com uma multiplicidade de valores que, com a globalização, só aumentou na sua heterogeneidade, uma vez que estes cosmos (indivíduos; comunidades; etc.) se deslocam com uma frequência muito maior do que anteriormente, o que faz com que já não sejam estritamente territoriais, isto é, associados a uma geografia específica:

No mundo de hoje, que procura aceitar como diversidade os valores limitados detidos por indivíduos, comunidades e afins, atribuindo-lhes um peso semelhante ao dos valores abrangentes da humanidade e da sociedade, será realmente possível conceber e construir arquitetura com base nos valores de um domínio fechado de saber historicamente acumulado? Enquanto os próprios valores das pessoas que desejam arquitetura, e que efetivamente se colocam dentro da arquitetura, existirem no mundo pluralista de hoje, talvez a arquitetura também precise de ser construída com pluralismo e abertura. Fui desenvolvendo uma convicção visceral nesse sentido à medida que avançava nos projetos ao longo dos anos.⁴²

42 Junya Ishigami, (2023), *op.cit.*, 6. Tradução própria.

43 Estilo que emerge na Europa nas décadas de 1920 e 1930 e que se alimentou de um pensamento ideológico iluminista que procurava soluções do tipo *one size fits all*, derivadas de uma primazia de valores como a racionalidade, a eficiência ou a economicidade.

A arquitetura do estilo internacional⁴³ tentou resolver os problemas da sua contemporaneidade renegando o individual, o não-normativo e o irracional. Esta ideologia valorizava a abstração da forma, mas, ao mesmo tempo, uma figuratividade, ou concretitude, da função. Esta abordagem é limitativa da flexibilidade de usos, o que a torna menos capaz de abarcar uma multiplicidade de expressões individuais. No extremo, podemos pensar que é limitativa da liberdade, uma vez que o espaço revela a sua função ao usuário e não o mobiliza a projetar os conteúdos da sua psique particular no espaço. O mantra *a forma segue a função* oferece um manual de utilização, produz objetos que pré-determinam o uso, excluindo o usuário deste processo que deveria ser co-participado.

Pensamos que foi um movimento necessário à época (e já alvo de muitas críticas), sobre o qual não nos interessa expandir. Invocamo-lo para perceber a proposta de Ishigami.

O arquiteto retorna continuamente a comparações entre arquitetura e natureza ao longo dos seus projetos, mas estas comparações não conduzem a um design biomimético, como é evidente no seu discurso sobre o projeto *Ballon*

(2007):

Perdemos a noção do tempo e assistimos a esta enorme estrutura artificial mover-se a uma velocidade quase imóvel. Foi nesse momento que percebi que nós, humanos, por vezes percebemos estruturas artificiais como paisagem, mesmo que se encontrem num nível de abstração completamente diferente das estruturas encontradas na natureza. Compreendi que talvez possamos entender melhor a ideia aparentemente vaga de paisagem através do ato da arquitetura e, para além disso, que talvez sejamos capazes de criar paisagens que não existem na natureza através da arquitetura.⁴⁴

44 *Idem*, 36. Tradução própria.

O arquiteto olha para a natureza para refletir sobre a arquitetura, fá-lo como parte de um processo para expandir o *intelecto arquitetónico*. A nuvem é um desses elementos que invoca para a sua obra, porque combina abstração – “uma qualidade essencial para criar perspetivas diversas em arquitetura”⁴⁵ – com uma certa figuratividade (“While each person imagines a different shape, everyone will be able to recognize that they are perceiving the same idea. A cloud can be such a landscape scenery.”)⁴⁶, o que faz da nuvem um fenómeno que “tem um equilíbrio agradável que engloba muitos tipos de valores, aceite tanto por crianças como por adultos”.⁴⁷ Foi a partir de uma imagem do projeto *Forest Kindergarten* (2015-) que compreendemos verdadeiramente a repercussão da arquitetura de Ishigami.

45 *Idem*, 150. Tradução própria.

46 *Idem*, 140. Tradução própria.

47 *Idem*, 150. Tradução própria.

Por cima de uma fotografia do projeto (ainda a ser terminado) Ishigami desenha duas crianças a brincar ao que parece ser um jogo de balançar pedras dispostas umas sobre as outras. O desenho retrata uma das várias formas das crianças se apropriarem deste espaço (esta “pata” de animal). Mas também poderia ser desenhada uma criança a usar esta “pata” como um banco, ou como uma mesa para almoçar com os colegas, ou ainda como um braço estendido que a convida a trepar a rampa e posicionar-se num ponto mais alto. Ao contrário da arquitetura funcionalista, este projeto explora a figuratividade da forma aliada à abstração do uso.

Esta meditação entre o abstrato e o figurativo surge na obra do arquiteto no primeiro projeto que desenha especificamente para crianças: *Amyu Atsugi Nursery* (2014). Nesta obra, a ideia surge de criar uma paisagem para as crianças que lhes desse a sensação de habitarem entre animais gigantes. As restrições da capacidade estrutural do edifício pré-existente levou a que as novas

48 *Idem*, 118. Tradução própria.

estruturas fossem dispersas ao longo das vigas do andar, e que estes animais se transformassem em elementos que são “uma nuvem, uma pedra e uma parede simultaneamente”.⁴⁸ Estas nuvens são sugestivas:

49 *Ibidem*. Tradução própria.

Algumas parecem animais, outras parecem bananas. A mesma nuvem pode também mudar de forma de momento para momento, olhamos para estas nuvens e imaginamos várias imagens. Existem algures entre a abstração e a figuração. **As crianças brincam, sentindo as possibilidades da arquitetura com todo o seu corpo** [denotação nossa].⁴⁹

Esta última frase é essencial para perceber a arquitetura de Ishigami, principalmente a partir deste binómio abstrato-figurativo. Ele inverte a posição destas qualidades relativamente ao seu posicionamento na arquitetura moderna funcionalista para, por um lado, abrir a arquitetura à apropriação individual (a função abstrata) e, por outro – nestes projetos mais recentes –, auxiliar-se da figuratividade para despertar a imaginação dos usuários (a forma semi-figurativa).

50 *Idem*, 150. Tradução própria.

No projeto *Forest Kindergarten*, percebemos que a decisão de basear o design em desenhos de crianças – que se esfumam numa abstração comedida que, como numa nuvem, os liberta de um realismo que eliminaria a possibilidade de múltiplas interpretações – não pretende caricaturar a arquitetura, mas transformá-la numa “zona intermédia entre dois tipos de paisagem: a paisagem natural, que engloba inúmeros ambientes e sentidos de escala, e a paisagem de um mundo do sonho que inclui a imaginação humana e o inconsciente”.⁵⁰ O resultado ambicionado é o de “uma floresta onde os sonhos e a natureza se entrelaçam em pé de igualdade.”⁵¹

51 *Ibidem*. Tradução própria.

Interessa-nos a forma como a arquitetura pode expandir as nossas vidas. Não apenas acomodar, mas contribuir para a exploração profunda da psique, integrando os nossos mundos metafísicos na realidade concreta, permitindo o entrelaçamento dos dois para que estas duas paisagens se possam fundir: o metafísico libertando-se ao apropriar-se do espaço físico como um recreio da mente e o espaço físico ganhando densidade, opacidade e simbolismo, pela introdução da nossa imaginação nele.

No *horizonte* de Ishigami reside uma liberdade que contribui para esta expansão da nossa existência e a ambiguidade, fragilidade ou dissolução das formas que constrói são condições, ou consequências, da concretude dessa

procura por liberdade.

1. Junya Ishigami, *Desenho do percurso de voo de uma borboleta*, em *Another Scale of Architecture*, por Junya Ishigami. Tóquio: LIXIL, 2019, 81.

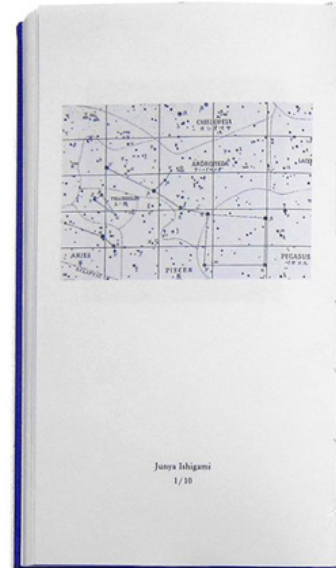
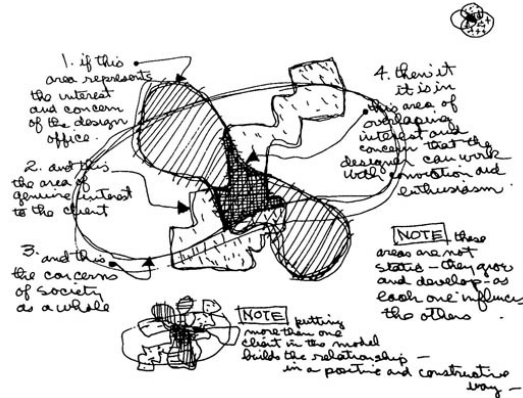
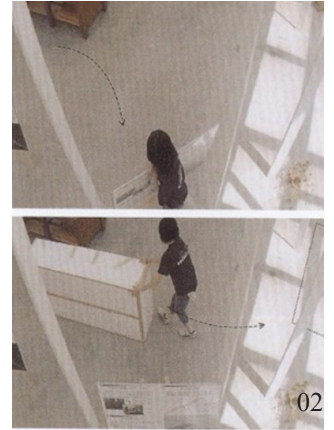
2. Junya Ishigami, *Desenho dos percursos dos usuários de KAIT Workshop*, em *Another Scale of Architecture*, por Junya Ishigami. Tóquio: LIXIL, 2019, 82.

3. Charles Eames, *Diagrama conceptual de sobre o processo de design*, exibido na exposição *Qu'est ce que le design?*, 1969, <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/fotografia/disenho-eames-genialidad-estetica-e-inventiva-tecnica.html>

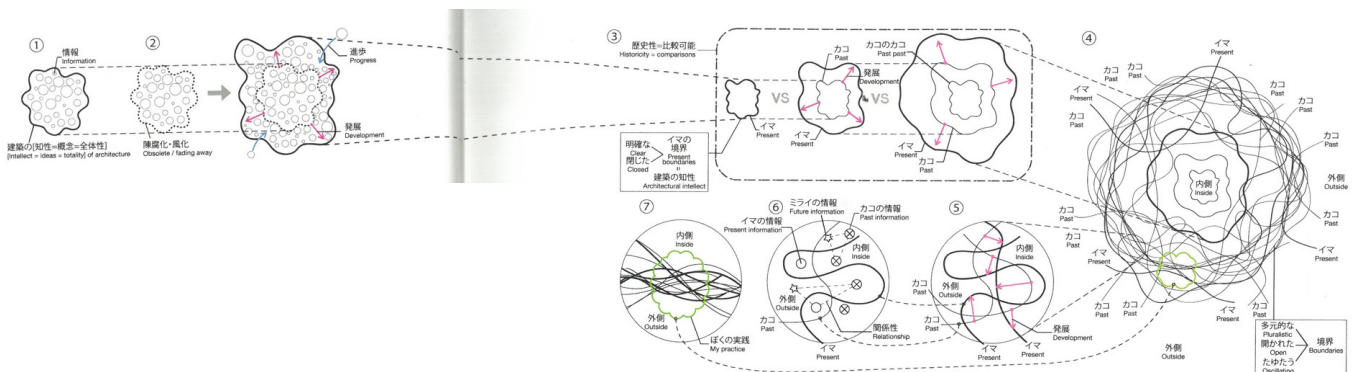
4. Junya Ishigami, *Esquema sobre a evolução do intelecto arquitetônico e a posição da prática de Ishigami neste intelecto*, 2023, em "Junya Ishigami, From the First Work", *a+u Architecture and Urbanism Magazine*, 638, novembro de 2023, 6-7.

5. *Pequenos Jardins*, 2008, fotografia, em Junya Ishigami, *Small Images*, por Junya Ishigami. Tóquio: INAX Publishing, 2008, 64.

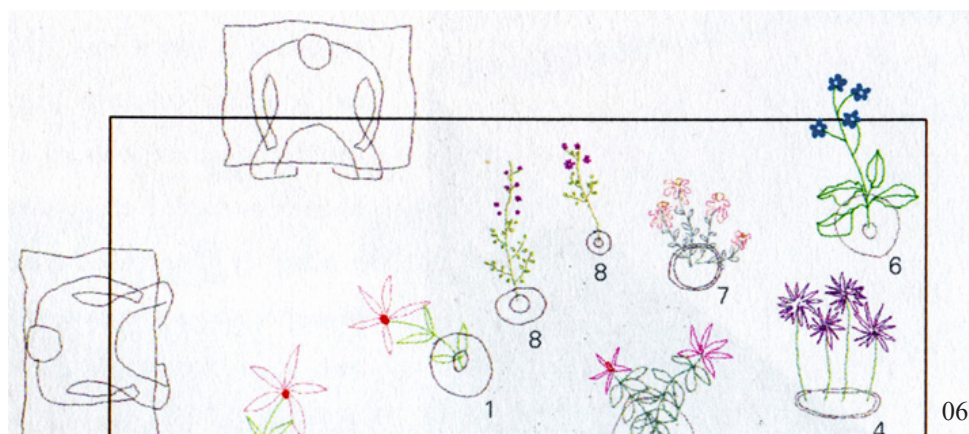
6. Junya Ishigami, *Mesa A do projeto Tables for a Restaurant* (2003), desenho, em Junya Ishigami, *Small Images*. Tóquio: INAX Publishing, 2008, 9.



03



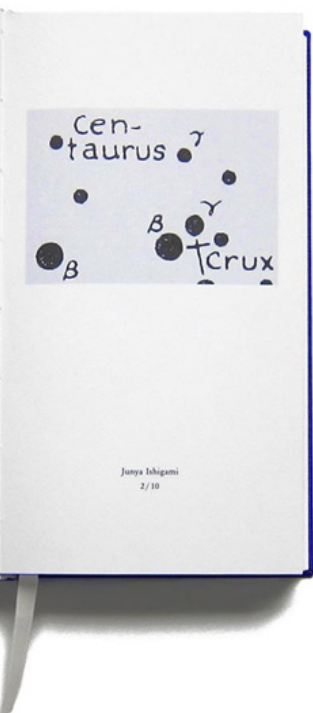
04



7. *Desenhos de estrelas e constelações que representam as imagens que Ishigami considera reveladoras da origem e da base do seu trabalho, s.d., em The Images of Architects, editado por Valerio Olgiati. Lucerna: Quart Publishers, 2014.*

8. *Fotografia do horizonte num dia com nuvens altocumulus castellanus, que geram pores do sol intensos, em Another Scale of Architecture, por Junya Ishigami. Tôquio: LIXIL, 2019, 131.*

9. *Fotografia de aguaceiro gerado por uma nuvem cumulonimbus, em Another Scale of Architecture, por Junya Ishigami. Tôquio: LIXIL, 2019, 191.*



07



10. Junya Ishigami, *Alçados das árvores do projeto “Biotop Water Garden”*, 2018, Japão, em “Junya Ishigami’s Art Biotop Water Garden: Is this architecture?”, por Martin Schulze. Public Delivery, 5 de novembro de 2019, <https://publicdelivery.org/junya-ishigami-water-garden/>

11. *Fotografia do projeto Art Biotop Water Garden* (2018), Nikissimo Inc., <https://divisare.com/projects/415578-junya-ishigami-associates-art-biotop-water-garden>.

12. *Fotografia invertida do projeto Kokage-gumo* (2021), junya.ishigami+associates, <https://afasiaarchzine.com/2021/08/junya-ishigami-kokage-gumo-tokyo/>.

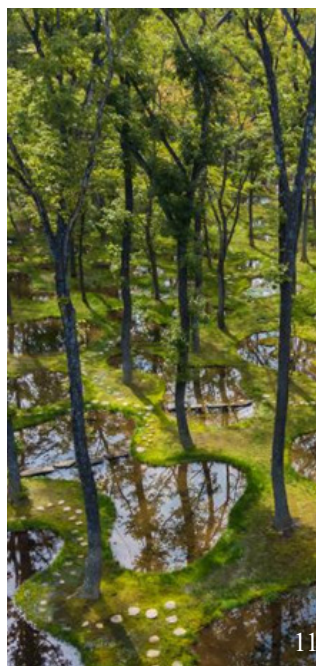
13. *Maqueta do projeto House and Restaurant apresentada na exposição Freeing Architecture* (2018), <https://afasiaarchzine.com/2018/04/junya-ishigami-17/>

14. *Fotografia do projeto “Architecture as Air”* (2010), em *Another Scale of Architecture*, por Junya Ishigami. Tóquio: LIXIL, 2019, 220.

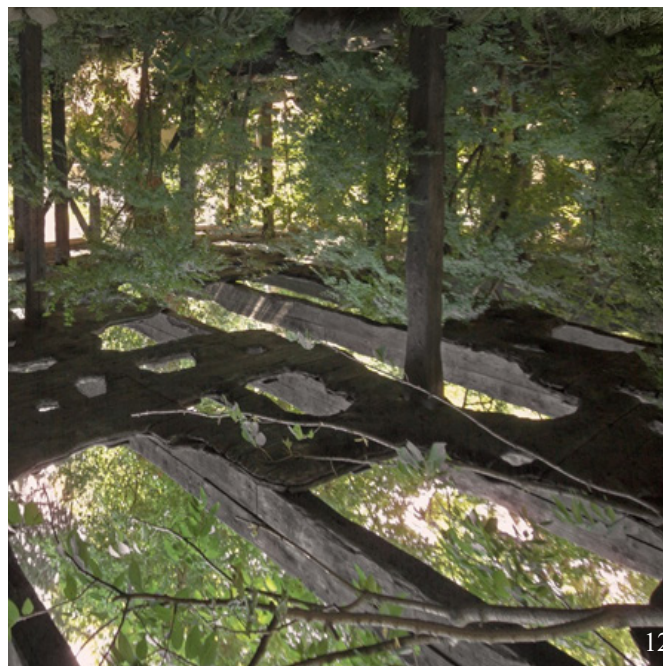
15. Junya Ishigami, *Desenho técnico do projeto Art Biotop Water Garden* (2018), em “Junya Ishigami From the First Work”, *a+u Architecture and Urbanism Magazine*, 638, novembro de 2023, 126.



10



11



12



13

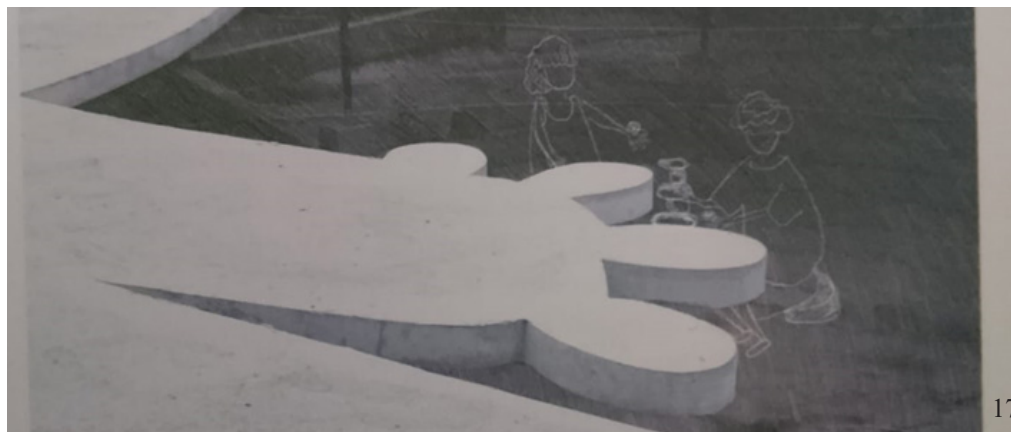
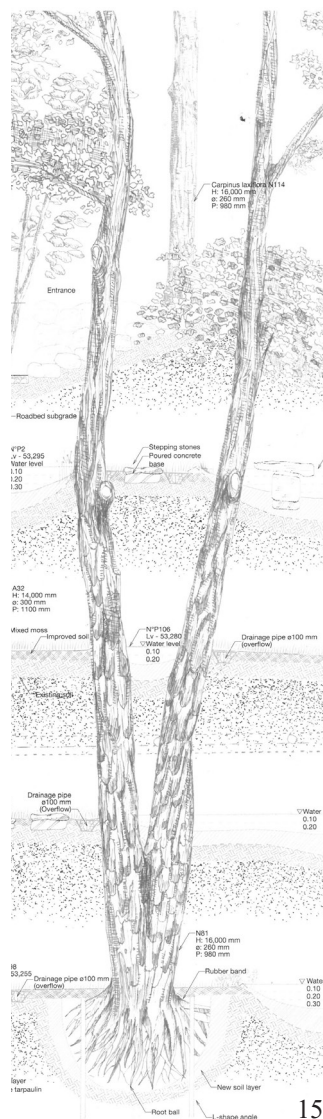


14

16. Junya Ishigami, Junya Ishigami, *Maqueta do projeto Amyu Atsugi Nursery* (2014), 2023, in "Junya Ishigami, From the First Work", a+u Architecture and Urbanism Magazine, 638, novembro de 2023, 114-115.

17. Junya Ishigami, *Desenho sobre fotografia do projeto Forest Kindergarten* (2015–), 2023, in *op. cit.*, 149.

18. Junya Ishigami, *Maqueta do projeto Forest Kindergarten* (2015–), 2023, in *op. cit.*, 152-153.



A aparente heterogeneidade das três arquiteturas estudadas justifica-se, maioritariamente, pelas diferenças entre modos de expressão. Frederick Kiesler opera a partir de uma continuidade estrutural que gera espaços orgânicos desvinculados da estética modernista da época. Já a arquitetura de Louis Kahn evidencia um pensamento enraizado no *intelecto arquitetónico*, compatibilizando nos seus projetos influências tradicionais e modernas. Por outro lado, Junya Ishigami assume uma posição-fronteira relativamente a este *intelecto* (e questiona até a validade de tal delimitação¹), criando espaços etéreos inspirados pelos mecanismos da natureza.

1. Junya Ishigami, (2023), *op.cit.*, 6: However, if we view architecture from a pluralistic perspective, accepting diverse values, this conventional way of architecture will change. The boundaries shaping the concept of architecture will multiply and open up, leaving us unable to identify a fixed domain, and making comparisons with the past impossible.”.

As geografias e tempos distintos em que cada arquitetura se desenvolve (ainda que a de Kiesler e a de Kahn se sobreponham) vêm intensificar ainda mais estas diferenças. Não obstante à peculiaridade de cada uma das arquiteturas – e não querendo invalidar as suas dissimilaridades –, quando transcendemos a questão do estilo, são-nos reveladas *transversalidades* entre os três casos de estudo.

2. Louis Kahn (1966), *in op.cit.*, 201. Tradução própria.

Como nos ensina Kahn: “a arquitetura não conhece estilos”². A essência da disciplina *transcende* questões puramente objetuais. E é nesta *transcendência* que encontramos o terreno comum entre Kiesler, Kahn e Ishigami.

A arquitetura é entendida por Kiesler como um *devoir* intrincado com o *devoir* do humano, capaz de catalisar as nossas latências. Na obra de Kahn, esta convicção persiste com um foco nos *inícios*, a fim de revelar aquilo que é essencial e eterno no humano e na arquitetura. Ambos são claros na intenção de construírem arquiteturas que dialogam com as necessidades humanas latentes. Também em Ishigami notamos uma vontade de provocar a emergência de desejos, de despoletar a imaginação e a transformação do usuário.

3. “We wanted the playground equipment itself to become an environment, create a space, and become a landscape for children. The initial idea was to create a space and landscape by using giant structures resembling abstracted animals.” Junya Ishigami, (2023), *op.cit.*, 118.

Reconhecemos como uma transversalidade o lugar a partir do qual criam: o do exílio, da solidão, da introspeção. Kiesler e Kahn assumem-no explicitamente e Ishigami delata-o no modo como fala do início dos seus projetos, das visões que os precedem. Como a imagem de animais gigantes a habitar entre crianças evocada para descrever a inspiração do projeto *Amyu*

Atsugi Nursery.³ Estas imagens surgem como visões interiores que emergem de um mergulho.

4. Aprender é aprender esquecendo. Digo aprender esquecendo porque no momento da aprendizagem há sempre um esquecimento instantâneo com o qual o eu se torna um corpo nu, no sentido de estar o máximo disponível para captar o que está à sua volta.” Manuel Mendes (2022), in *Arquitetura: Como Aprendemos?* (Note, 2022), 3-4.

Este mergulho viabiliza uma outra *transversalidade*: a do esquecimento, da infância, da recuperação de um olhar virginal.⁴ Identificamos esta condição em Kiesler, Kahn e Ishigami. Em todas as práticas existe o esforço de repensar o que é tomado como habitual. Os arquitetos propõem-se a regressar a um início, a uma visão despida de preceitos, para recuperar algo essencial. Creamos ser o mergulho o que permite a distância necessária do conhecido e do aprendido para que a visão emerja, para que seja possível a inauguração.

5. Onde refere ter surgido a ideia de *construção contínua*.

A cada projeto, os arquitetos conquistam novos territórios e inauguram novas possibilidades. O processo de Kiesler culmina na *Endless House*, mas antes foi conquistado um território do seu próprio *horizonte* através de aproximações contínuas. Desde o início da exploração da ideia de construção contínua no esboço de um teatro infinito⁵ (*Space Stage*, 1925), atravessando o aprofundamento dessa ideia em *Space House* (1933), passando pela primeira concretização da *Endless House*, até à versão final do projeto, existem infinitos *devires* que o aproximam do seu *horizonte*.

6. Louis Kahn (1944), in *op.cit.*, 21.

7. Louis Kahn (1960), in *op.cit.*, 62.

Kahn testemunha o mesmo sentido de aproximação através das *revelações* despoletadas a cada projeto. O início do pensamento sobre a *monumentalidade* em 1944⁶, a distinção entre *forma* e *projeto* apresentado em 1960,⁷ entre *lei* e *regra* em 1961, e entre *silêncio* e *luz* em 1968... Tudo isto são conquistas arquiteturais que o aproximam daquilo que procura.

Em cada obra de Ishigami surge uma questão a ser *transcendida*. Em *KAIT Workshop* (2004-2008) começa a pensar em artifício-natureza. Em *Magic Table* (2005), planeza-horizontalidade. Em *Ballon* (2007), arquitetura-paisagem. Em *Home for the Elderly* (2012-), antigo-novo. Em *Amyu Atsugi Nursery* (2014), abstrato-figurativo... Estas questões ressurgem ao longo de outros projetos e uma só obra medita sobre várias simultaneamente. Entre si, estas questões unem-se para desenhar o *horizonte* de Ishigami.

Pensamos importante esclarecer que o *horizonte* não é um objeto pré-definido, mas uma força magnética constante nos processos artísticos, que guia a direção do movimento. O *horizonte* é ele próprio construído a partir dos *devires* e não um dado pré-estabelecido e estático. Toda a prática artística, enquanto processo fundacionalmente insaciável, representa um *devenir*.

A imagem conceptual do *horizonte* enquanto uma linha longínqua a ser alcançada pressupõe que a distância entre o objeto e a linha do *horizonte* se mantém constante, mesmo que este objeto esteja em movimento. No entanto, pensamos que essa metáfora não explica a produtividade do processo artístico. Será mais sensato pensarmos o *horizonte* enquanto um círculo e, os *devires*, enquanto os pontos infinitos que formam esse círculo. Cada forma inaugurada é um ponto (um *devir*) que desvela um círculo latente – intuído, mas ainda não visível. Agimos guiados por essa latência e projetamos três pontos. Temos um triângulo. Continuamos na nossa busca, alcançamos um decágono, um icoságono, um triacontágono, e assim sucessivamente. A cada *devir* aproximamo-nos do *horizonte*-círculo que procuramos, acrescentando definição à sua forma arredondada. Os *devires* dos processos artísticos conquistam distância, aproximam-nos do *horizonte*, ainda que a sua concretização total seja impossível. A estabilização do trabalho de um artista nas fases maduras da sua prática fica aqui também evidenciada pela figura do círculo. A partir de certo ponto, reconhecemos a figura geométrica que inaugurámos como um círculo, no entanto, o artista não se satisfaz. Esta nova imagem explica-nos que o processo artístico conquista algo. Ainda que a tarefa seja infinita, não é em vão.

No *intelecto arquitetónico*, estes *horizontes* insurgem como manchas luminosas, linhas de fuga inauguradoras de inícios. Os inícios nunca se esgotam em si mesmos, têm uma energia condensada que não cessa. São campos de força criativa que inauguram novas possibilidades e se desprendem de um ciclo de produção dominante (que se afunda na sua própria monotonia). Pedro Bragança, em *The quasi-temple of Architecture* (2016), argumenta que devemos pôr em causa o tipo de produção associada “a uma supremacia económica e política”⁸, isto é, ao “paradigma disciplinar dominante”.⁹

Bragança introduz dois conceitos – *ação* e *contemplação* – como fundamentais para resistir à compartimentalização e ao estado de deriva da arquitetura. A *ação* refere-se às atitudes externas que um arquiteto tem de realizar a fim de construir algo concreto no mundo físico. A *contemplação* relacionasse com o movimento de mergulho de que falávamos e possibilita uma distância necessária para se tomarem *ações* adequadas. Para si, “apenas a arte ou, mais precisamente, a prática artística do projeto é capaz de promover a necessária conciliação desses dois mundos”¹⁰. As obras arquitetónicas que têm, simultaneamente, uma qualidade experimental (um *devir*...) e uma aproximação à essência daquilo que o arquiteto procura (...em direção a um *horizonte*), Bragança apelida de *quasi-temple*s. Ainda sem termos a certeza da forma

8. Pedro Bragança (2016), *in op.cit.*, 1. Tradução nossa.

9. *Ibidem*. Tradução nossa

10. *Ibid*, 2-3.

11. “In fact, the total temple is an impossibility as the absolute essence and sufficiency also are. So, from these exercises come up the possible temples.” *Ibid*, 3.

desse templo – que simbolizaria o *horizonte* alcançado (tarefa impossível¹¹) – perseguimo-lo através destas aproximações que o tornam mais nítido, mas nunca totalmente claro.

Enquanto arquitetos-artistas, Kiesler, Kahn e Ishigami desafiam o “paradigma disciplinar dominante” para perseguir novas possibilidades, que se ancoram, como vimos, tanto no desejo de progresso como num enraizamento naquilo que consideram ser essencial. A forma como Ishigami compatibiliza *figuratividade* e *abstração* – com o objetivo de estimular uma projeção da psique humana no espaço – relaciona-se com a forma como Kahn propunha simultaneamente formas *simbólicas* e *abstratas* para expressar um sentido de *monumentalidade*. Kiesler cria também formas inaugurais que têm algo de ancestral ou eterno. Esta dupla condição – uma imagem (1) inaugural que (2) ressoa – remete-nos para a ideia de *imagem poética* de Gaston Bachelard: imagens com a capacidade de despertar latências.

Repercussões e Ressonâncias

12. “Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença.” Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço* (Martins Fontes, 2000), 6.

13. *Idem*, 5.

14. *Ibidem*.

15. *Idem*, 7.

16. “Assim, a imagem poética, acontecimento do *logos*, é para nós pessoalmente inovadora. Já não a tomamos como um «objeto». Sentimos que a atitude «objetiva» do crítico abafa a «repercussão», rejeita, por princípio, essa profundidade onde deve ter seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo.” *Idem*, 8.

17. *Idem*, 13.

18. *Idem*, 33.

19. Junya Ishigami, (2019), *op.cit.*, 6. Tradução própria.

20. “The very concepts of progress and development in architecture will thus become devoid of meaning, forcing us to think of architecture without them. For example, in isolation a thing may be old and thus run counter to progress, yet when viewed in the context of multiple relationships, perceived as a fresh value. Conversely, even something hitherto unseen can appear time-worn or

A *imagem poética* de Bachelard não é uma imagem propriamente dita, mas um resultado de um “movimento da alma”¹². A *imagem poética* pode surgir na poesia, mas também noutros lugares, mesmo naqueles como a arquitetura ou a “pintura, onde a [sua] realização parece envolver decisões que decorrem do espírito”¹³. Mesmo aí, onde é imprescindível agir a partir de processos cognitivos, “a fenomenologia da alma pode revelar o primeiro compromisso de uma obra”¹⁴.

Bachelard diz-nos que a *imagem poética* é sempre um ato inaugural, porque corresponde a uma criação, a um início; porque “transporta-nos à origem do ser falante”¹⁵. É exatamente porque surge dessa origem, que a *imagem poética* é também um acontecimento primitivo¹⁶. A sua primitividade não corresponde a uma historicidade, mas a uma essencialidade. Bachelard defende que a novidade ancestral da *imagem poética* transcende “correlações entre o passado e o presente”¹⁷.

Esta dupla condição, simultaneamente inovadora e primitiva, ecoa nas arquiteturas de Kiesler, Kahn e Ishigami. Arquiteturas preocupadas com esta duplicidade fértil que “devolve ao ser a energia de uma origem.”¹⁸ Torna-se claro o papel do movimento do mergulho – do retorno à origem do ser – no processo de criação de espaços que possuam ambas estas qualidades.

Revisitamos os *horizontes* dos arquitetos e recordamos como Kiesler se propôs a construir espaços que provocariam uma recuperação do vínculo entre o humano e a infinitude da vida e em como expressa esta infinitude através da mudez da arquitetura. Recordamos a convicção na fertilidade dos *inícios* explícita na obra de Kahn e em como, através do ineditismo dos seus edifícios, chega a uma expressão ancestral. Em Ishigami, o entendimento da arquitetura como uma dimensão pluralística invalida a identificação de “um domínio fixo e torna impossíveis as comparações com o passado”.¹⁹ Encontramos patente uma transcendência das noções de progresso e obsolescência, abrindo a possibilidade de criar o arcaico a partir do inédito e vice-versa.²⁰

Para além desta dupla condição essencial à clarificação da *imagem*

hackneyed, depending on its relational qualities.” *Ibidem*.

21. Gaston Bachelard (2000), *op.cit.*, 2.

22. Termo usado ao longo da tradução para português do Brasil referenciada para exprimir a inter-subjetividade da *imagem poética*.

poética, teremos de referir as repercussões e ressonâncias que provoca. Apesar de ter sido criada a partir de uma subjetividade individual, possui uma força transformadora *transversal* a outras subjetividades. A nossa imaginação desperta através de um reconhecimento que, como explica Bachelard, nada tem que ver com o despertar de um “eco de um passado”²¹, mas antes com o despertar de latências. Ela atravessa-nos porque também nos pertence: é *transubjetiva*²². As obras de Kiesler, Kahn e Ishigami são abundantes em *imagens poéticas*. Sentimos os espaços que inauguram como nossos, porque também o são. Existe uma *ressonância* que permite que os sintamos como nossos. Acreditamos que os arquitetos projetam espaços inéditos que reconhecemos como se já fossem nossos porque criam a partir de um estado de *contemplação* onde:

O arquiteto, o cliente e o usuário são, de forma exaustiva, o mesmo. Não porque sejam, de facto, a mesma pessoa (não precisam de ser), mas porque uma espécie de coincidência objetiva, ou um estado contemplativo de plenitude, pode devolver à Arquitetura a sua condição essencial de prazer e deleite, como um «espetáculo da mais profunda harmonia».²³

23. Pedro Bragança (2016), *op.cit.*, 2.

Esta coincidência entre “o arquiteto, o cliente e o usuário” é referente à descoberta de algo *transversal* a todos – que só poderia significar algo essencial ao humano. Segundo Bachelard, naquele que se depara com a *imagem poética* desperta algo através da *repercussão* deste acontecimento. Referindo-se à poesia, o filósofo refere que se dá “um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor.”²⁴ Existe um *dever* do humano perante um *dever* da expressão. Bachelard argumenta que esta *repercussão* é a primeira consequência, só depois deste *dever* se dar é “que podemos sentir as ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem chegou às profundidades antes de movimentar a superfície.”²⁵

24. Gaston Bachelard (2000), *op.cit.*, 7.

25. *Ibidem*.

26. O filósofo chega a esta afirmação através de uma transversalidade que identifica nos textos de Jasper (“Todo ser parece em si redondo”), Van Gogh (“A vida é provavelmente redonda”), Joê Bousquet (“A vida é redonda”), La Fontaine (“Uma noz me faz redondinha”) e Rilke (“Esse trinado redondo de pássaro”). *Ibid*, 235 e 241.

Para explicarmos melhor de que forma estas *repercussões* se efetuam através do encontro com *imagens poéticas*, será pertinente introduzir a ideia de Bachelard sobre a *redondeza do ser*.²⁶ O filósofo apoia-se nesta “imagem da redondeza plena”²⁷ para exprimir a nossa “primeira constituição”²⁸, para “afirmar [o] nosso ser intimamente, pelo interior”²⁹. A partir da árvore evocada nos *Poemas Franceses* de Rainer Maria Rilke – “uma árvore sozinha”³⁰, uma “árvore da planície”³¹ – Gaston Bachelard fala-nos desta *redondeza*:

27. *Ibid*, 237.

Encontrarei algum dia melhor documento de uma fenomenologia

28. *Ibidem*.

29. *Ibidem*.

30. *Ibid*, 241.

31. *Ibid*, 242.

32. *Ibidem*.

do ser que ao mesmo tempo se estabelece e se desenvolve em sua redondeza? A árvore de Rilke propaga, em orbes de verdura, uma redondeza conquistada sobre os acidentes da forma e sobre os acontecimentos caprichosos da mobilidade. Aqui o devir tem mil formas, mil folhas, mas o ser não sofre a menor dispersão.³²

A árvore Rilkeana permite a Bachelard pensar o humano enquanto uma forma arredondada – uma vez que não suporta nenhuma dispersão –, mas também enquanto um ser com infinitas possibilidades de transformação, infinitos *devires*. Cada *devir* é uma folha que contribui para essa redondeza. O humano conquista a sua essência – a sua forma arredondada – através destes *devires*. Trata-se, portanto, de um duplo processo de continuidade e de retorno.

Recordamos o *horizonte-círculo* e o processo de *devir*. A circularidade do *horizonte* encontra uma correspondência na ideia da *redondeza do ser* introduzida por Bachelard. A imagem de um *horizonte-círculo* funciona tanto como metáfora do processo artístico como do processo do ser humano. A relação entre estes dois *devires* encontra-se, segundo Bachelard, na *imagem poética*.

As nossas latências – que formam a nossa *redondeza* – são conquistadas através da arquitetura a partir da experiência do ser no espaço inaugural que reconhece como seu. O ser tem a impressão de que reconhece o espaço porque o espaço desperta algo que habita em si de forma dormente. A partir do acontecimento da *imagem poética* – a expressão dessa dormência – o que estava adormecido emerge até à consciência:

33. *Ibid*, 7-8.

34. *Ibid*, 7.

A imagem torna-se num ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser.³³

As arquiteturas de Kiesler, Kahn e Ishigami encarnam esta capacidade *transformadora*: através dos espaços que inauguram. Desencadeiam fenómenos de “ressonância-repercussão”³⁴ que nos despertam a entrar num processo de *devir*.

Transcendências

Poderíamos falar novamente de *inícios*. Nas manhãs reside a potencialidade dos dias. Uma oportunidade de reescrita. Kiesler voseia esta vontade de reescrever quando nos pede para regressarmos ao início da humanidade. Sobre o tutano desta figura condensada propõe o desenho de novas crenças – agora sim ajustadas.³⁵ O arquiteto sugere o mesmo processo para a arquitetura, despe-a das convenções construídas pela tradição para reescrever o seu papel no mundo.³⁶ Através da sua prática arquitetónica, Kiesler desejava desencadear a recuperação da essencialidade humana. Um humano mudo num mundo sem nomes. Apenas a intensidade imensurável de tudo. Apenas os mistérios compreendidos porque não os tentamos explicar.

35. “Faisons machine arriere. Rentrons en nous-memes. Devenons nos propes troglodytes. Nous pourrons alors, à nouveau, griffonner nos croyances sur les murs.” Frederick Kiesler (1949), 81.

36. No texto citado no capítulo *O Horizonte de Kiesler*, onde o arquiteto explica que a arquitetura precisava de passar por uma dieta, mas que agora deveria voltar a comer.

37. “I believe the unmeasurable will always remain unmeasurable. I believe also that if you continue to think this way, even the unmeasurable will become much closer to you, because you recognize that you’ll never get it by the tail.” Louis Kahn (1962), in *op.cit.*, 156.

38. Mark Wigley in *Architectural Theory: A Room by Any Other Name?* (2012, CriticalThoughtTV), vídeo, 14:05 <https://www.youtube.com/watch?v=HqgEAHLwmj0>

39. Luz Aparicio (2012), *op.cit.*.

Kahn dizia que a compreensão de que o imensurável permanecerá eternamente imensurável, seria a nossa única forma de nos aproximarmos desta dimensão.³⁷ O arquiteto diz ainda que a imensurabilidade deveria animar o mensurável – os projetos arquitetónicos, no nosso caso.

O arquiteto é comumente tido como aquele cuja profissão é desenhar edifícios, “mas, na realidade, o arquiteto não projeta edifícios, projeta ideias sobre edifícios [...], portanto, quando se fala com um arquiteto, não se está realmente a falar tanto de edifícios, mas de sonhos.”³⁸ Acreditamos que a nossa disciplina não tem, na verdade, que ver consigo própria, mas com os outros e, em última instância, com a Vida, “não apenas a vida do homem, mas a Vida, com maiúscula.”³⁹

Pensamos ser este o tipo de arquitetura que Kiesler, Kahn e Ishigami constroem e aquele que também nos propomos a construir. O seu *horizonte*, apesar de estar relacionado com decisões projetuais, vai para além desta dimensão. A arquitetura deixa de ser um movimento narcísico, para se comprometer com algo que *transcende* a sua objetualidade.

A nossa proposta para o *horizonte* da arquitetura pode ser condensada na expressão: *arquitecturas transcendent*es. O argumento em defesa de uma arquitetura transcendente tem duas camadas: (1) uma transcendência disciplinar e (2) uma transcendência ontológica.

Trata-se, numa primeira instância, de superar os limites do *intelecto arquitetónico*, a fim de expandir o que entendemos por arquitetura. Abrir a nossa prática a outros contextos e outras dimensões. Esta transcendência permitir-nos-á construir um perpétuo *devir*. Um movimento que põe em causa o estado atual da nossa compreensão sobre as coisas. Através desta transcendência pretende-se acompanhar a transformação dos tempos e das sociedades e conseguir responder aos problemas que estes carregam e que são cada vez mais complexos.

Numa segunda instância, a qualidade transcendente da arquitetura pretende abarcar um compromisso com o imensurável. De certo modo, esta qualidade insere-se na questão da transcendência disciplinar, uma vez que propõe um entendimento expandido da arquitetura. No entanto, aqui, queremos enfatizar a importância de compreender a arquitetura enquanto um processo inerentemente existencial. Relegar esta dimensão pode conduzir-nos à projeção de espaços harmoniosos, “mas não há nada que se sinta como uma luz que ilumina o surgimento de uma nova instituição do homem, que lhe dê uma vontade renovada de viver”.

O *horizonte* dos três arquitetos estudados delata este compromisso com a criação a partir de uma “fenomenologia da alma”. Kiesler, na sua expressão da infinitude que percebia existir na realidade e que sentia estar ausente na produção arquitetónica da época. Kahn, na sua procura por uma qualidade eterna da arquitetura. O pensamento de Ishigami sobre a arquitetura enquanto paisagem revela também um desejo de transcendência ontológica, de maravilhamento, de construir espaços que despertam a nossa imaginação.

Reencontrar aquilo que deve ser o primeiro compromisso de uma obra – como diria Kahn, a sua “vontade de existência” (*existence-will*), ou, como nos diz Manuel Mendes, a sua “vocaçã”⁴⁰ – cristalizou-se para nós como uma atitude essencial ao ato de projetar. Manuel Mendes esclarece que: “para poder ser fiel a isso que está lá sempre num presente adormecido, não tenho outro remédio senão ser-lhe infiel.”⁴¹ Apenas esta infidelidade tem a capacidade de provocar uma evolução (ou involução), um movimento. Trata-se de uma atualização contínua, que denominamos *devires*.

No filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky, existe um segmento que ecoa esta ideia:

A suavidade é grande e a força é inútil. Quando um homem nasce, ele é macio e flexível. Quando morre, é forte e duro. Quando uma

40. Manuel Mendes (2022), *in op.cit.*, 6.

41. *Ibid*, 5.

árvore cresce, ela é macia e flexível. Mas, quando se torna seca e dura, morre. A dureza e a força são companheiras da morte. A flexibilidade e a suavidade são a encarnação da vida. Aquilo que se tornou duro não triunfará.

O movimento é o que sustenta a vida e devemos aproximar-nos dela sendo-lhe infiéis, para escapar à estagnação, à dureza. Gaston Bachelard fala da importância de se “desfilosofar” durante o processo de escrita de *A Poética do Espaço*. Do mesmo modo, propomos um “desarquitetar”.

Parece-nos que estas ideias encontram a sua maior tradução prática na obra de Ishigami. A sua arquitetura está saturada de uma infidelidade – projetar espaço com plantas; projetar um edifício quase totalmente invisível; projetar espaços sem limites... – àquilo que é tido como arquitetura. Tudo isto nos parecem atitudes que recuperam a vocação da arquitetura, que recuperam a sua energia vital.

O estudo destes três arquitetos levou-nos a compreender que a arquitetura é, essencialmente, “uma tarefa espiritual que procura explicar a humanidade a si mesma”⁴². Colomina e Wigley dizem-nos que: “O projeto nunca consistiu em dar a alguém ou a algum grupo aquilo que pedem, mas sim aquilo que gostariam de ter pedido e que, retrospectivamente, fingem ter pedido.”⁴³ Não é suficiente responder às necessidades ou desejos humanos, os espaços devem também despoletar novos desejos (ou desejos latentes). Kahn mencionava, em 1960, ser preciso, “definitivamente, um novo conto de fadas”,⁴⁴ o que “representa, na verdade, as nossas aspirações.”⁴⁵

A prática da arquitetura não se limita a responder às exigências de sobrevivência, também se assume como uma disciplina artística com a capacidade de provocar ressonâncias e repercussões – de expandir a nossa existência. Uma arquitetura bem-sucedida parece-nos ter de nascer de uma prática artística, transformando o objeto físico numa expressão que dialoga com o usuário e lhe revela algo, ou lhe devolve algo.

A arquitetura está então relacionada com um inaugurar de necessidades e um possibilitar de retornos... A colisão destes dois movimentos permite a construção de um futuro primitivo, que é, na verdade, uma inauguração que retoma uma essência. Um movimento duplo de inovação e ancestralidade. Maria Filomena Molder – ao discorrer sobre a criação artística – pergunta-nos: “Não terá tudo isto a ver com a infância, com inícios, com maravilhamento,

42. Louis Kahn (1964), in *Louis Kahn: Essential Texts*. Edited by R. Twombly. (W. W. Norton & Company, 2003), 179. Tradução própria.

43. Beatriz Colomina & Mark Wigley (2017), *op.cit.*, 102-103. Tradução própria.

44. Louis Kahn (1964), in *op.cit.*, 79.

45. *Ibidem*.

46. Maria Filomena Molder (2016), *in op.cit.*, 173.

com retornos e com crescimento? Recuperar o vínculo entre nós e as coisas. Estarmos na vida antes de sabermos nomeá-la.”⁴⁶

Retomamos as inquietações expostas no início desta dissertação... O desejo de construir um *horizonte* para a arquitetura parece-nos essencial na luta contra um estado de deriva. E o rumo que o nosso *horizonte* toma compõe-se por estes pensamentos e imagens colhidas ao longo do nosso percurso e aprofundadas nesta dissertação. É a partir desta nebulosa – *devires, horizonte-círculo, imagem poética*, repercussões-ressonâncias, vocação, infidelidade... – construída através do estudo de Kiesler, Kahn, Ishigami e do auxílio de pensadores-satélite (Bachelard, Bragança, Colomina, Mendes, Valderrama, Wigley...), que começamos a desvelar o *nosso* próprio horizonte. No seu *início* encontramos um desejo de criar a partir da Vida e para a Vida.

1. *Interpretação gráfica da relação entre humano e ambiente tecnológico, baseado no argumento apresentado por Beatriz Colomina & Mark Wigley (2017), em op.cit.. Desenho da autora. Agosto de 2025.*

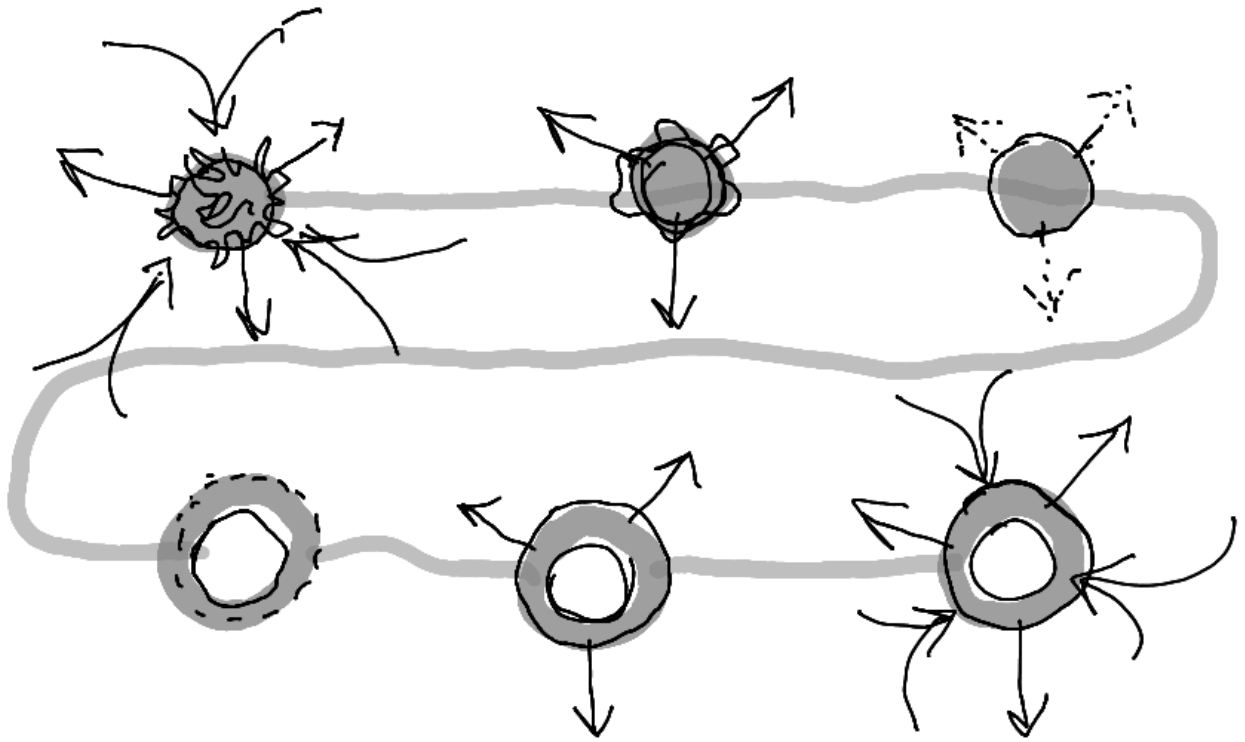


2. *Representação gráfica do processo de gênese de necessidades simuladas. Desenho da autora. Agosto de 2025.*

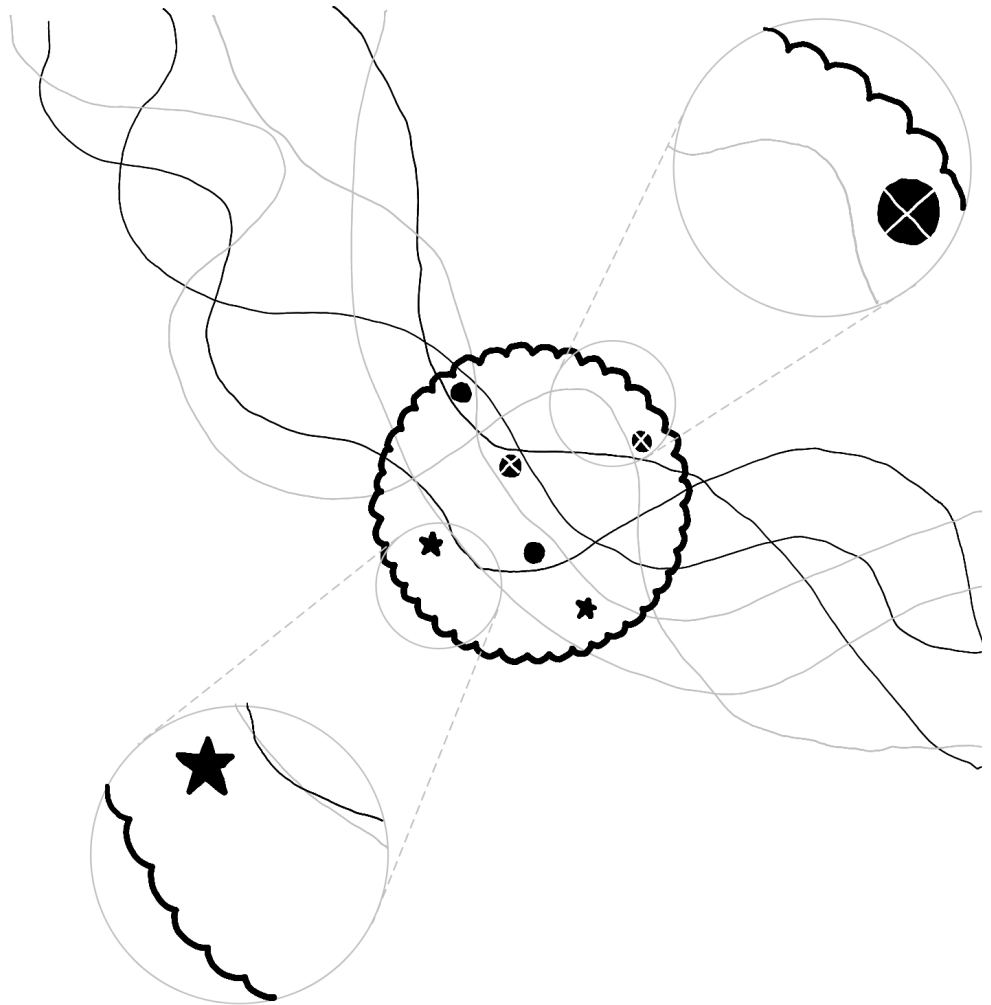


3. *Representação gráfica dos limites do intelecto arquitetônico desenhada a partir de um esquema de Junya Ishigami (citado acima). Desenho da autora. Agosto de 2025. Neste esquema, o lado esquerdo representa o desconhecido e o direito o conhecido, Ishigami assume que a sua prática se encontra neste limite, conectando utopias (estrelas) com conhecimento estabilizado (círculos pretos) e conhecimento tido como desatualizado (círculos pretos com X).*





02



03

4. *Representação gráfica do processo de esquecimento e inauguração* (pensamento flexível). Desenho da autora. Agosto de 2025.

5. *Modelo em escala real do projeto Mobile-Home Library*, in “On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design”, por Frederick Kiesler. Architectural Record, 1939, 72.

6. Frederick Kiesler, *Planta principal da Endless House*, 1951, *op.cit.*.

7. *Maqueta do projeto Endless House* (1959), *op.cit.*.

8. Louis Kahn, *Perspetiva do projeto Hotel para 194X*, 1943, 46 × 64 cm, lápis e lápis de cor sobre pergaminho, Louis I. Kahn Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, https://www.philadelphiabuildings.org/pab/app/ho_display.cfm/5612

9. Louis Kahn, *Perspetiva do Projeto “First Unitarian Church”*, Nova Iorque, <https://archeyes.com/the-first-unitarian-church-of-rochester-by-louis-kahn/>

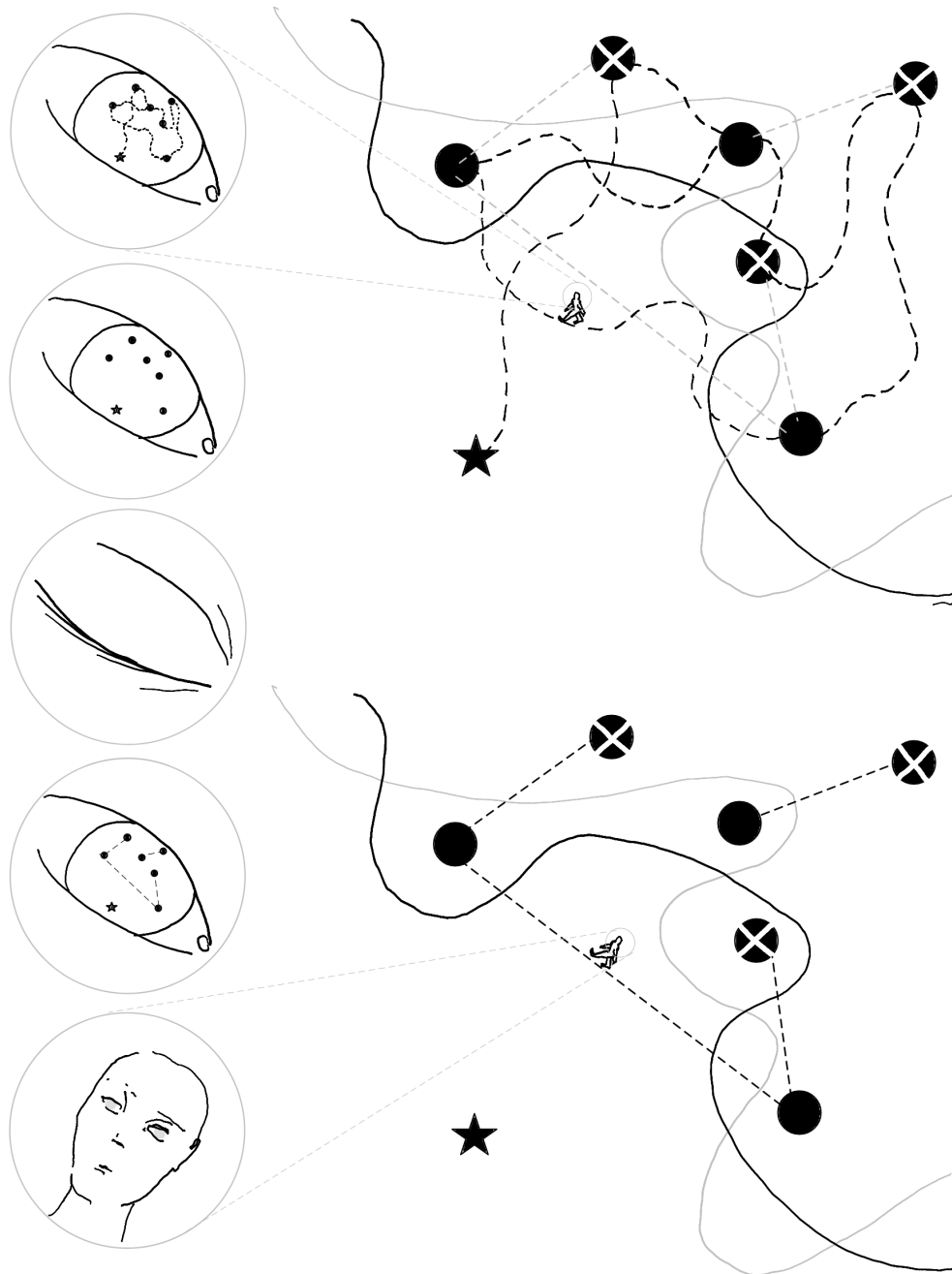
10. Anwar Hosain, *Fotografia do projeto National Assembly Building*, *op.cit.*.

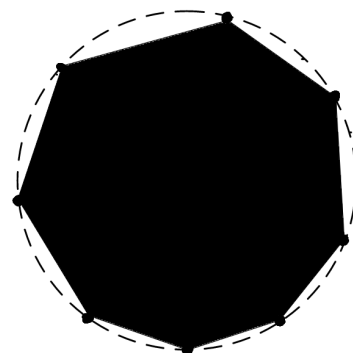
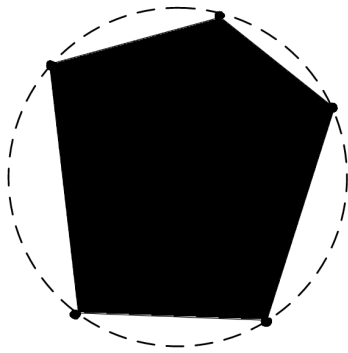
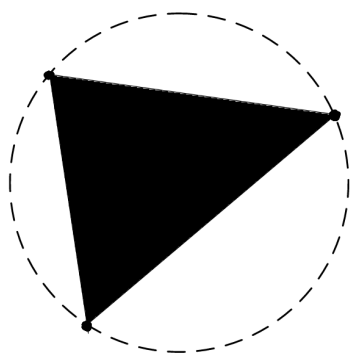
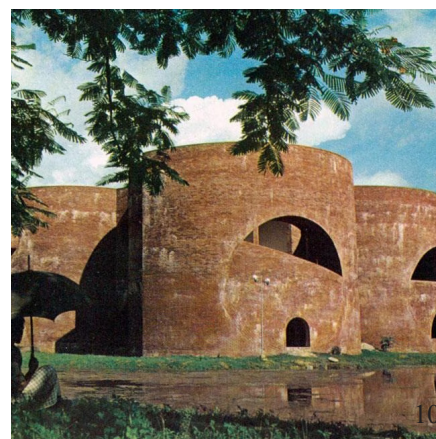
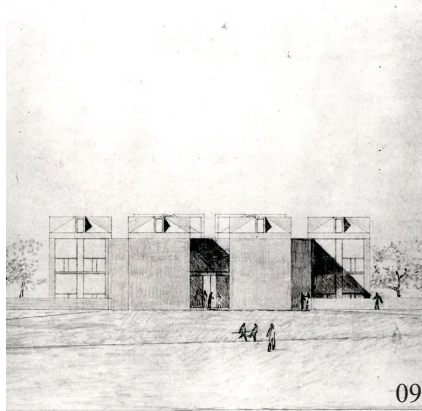
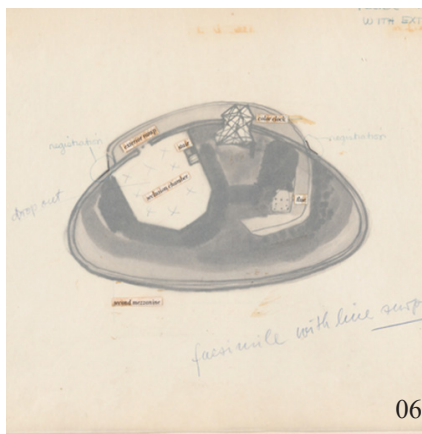
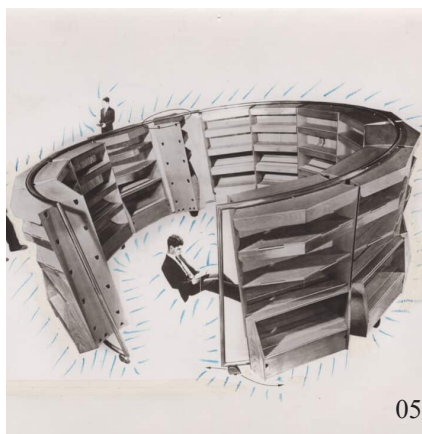
11. *Fotografia do projeto Architecture as Air* (2010), *op.cit.*.

12. *Fotografia do projeto Amyu Atsugi Nursery* (2014), *op.cit.*, 116.

13. *Fotografia do projeto Kokage-gumo* (2021), *op.cit.*.

14. *Representação gráfica do processo de devir em direção ao horizonte-círculo*. Desenho da autora. Setembro de 2025.





14

05 Nota

Conclusiva

O *horizonte* da arquitetura – título do capítulo anterior – que propomos não tem a ambição de ser “o” *horizonte*, mas “um” *horizonte*. Trata-se, inegavelmente, do “nosso” *horizonte*. O nosso entendimento da arquitetura, a nossa posição relativamente à disciplina, o modo como nos oferecemos ao mundo... Apesar disto, um *horizonte* próprio terá tanto de individual – porque brota de uma interioridade –, como de coletivo – na medida em que contribui para a produção de um *horizonte* comum. E também porque, acreditamos, a interioridade tem ela própria algo de transubjetivo. Neste jogo de ressonâncias e repercussões entre o *eu* e o *outro*, encontramos e desvelamos transversalidades. Despertam-se latências.

Nestes encontros, somos convidados a ter um corpo vazio, a deixar-nos afetar pelo *outro* e a sermos atravessados pela sua linguagem. Cria-se um campo comum onde habitamos todos em pé de igualdade. Não se trata de anular as nossas individualidades, mas de as afirmarmos com a noção de que elas contribuem para uma esfera coletiva densa, opaca, ao mesmo tempo que nos abrimos a partilhá-la e a receber outras. A construção de mundos dentro de mundos, de múltiplas redondezas.

1. Como nos ensina Manuel Mendes: “A estudar o que outros experimentaram também será ou poderá ser, também, fazer projecto. O eu, o nós, pode reconhecer-se, eventualmente, naquilo que os outros activaram, naquilo que os outros problematizaram pelo projecto, pela obra. Estudar os outros na expectativa de uma lição.” Manuel Mendes (2022), *in op.cit.*, 3.

2. “Así, el método es como una espiral en la que el regreso al comienzo es precisamente lo que nos alejará del mismo, o como nos enseñan Deleuze y Parnet el trabajo consistirá en construir nuestras propias preguntas que sólo podrán ser respondidas alejándonos de ellas.” Luz Aparicio (1999), *op.cit.*, 70.

O encontro íntimo (o estudo) com as obras de Kiesler, Kahn e Ishigami ocupou um papel seminal no desvelar do nosso *horizonte-círculo*. O estudo é também uma construção, um projeto,¹ através do qual o nosso *horizonte* vai ganhando forma.

As inquietações iniciais encontraram, nos três arquitetos seleccionados, pontos de partida, espaços de exploração infinitamente férteis. Os capítulos anteriores surgem de um mergulho na prática desta tríade (Kiesler, Kahn e Ishigami) – uma imersão motivada por um fascínio – através do qual tivemos a possibilidade de nos construirmos. Tratou-se de rodear a nossa questão – talvez porque ainda não a sabíamos colocar textualmente – para que a enriquecêssemos. Como nos ensina Valderrama (que por sua vez aprende com Deleuze e Parnet)², “o importante será construir uma pergunta não para a responder, mas para escapar dela continuamente: construir um desvio, uma distância curvilínea como a espiral, no interior do texto, do pensamento e, naturalmente, também

no interior da metodologia.”³ No cerne desta viagem encontramos um desejo de compreender o que é (ou o que poderá ser), afinal, a disciplina da arquitetura.

No final desta etapa acadêmica e no surgir de uma nova, relacionada com a prática profissional, esta dissertação surge como um interstício entre dois momentos. Aqui, pudemos ganhar distância dos discursos dominantes e começar a encontrar a nossa própria voz. O esboço de um ponto de vista desligado das limitações inerentes à construção de espaços – orçamentos, clientes, regulamentos... – é deliberado. Pensamos que esta distância, este mergulho, estes momentos de contemplação são essenciais para a construção de novos *horizontes*.

Neste espaço intersticial, percebemos que, para nós, a arquitetura é uma disciplina que transcende estilos ou funções programáticas. Deve ser o produto de um processo de devoção e de compromisso com a Vida. O objeto arquitetônico não o encaramos como um objeto em si, mas como uma atmosfera, ou uma paisagem construídas para responder às nossas necessidades absolutas e despertar novos desejos. Os espaços que construímos, devem construir-nos também a nós e contrariar tendências que contribuam para a reificação do ser humano. Mais do que apenas as eliminar, propomos o inverso: uma arquitetura que desperte o florescimento das nossas partes mais viscerais. Que nos acolha e permita uma transferência do nosso cosmos para o cosmos do espaço e vice-versa.

É a partir deste diálogo que os espaços se densificam e se transformam em objetos vitais.

06 Bibliografia

Assinalamos com astrisco (*) os livros aos quais tivemos acesso enquanto fontes secundárias.

Louis Kahn: Essential Texts. Edited by R. Twombly. W. W. Norton & Company, 2003.

Another Nature. Harvard University Graduate School of Design, 2014.

“Leonard Mlodinow. “Freud Was Wrong About Almost Everything”,” 52 *Insights*, 2018, <https://www.52-insights.com/interview-science-elastic-thinking-leonard-mlodinow-freud-was-wrong-about-almost-everything/>.

La Nuit De Junya Ishigami, Nuit De L’incertitude. 2018. vídeo. <https://www.youtube.com/watch?v=UgV0ZqttRhg&t=2730s>

“Junya Ishigami. “I Want to Create Architecture as a New Nature”,” 52 *Insights*, 20 de junho, 2019, <https://www.52-insights.com/junya-ishigami-i-want-to-create-architecture-as-the-new-nature-interview-architecture/>.

“Elastic: Flexible Thinking in a Constantly Changing World,” *Farnam Street* s.d., <https://fs.blog/elastic-flexible-thinking/>.

Aparicio, L. *La Construcción De La Mirada: Tres Distancias De La Modernidad*. Sevilla: E.T.S.A. Universidad de Sevilla, 1999.

Aparicio, L. “Nuevas Emergencias Contemporáneas Para La Construcción De La Ciudad Y El Territorio.” *Urbimetria*, 2012.

Art, Museum of Modern. *15 Americans*. Edited by D. Miller. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1952.

Bachelard, G. *A Poética Do Espaço*. Translated by A. Danesi. 5ª ed.: Martins Fontes, 2000. 1957.

Bragança, P. “The Quasi-Temple of Architecture “. In *Cartha*. Suíça:

Park Books, 2016.

Colomina, B. . “Endless Interior: Kiesler’s Architecture as Psychoanalysis.” In *Private Utopia: Cultural Setting of the Interior in the 19th and 20th Century*, 124-48: De Gruyter, 2015.

Colomina, B., and M. Wigley. *Are We Human?: Notes on an Archeology of Design*. Lars Müller Publishers, 2017.

Deleuze, G., and F. Guattari. *Mil Planaltos: Capitalismo E Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

Giedon, S. *Architecture, You, and Me: The Diary of a Development* Harvard University Press, 1958.

Goldhagen, S. *Louis Kahn’s Situated Modernism*. Yale University Press, 2001.

*Goodbun, J., M. Klein, and J. Till. *The Design of Scarcity*. Strelka Press, 2014.

Grunewald, A. „Frederick Kiesler. Seine Skulpturen Und Sein Offenes Künstlerisches Konzept.“ Doutoramento, Fakultät für Architecktur der Technischen Universität München, 2014.

Helder, H. „Texto-Introdução De Herberto Helder.“ *Poesia Experimental*, 1964, 33-34.

Ishigami, J. *Junya Ishigami: Small Images*. Tóquio: INAX Publishing, 2008.

Ishigami, J. *Junya Ishigami: How Small? How Vast? How Architecture Grows*. Hatje Cantz, 2014.

Ishigami, J. *Freeing Architecture*. Fondation Cartirer pour L’art Contemporain, 2018.

Ishigami, J. *Another Scale of Architecture*. LIXIL, 2019. 2019. 2011.

Ishigami, J. “Junya Ishigami from the First Work.” *a+u Architecture and Urbanism Magazine*, novembro, 2023.

Jhaveri, S., and H. Ronner. *Louis I. Kahn: Complete Work 1935-1974*. Birkhäuser, 1994. 1977.

Kahn, L. "International Design Conference of Aspen." Colorado, 1972. vídeo. <https://channel.sciarc.edu/browse/louis-i-kahn-june-6-1972?utm>.

Kahn, L. *Louis I. Kahn: Conversations with Students*. 2^a ed.: Rice University School of Architecture, 1998. 1969.

Kiesler, F. "A Festival Shelter. The Space Theatre for Woodstock, New York." *Shelter*, 1932, 42-47.

Kiesler, F. "The Architect in Search Of... Design Correlation. A Column on Exhibits, the Theater and the Cinema." *Architectural Record*, fevereiro, 1937, 7-15.

Kiesler, F. "On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design." *Architectural Record*, setembro, 1939, 60-75.

Kiesler, F. "Manifeste Du Corréalisme." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, junho, 1949, 79-105.

Kiesler, F. "The Endless House and Its Psychological Lighting." *Interiors*, novembro, 1950, 122-29.

Kiesler, F. "The Art of Architecture for Art." *Art News*, outubro, 1957, 38-43.

Kiesler, F. "Art Is the Teaching of Resistance." *College Art Journal*, 1959, 236-38.

Kiesler, F. "Second Manifesto of Correalism." *Art International*, março, 1965, 16-17.

Kiesler, F. *Inside the Endless House. Art, People and Architecture: A Journal*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1966.

Kiesler, F. "The Grotto for Meditation." *Craft Horizons*, julho/agosto, 1966, 22-27.

Koshima, J., "Style Portraits. Architect Junya Ishigami's Creation and

Ideals (Part 1),” *Premium Japan*, 1 de maio, 2020, https://www.premium-j.jp/en/portraits/20200501_10371/#page-1.

Kristeva, J. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, 1980.

Kristeva, J. “Thinking About Liberty in Dark Times.” Holberg Symposium, Bergen, 2 de dezembro 2004.

Lobell, J. *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*. Boston: Shambhala Publications, 1979. <https://archive.org/details/betweensilenceli0000lobe/page/n3/mode/2up>.

Luque-García, E. “La Transferencia Del Deseo: El Invernadero Como Paradigma Arquitectónico Contemporáneo.” *Revista de Arquitectura*, 2025.

Mendes, M. “Manuel Mendes.” In *Arquitetura: Como Aprendemos?*, edited by A. Silva: Note, 2022.

Molder, M. F. “O Que É Que Louise Bourgeois Sabe, Que Eu Não Sei?”. In *Rebuçados Venezianos*. Lisboa: Relógio D’Água, 2016.

Morales, J. *La Disolución De La Estancia: Transformaciones Domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda 2006.

Norberg-Schulz, C., and J. Digerud. *Louis I. Khan: Idea E Imagen*. Translated by Angel Gijón. Madrid: Xarait Ediciones, 1990.

Olgiati, V. *The Images of Architects*. Quart Publishers, 2013.

Phillips, S. “Toward a Research Practice: Frederick Kiesler’s Design-Correlation Laboratory.” *Grey Room* 38 (2010): 90-120.

Prown, J. D. *On Center. The Late Architectural Philosophy Louis I. Kahn as Expressed in the Yale Center for British Art*. YC Arte Britânica, 2021.

Santa-Maria, L. M. *Intersecciones*. Rueda, 2004.

Sartre, J. P. . *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. Routledge, 2004. 1940.

Sauter, F. *Painting the Sky Black: Louis Kahn and the Architectonization*

of Nature. De Gruyter Open Ltd, 2018.

Silva, A. “La Intimidad De La Casa: El Espacio Individual En La Arqitetura Doméstica En El Siglo Xx.”Tesis doctoral, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura, 2013.

*Sloterdijk, P. *Infinite Mobilization: Towards a Critique of Political Kinetics*. Translated by S. Berjan. Polity Press, 2020. 1989.

Sloterdijk, P. El Imperativo Estético: Escritos Sobre a Arte. Madrid: Akal, 2020.

Smith, W., “Ishigami & Plants,” *wfsmith*, s.d., <https://www.wfsmith.work/notes-on-ishigamis-plants>.

Trillo de Leyva, J. L. “El Proceso Del Conocimiento: Comparación, Clasificación Y Metáfora.” In *Razones Poéticas En Arquitectura*: ETSA, 1993.

Trillo de Leyva, J. L. “Las Metamorfosis.” *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad* 6. (1997): 61-69. <https://hdl.handle.net/11441/138644>.

Tyng, A. *Beginnings: Louis Kahn's Philosophy of Architecture*. Jonh Wiley & Sons, 1984.

Wigley, M. “Architectural Theory: A Room by Any Other Name?.” Critical Thought TV, 2012. vídeo. <https://www.youtube.com/watch?v=HqgEAHLwmj0>

Prova defendida a 12/11/2025, no Auditório da Biblioteca (FAUP),
com a classificação final de 19 valores.

Mesa do júri:
orientadora, Dr^a Joana Cravo de Almeida Restivo
arguente, Prof. Dr^o Manuel Augusto Soares Mendes,
presidente, Dr^o Diego Beja Inglez de Souza.