

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

DETALHES, PORMENORES E ORNAMENTOS À PARTE

Uma cisma sobre o pormenor contemporâneo

João Nugent

M
2025



João Nugent. DETALHES, PORMENORES E ORNAMENTOS À PARTE.
Uma cisma sobre o pormenor contemporâneo



DETALHES, PORMENORES E ORNAMENTOS À PARTE.
Uma cisma sobre o pormenor contemporâneo

João Nugent



Esta dissertação não se encontra redigida segundo o Novo Acordo Ortográfico, à excepção das citações assim redigidas.

Todas as citações encontram-se em Português, sendo que, as que assim não o eram foram sujeitas à tradução livre do autor, que preservou a interpretação do conteúdo ao máximo. O texto original de cada uma das citações encontra-se na respectiva nota de rodapé, seguida à nota bibliográfica da citação em questão, por exemplo.

Com cada citação é pretendido uma introdução, explicação, justificação, ou aprimoramento do que lhe é precedido ou sucedido no corpo de texto.

As imagens presentes nesta dissertação não apresentam, obrigatoriamente, uma ligação directa de conluio com o conteúdo do texto. Pretende-se antes que funcionem como um registo sugestivo a possíveis interpretações.

Sugere-se que o documento seja visto em formato de página dupla.

Se possível recomenda-se que a leitura seja feita de forma contínua e integral, pelo que se pretende que haja um fio condutor de informação que se complementa e justifica ao longo da dissertação.

DETALHES, PORMENORES, ORNAMENTOS À PARTE

UMA CISMA SOBRE O PORMENOR CONTEMPORÂNEO

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
João Nugent

Apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, sob a orientação da
Professora Doutora Maria da Graça Ribeiro Correia Ragazzi

Porto, Setembro 2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço a quem por mim se responsabilizou, fez de mim seu e se tornou num nome que era o seu, ou num que ninguém lhe deu.

Agradeço a quem me educou, viu crescer, acompanhou ou moldou; a quem hoje afirmo ter algo de si, por influência ou admiração, por castigo ou geração.

Agradeço a quem me ensinou e não se cansou.

Agradeço a quem se riu.

Agradeço a quem comigo viajou. Aqui ou num outro lado, a quem comigo à direita foi sentado.

Agradeço a quem me engordou, que bem preciso; no dia-a-dia, nos almoços e nos jantares, nas noitadas, e nas casas mais variadas.

Agradeço a quem ameij; distâncias, vontades, partilhas e saudades.

Agradeço a quem me aturou, pois uma pessoa orgulhosa e peneirenta pode muito facilmente transformar-se numa outra, insuportável e cinzenta.

Agradeço a quem não atrapalhou, saiu de cena e não voltou.



outrota o banquinho do zé luís
nevogilde, Casa

Aos meus avós, Mi e Nali,

aqueles com quem eu não pude ter o gosto de partilhar o resto da minha vida e cuja cronologia óbvia do corpo não permitiu uma partilha constante e paralela da alma.

Recordo-me hoje, assim como se recordarão as minhas primas, que eles tinham na sala, um pequeno ambão com o livro Portugal, de Miguel Torga, onde este relembra o seu país, tal como eu gostaria de me lembrar deles, um dia.

Pátria

Soube a definição na minha infância.

Mas o tempo apagou

As linhas que no mapa da memória

A mestra palmatória

Desenhou.

Hoje

Sei apenas gostar

Duma nesga de terra

Debruada de mar.

RESUMO

A presente dissertação constitui uma reflexão teórica em torno da noção de **pormenor** na arquitectura, compreendida não como um detalhe construtivo, mas sobretudo como intenção projectual e compositiva, com uma dimensão crítica própria da obra arquitectónica. O pormenor é aqui abordado como uma categoria inter-dependente, capaz de revelar uma postura consciente perante a disciplina, conferindo sentido, valor e identidade à arquitectura.

Numa primeira parte, são discutidas as distinções entre pormenor, ornamento e detalhe, reconhecendo as co-relações conceptuais com a forma, o espaço, a linguagem ou o processo e as diferentes manifestações na prática arquitectónica. A investigação procura, assim, clarificar o lugar do pormenor enquanto conceito operativo e enquanto instrumento de projecto, mais do que formular respostas definitivas.

Numa segunda parte, assume-se a relevância de um estudo de referências, procurando em determinados arquitectos, exemplos de uma arquitectura cuidada, atenta e sustentada em valores partilhados. São analisadas obras de Valerio Olgiati, de Andrea Deplazes e de Adam Caruso e Peter St John, com enfoque no Atelier Bardill, Adega Gantenbein e *The Triple Folly*, respectivamente; identificando nelas distintas formas de pensar e desenhar o pormenor. Através da interpretação dos seus projectos, evidencia-se como o pormenor pode ser simultaneamente gesto incumbente, símbolo de resistência e um vínculo na história da arquitectura.

O trabalho conclui-se na perspectiva de que a pormenorização, mais do que uma prática ou convenção, constitui um campo de indagação contínuo, inquietação que se entende fundamental para melhor compreender a arquitectura.

ABSTRACT

This dissertation constitutes a theoretical reflection on the concept of **pormenor** in architecture, conceived not merely as a constructive detail, but above all as a design and compositional intention, with a critical dimension intrinsic to the architectural work. The pormenor is approached here as an interdependent category, capable of revealing a conscious stance towards the discipline, while imparting meaning, value, and identity to architecture.

In the first section, the distinctions between pormenor, ornament and detail are discussed, acknowledging their conceptual interrelations with form, space, language and process, as well as their various manifestations in architectural practice. The research therefore seeks to clarify the role of pormenor as an operative concept and as a design instrument, rather than to provide definitive answers.

In the second section, the relevance of conducting a study of references is acknowledged, seeking in the work of certain architects, examples of architecture that is meticulous, attentive, and grounded in shared values. Works by Valerio Olgiati, Andrea Deplazes, and Adam Caruso and Peter St John are analysed, with a focus on Atelier Bardill, the Gantenbein Winery, and *The Triple Folly*, respectively; identifying in them distinct approaches to conceiving and designing the pormenor. Through the interpretation of their projects, it is highlighted how the pormenor can simultaneously function as a deliberate gesture, a symbol of resistance and a link within the history of architecture.

The study concludes from the perspective that detailing, more than a practice or convention, constitutes a field of ongoing inquiry, an intellectual concern considered fundamental for a deeper understanding of architecture.

SUMÁRIO

RESUMO | ABSTRACT | página 8 | 9

APRESENTAÇÃO | página 13

NOTA INTRODUTÓRIA | **O CONCEITO FAZ O CENÃO** | página 19

PARTE 1 | **PARA BOM ENTENDEDOR, UMA PALAVRA JÁ NÃO BASTA** | página 23

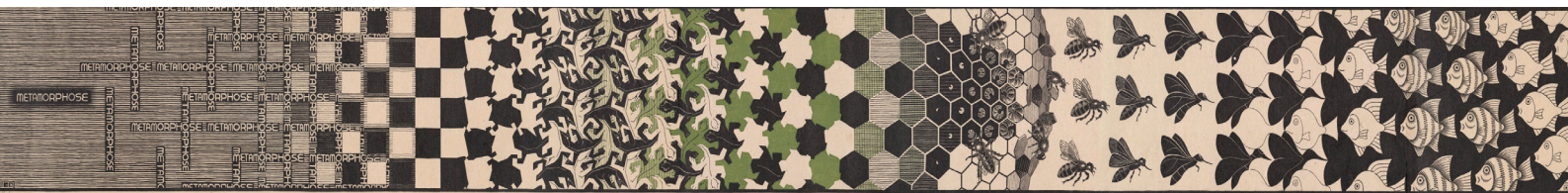
PARTE 2 | **ENTRE FALAR E FAZER, HÁ MUITO A DIZER** | página 73

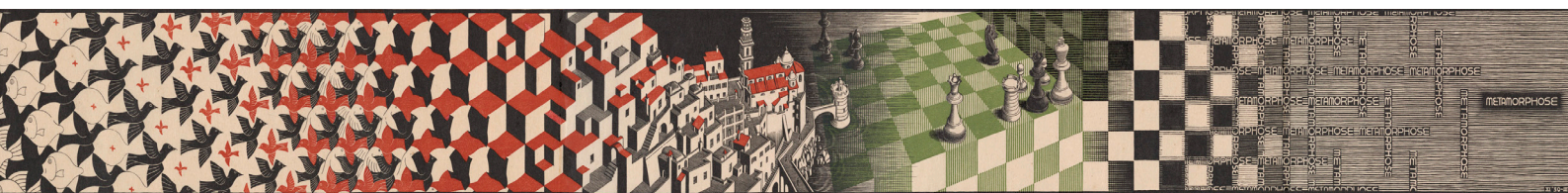
NOTAS FINAIS | **NÃO HÁ BEM QUE SEMPRE DURE, NEM MAL QUE NÃO SE ATURE** | página 127

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | página 136

PUBLICAÇÕES ACADÉMICAS | PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS | página 138

FONTES VIDEOGRÁFICAS | página 139





“Progressivamente, ponto por ponto, vai surgindo o conjunto da tese. E esta tese é nova, difícil de captar e de expressar, insípida e desarticulada, como só as novas ideias o são.”¹

¹ SCULLY, Vincent in VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 1974. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
P9. “Progressivamente, punto por punto, va surgiendo el conjunto de la tesis. Y esta tesis es nueva, difícil de captar y de expresar, sosa y desarticulada como sólo pueden ser las ideas nuevas.”

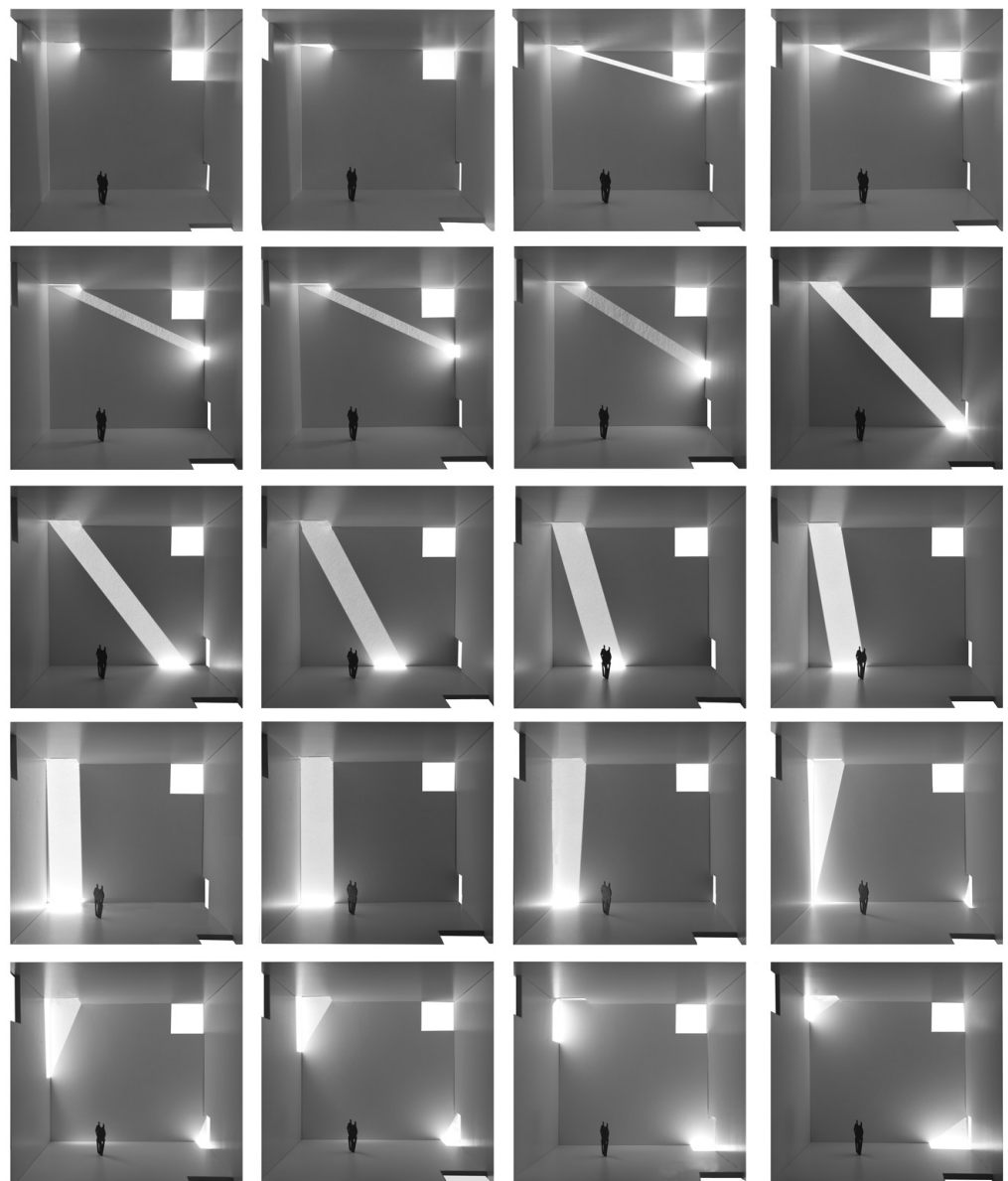


Fotografias João Nugent | Casa na Ciudad Abierta de Amereida, Chile | Outubro 2023

Desejo.

Desejo é forte
é vontade
é atracção
Atenção por quem vê,
preocupação de quem olha
É a emoção de quem sente
pela primeira vez
o que sentiu de forma diferente
todas as outras vezes.
É uma alegria
contada ou calada a toda a gente
É a inocência da experiência,
um fechar de olhos à surpresa,
É um sossego castigado,

É um pormenor



Estudos de maquetes
(esquerda) e esquiços (direita)

Pavilhão Robert Olnick, Museu
MagaZZino | Alberto Campo
Baeza | Cold Spring, Nova Iorque

Imaginem-se no interior de um cubo, oco. Sem o conhecimento do processo que culminou no resultado, a experiência não vai pender apenas da objectividade da situação, mas da carga especulativa, empírica e sensorial do observador.

Das seis faces, cinco estão representadas de igual modo. Diga-se de passagem, que estão preenchidas com aquilo que, por princípio se consideraria, ser algo bem particularizado. Contudo, não nos esqueçamos, que são visualmente iguais umas às outras. Cores, desenhos, relevos, o que vos for fugaz à imaginação. A sexta face, é branca. Nem uma pinta, ou risco, ou borda assinalada.

Não se sabe se as seis faces assim o eram e se só esta foi deixada assim, ou se esta era como as outras e foi transformada no que está. Inclusive existe a opção de nenhuma das seis assim o terem sido e de terem sofrido as seis, as diferentes designações.

Agora digam-me, podemos aqui considerar a existência de algum pormenor? Qual das opções executadas é um pormenor? Serão as duas? Será uma mais em relação à outra? É possível sequer distingui-los deste modo?

Uns dirão que por demonstrar uma noção mais aparente e visual de atenção e de trabalho, os ‘detalhes’ presentes nas cinco faces prevalecem como pormenor, enquanto que a face branca se sujeita à conotação de despojada, pensando ou não na sua origem. Outros poderiam apoiar a ideia de que se torna vulgar a representação tida em conta nas cinco faces iguais e que por contraste o lado branco se enaltece. Será a opção monocromática e integral dessa face, circunstancialmente, mais pormenorizada que as outras, ou será que, mesmo que assim o seja, não se descarta de caracterizar como ornamentação o que se vê nas outras faces?

E se passássemos a conhecer os trâmites da sua origem. Os pensamentos que derivaram no resultado? As alterações do processo; o antes e o depois; e qual a intenção por detrás da acção? Muda a perspectiva e experiência do observador sabendo a pretensão inicial?

O CONCEITO FAZ O CENÃO²

“A realidade é bem mais complexa do que num dado momento o pode entender a mente humana que pretende actuar sobre ela com um programa de transformação, pelo que se impõe um processo de interferência com o real de tipo aberto – não exaustivo, nem unívoco. Por outro lado a realidade é mutável porque todo o processo social é dinâmico e o registo informativo com que se pretende fixar um momento, situação ou problema, assume imediatamente uma expressão estática, depressa tornada inadequada. Digamos que todo o processo de análise e registo é um processo reductor, por um lado e seleccionador da situação reduzida, por outro.”³

² Alerta-se o leitor para não ser induzido em erro. CENÃO não se trata de um erro ortográfico, mas sim do aumentativo de CENA.

³ TAVARES, Domingos. *Da rua Formosa à Firmeza*. Porto: Edições do Curso de Arquitectura da E.S.B.A.P. 1985. P8.

Do que aqui se escreve, evoca-se um estímulo aberto a quem lê, não tendo a intenção de formular uma verdade única e absoluta, muito menos um consenso obrigatório, mas sim uma apresentação teórica que siga uma premissa, somente válida.

Apresenta-se aqui, uma dita *insubordinação*, que veio aliada à pretensão de encontrar um sossego a uma inquietação a mim mesmo suscitada, e não tanto uma eventual resposta exata. É uma dúvida que foi surgindo ao longo do percurso académico, mais concretamente, na prática das unidades curriculares de Projecto, mas que advém, também, do que pensava eu ser espírito crítico, ainda por entender que não seria através da crítica que iria encontrar ‘respostas’.

“A arquitectura deverá ser, entre outras coisas, uma **ciência moral**. Mas não moralista. Isto é: não uma ciência que tenha como objectivo aumentar a moral do espaço, não: defender a arquitectura como ciência moral é defender a arquitectura como uma ciência que se preocupa com a relação entre distâncias, tamanhos, cores, não apenas uma relação de *verdade* ou *beleza*, mas ainda, e, por último, numa relação de **justiça**.”⁴

Correctos, ou justificados são juízos que não se pretendem com este texto. Pretende-se sim, de forma criteriosa, apontar quais as noções e critérios que à arquitectura são adjudicadas, de acordo com a sua aplicabilidade e validade, no que ao tema da pormenorização diz respeito.

⁴ TAVARES, Gonçalo M.. *Opúsculo 14 / Arquitectura, natureza e amor*. Porto: Dafne Editora. 2008. P7.

A arquitectura, como uma disciplina capaz de instruir e construir matéria e intelecto, pode ser interpretada como sendo uma resposta contemporânea a um problema, também ele, a si contemporâneo.⁵ Soluções que, pesem embora as condições actuais, não serão hoje, em alguns dos casos, resultantes de uma práctica arquitectónica atenta e incumbente, como se desejaria; não sendo descabido considerar que, num mundo plural e em constante desenvolvimento e avanço, se encontram ainda, autênticos exemplares disso mesmo: arquitectura representativa de mais um aditamento oco.

“Nem sempre o homem tende para a harmonia, pode dizer-se apontando número infinito de exemplos, nem para o desenvolvimento da inteligência ou o culto da sensibilidade; referem-se actos de estupidez e de fealdade ao longo da história do homem [...]”⁶

Não querendo com isto dizer que não se reconhece a demais arquitectura que, seguindo, ou não os cânones, se apresenta como válida, transmissora da aprendizagem e linguagem pressuposta, identitária e responsiva; e é nesses resultados arquitectónicos que se detém parte daquilo que se pretende estudar com esta dissertação.

É dos critérios definidores de cada projecto que se retém o valor e a identidade pelo qual será discriminado e caracterizado daí em diante. Posto isto, seria através destas valências que se concretizam algumas questões em particular. Será identificado o **pormenor**, porque, por pormenor é a noção que poderemos ter; mas a sua discriminação vai muito para além disso. O que é o pormenor? De onde vem o pormenor? O que deste se pretende? O que define o pormenor e o que é que este define? Fará sentido uma convenção universal do que é, ou não? Estará, sequer, de acordo com os cânones e conhecimento actuais que se incute na sociedade leiga? E na especializada? Não são propriamente respostas a estas perguntas concretas que procuro. Procura-se, no entanto clarificar os seus entornos.

O ponto culminante seria mesmo perceber o seu espectro, entendê-lo como um todo e classificá-lo, de certa forma, como parte. Entender o *status quo* da noção, conceito e matéria do pormenor, juntamente com as suas inter-dependências naquilo que é a origem, o processo e o resultado arquitectónico.

Uma base de referência que será re-conductora da carga interpretativa do pormenor; uma linha guia que permita, então, controlar estas mesmas categorizações e percepções.

⁵ Giorgio Grassi refere múltiplas vezes a sua visão sobre o Projecto e a forma como via que as respostas que se adequavam melhores às necessidades implicadas por cada projecto, eram aquelas que reconheciam os problemas inerentes às circunstâncias e que, consequentemente, focavam unicamente na resposta às mesmas. “El malestar frente al carácter evasivo de la respuesta de la arquitectura contemporánea [...] frente a la superficialidad y a la sustancial irresponsabilidad de las respuestas que se dan.” in GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua morta y otros escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2003. P57/58. Atitude esta, que corroboro e que pressupõe que aborde e escreva sobre o pormenor nestas circunstâncias, nesta dissertação.

⁶ TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. 1996. Porto: FAUP publicações. P14.

PARA BOM ENTENDEDOR, UMA PALAVRA JÁ NÃO BASTA

“O potencial de polarização e mal-entendidos geraram uma inerente imprecisão do termo, sendo isto devido, principalmente, a incompreensões e fortuitas interpretações, muitas delas de uma forma demasiado literal.”⁷

⁷ FLURY, Aita in BOLTSHAUSER, Roger e FLURY, Aita. *Elementares zum Raum. Roger Boltshauser Werke*. Springer Wien New York. Alusão ao ornamento, mas na qual se revê bastantes semelhanças de caracterização, dado que um ornamento, encontra, por afinidade, associações ao pormenor.2009 P94. “Als Konstante in seiner ondulierenden Geschichte zeigt sich das in der Unschärfe des Begriffs angelegte Potenzial an Polarisierung und Missverständnissen. Dies hängt vor allem mit einer oft unverständenen und zu wörtlich ausgelegten Polemik zusammen.”

“A partir do momento em que a palavra é em si abstracta e que não é substanciada em espaço, matéria, ou numa experiência sensorial directa, esta tentativa de impor um significado arquitectónico através da linguagem escrita corre o risco de desaparecer. Um espaço impossivelmente materializado e experienciado através somente da linguagem, pode ser sugerido, mas as palavras não substituem uma autêntica experiência física e/ou sensorial.”⁸

De princípio importa, talvez, distinguir e/ou clarificar algumas dúvidas, em torno de *pormenor*. Como conceito, aplicabilidade ou referência; tem sido uma constante a incerteza de quem pergunta e a confusão com que me deparo na resposta: *mas pormenores tipo o quê?*

Por isso, e **para os efeitos desta dissertação**, pressupor-se-á, doravante, que existam algumas clarificações a ser feitas entre *pormenor*, *detalhe* e *ornamento*; admitindo o cunhado pessoal das respectivas categorizações futuras, convém transformar em palavras os pensamentos que derivaram desta problemática, contudo não será somente pelo Português que será possível a sua dissimulação. Não o faço por uma vontade injustificada, nem por uma visão rocambolesca, mas sim como um auxiliar de uma coerência que, nesta dissertação, se almeja.

Reconhece-se que, em termos semânticos, existe sim uma equivalência entre as noções de *detalhe* e as de *pormenor*; palavras contíguas no seu significado e muitas vezes usadas como sinónimas uma da outra. Mas sugiro aqui que se faça uma extrapolação: sensorial e perceptivamente, o que se denota de diferente em cada? E, de uma maneira mais distinta, legitimar-se-á a proximidade da noção de *ornamento* às anteriores?

Antes de as considerar pelas suas diferenças, far-se-á pelo que têm em comum. Representam uma maneira de actuar. O resultado de uma força; e aqui entendamos força como vontade, escolha ou necessidade, quer na origem, quer na recepção. Serão também processo e enredo, porque não se considerará somente o produto final. E mais, serão o produto da dita vontade por um tempo, ou de uma quantidade de movimento num espaço. Tudo isto se revê no significado e na etimologia duma mesma palavra – **acção** – tradutora da consequência, e da concretização dum valor e identidade imprescindível ao contexto.

⁸ HOLL, Steven in HOLL, Steven, PALLASMA, Juhani, PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Questions of perception / Phenomenology of architecture*. Tóquio: a+u Publishing Co., Ltd.. 2006. P40. “Since words are abstract, not concretized in space, material and direct sensory experience, this attempt to penetrate architectural meaning through written language will risk disappearance. An impossible inner space, inaccessible through language, might be suggested, but words cannot substitute for authentic physical and sensory experience.”



Fotografias
Francisco Ascensão
Livro de obra
Dafne Editora

“A palavra mais próxima disto tudo [pormenor], para mim, é acção. E uma acção implica um sujeito, implica um contexto, implica uma interpretação, implica...”⁹

Implica uma acção, e uma acção é só, ou mais, do que movimento ou actividade. Uma acção pode ser reduzida a tudo aquilo que é produto de um momento, seja ele **espacial**, **temporal** ou **ideal**. Seja ele qual for, é a representatividade do que acontece, do que se vê, se sente, se pensa etc., e indica o que, por norma, foi transformado em mais do que (não) era, quer seja o mais ínfimo pensamento, ou a realidade mais física e materializada existente. É aqui, então, que reside o significado mais primário de um pormenor, detalhe, ou ornamento; como que uma *palavra* mãe.

⁹ Beatriz Gonçalves em Novembro de 2024, numa conversa informal sobre o que era, primariamente, um pormenor.



Fotografia Nuno Cera
Poesia Mineral, 2018

Estádio Municipal de
Braga
Eduardo Souto de Moura

Comecemos por pormenor, aliás porque é sobre este que se pretende discutir. Um pormenor, posso eu e, por norma, qualquer um, minimamente instruído do que é a Língua Portuguesa, entender o que é. *Circunstância; particularidade; minúcia*.¹⁰ Mas não deixa de ser insatisfatória a mera conclusão que se pode retirar de um dicionário. Não se tratará somente de uma minúcia, porventura. Terá uma escala definida? Se se quer conhecer e limitar o espectro, não bastará dominar a sua definição, pois será diverso o seu entendimento. Será também necessário reconhecê-lo em termos práticos. Etimologicamente, pormenor está associado às noções latinas de parte, ou de *singular(idade)*. E compreende-se que tal seja, mas e para além da definição e contexto etimológico, limitar-se-á apenas a algo único, vistoso, e de destaque inquestionável?

O que posso dizer que entendo por pormenor é a liberdade que me é apresentada, no sentido criativo e interpretativo; o seu carácter (potencialmente) menos protocolar e mais sensorial. É um **comportamento visual**, de registo **materializável**, que se efectiva ou perde na imaginação. É uma **composição**. Um enriquecimento necessário ou proveniente das mais variadas causas, como da linguagem, forma ou material em contexto, por exemplo; que reflete uma valia a si, como elemento, bem como àquilo que (o) contextualiza. E é através dos princípios de cada composição que se expressam as diferentes reivindicações de uma determinada sociedade e de uma determinada época.

Já detalhe é a *particularidade* materializada, sinónimo da acção de *projectar, delinear*, ou *planear*.¹¹ Deriva do francês, relacionado a uma *narração circunstanciada*.¹² E seria por aqui que me apoio, pois a associação mais directa que lhe faço é a **técnica** ou a **especificação**, e não, propriamente, a um enaltecimento. A este associa haveres mais rígidos, exactos, concretos e definidos e que pretende ser uma contestação a uma necessidade física; uma resposta a uma obrigação ou condicionante.

Ornamento, por sua vez, é na sua semântica relativamente diferente de pormenor e detalhe. Tem por significado a acção de *ornamentar, embelezar, enfeitar, adornar* ou *ornar*, e ornar significa isto mesmo, tornar *formoso*. No entanto não deixa de ser uma especificidade, intimamente relacionada com o pormenor. Durante esta dissertação, serão abordadas as questões decorrentes do termo, pois pode-se deter da carga nominal da palavra mais do que um enfeite, de forma a perceber que o ornamento está intrinsecamente ligado ao pormenor.

¹⁰ COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. 1998.

¹¹ SACADURA, Sílvia. *Dicionário de Sinónimos e Antónimos da Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editores. 2007.

¹² COELHO, F. Adolpho. *Diccionario / Manual Etymologico da Língua Portuguesa*. Lisboa: P. Plantier – Editor.

Ora estas diferenciações visam, principalmente, responder a algumas incertezas, como a da questão: *mas pormenores tipo o quê, construtivos?*¹³ A resposta seria não, no entanto o não, não o é por absoluto, até porque a definição de algo ser construtivo é dúbia, relegando sempre para a máxima de que se algo é material e exequível, passa por um processo de construção e, portanto, terá o seu *quê* de construtivo. Um ‘pormenor construtivo’ é, na sua essência, um detalhe descritivo de algo, discriminado de elementos que constituem uma matéria.

“Se aceitarmos o facto de que, dado o carácter analítico da arquitectura, se pode sempre falar separadamente da estrutura, dos elementos construtivos, das técnicas e dos materiais, da distribuição, das relações dimensionais, etc., resta à margem da descrição de uma arquitectura aquela parte da sua composição que, como diz Le Corbusier, é ‘pura criação do espírito’: aquela parte que nada tem a ver com o uso, com a técnica e outras coisas semelhantes. A decoração é precisamente isto: ideação formal, facto plástico por excelência, que encontra em si mesmo a sua razão de ser.”¹⁴

Para melhor compreender aquilo que se pretende que seja a intenção com o pormenor, é preciso consentir que, não sendo uma ciência, passível de comprovação rigorosa, nem sequer uma questão de resposta certa ou errada, se torna numa interpretação intuitiva da maneira como leio as palavras e entendo o seu conceito; como se esclarece a palavra e o significado que é transmitido através da compreensão. Dou-me, portanto, ao direito de fazer esta distinção de acordo com o uso e com a carga que a palavra importa, seguindo uma lógica formulada e coerente, muito na linha daquilo que Josep Maria Montaner¹⁵ fez com a distinção entre espaço e lugar; sendo a sua, ou a minha, tão refutável, quanto válida e compreensível.

“Os conceitos de espaço e lugar, portanto, podem ser diferenciados claramente. O primeiro tem uma condição ideal, teórica, genérica e indefinida, e o segundo possui um carácter concreto, empírico, existencial articulado, definido até [a]os detalhes.”¹⁶

Por mais aparente que seja a refutabilidade destas expressões sensoriais, efectivamente, hoje não bastará uma só palavra para definir um conceito; assim como, um conceito poderá provir de mais do que uma palavra.

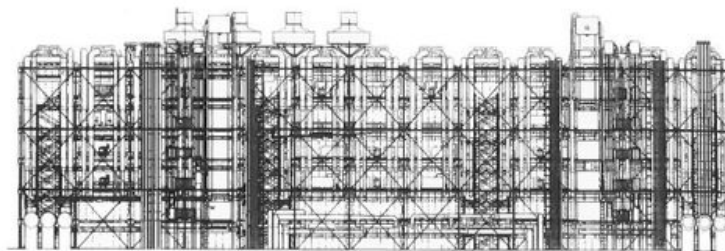
¹³ Referente às frequentes e consecutivas vezes que me perguntavam pelo meu tema de dissertação, só pelo facto da resposta anterior ter sido pormenor; o que, por si só, reflete esta dicotomia na interpretação da palavra e no que a ela está associado.

¹⁴ GRASSI, Giorgio in RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: FAUP. 2006. P184.

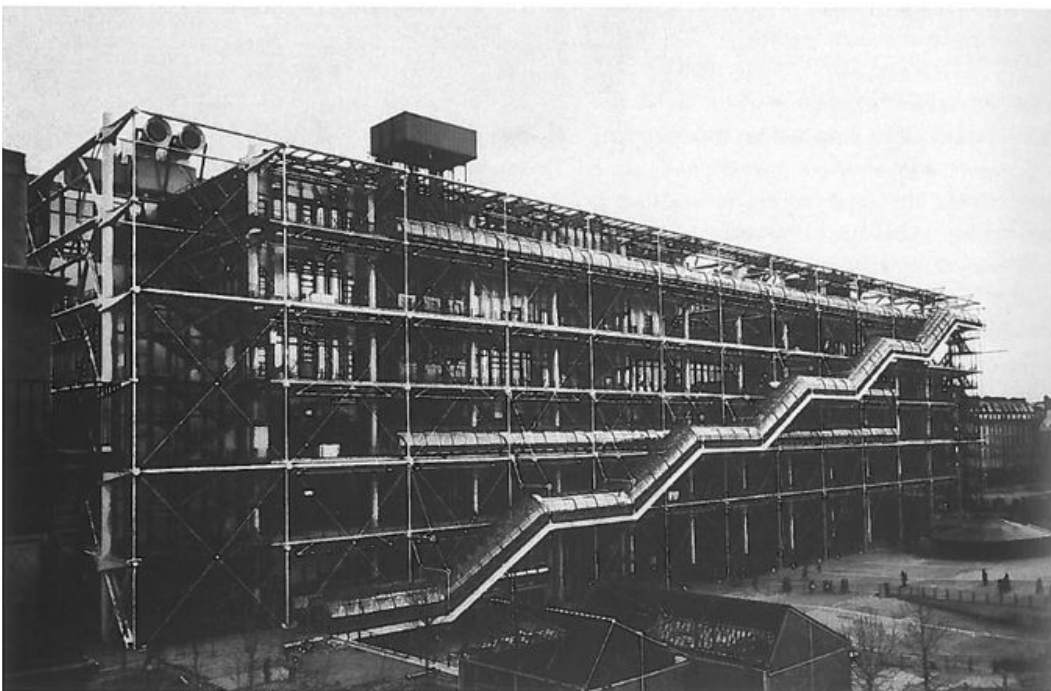
¹⁵ Josep Maria Montaner (1954-), arquitecto espanhol.

¹⁶ MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 2001. P31.

Importa também referir o que Roger Boltshauser,¹⁷ muito nesta linha de pensamento, conclui ser *de superfície* ou *estruturais*.¹⁸ Estas categorizações só por si, mesmo não sendo, directamente afectas à palavra pormenor, podem igualar, em validade, tais terminologias, aqui para a noção de pormenor. Neste caso, admite-se a presença de um pormenor pelos seus âmbitos *compositivos*, e *construtivos*, de acordo com as anteriores categorizações, respectivamente. Não implicam uma componente absoluta, compositiva numa, ou estrutural na outra, mas referem, ou uma causalidade, ou uma consequência na sua génese.



Fotografia e desenho
Autor desconhecido
Sergio Grazia (em cima)
Fotografia Georges
Meguerditchian e Philippe
Migeat (em baixo)



Centro Georges
Pompidou
Renzo Piano e Richard
Rogers
Paris, França

¹⁷ Roger Boltshauser (1964-), arquitecto suíço.

¹⁸ BOLTSHAUSER, Roger in BOLTSHAUSER, Roger e FLURY, Aita. *Elementares zum Raum. Roger Boltshauser Werke*. 2009. Springer Wien New York. P95. "Oberflächen-oder Strukturornamente". Embora aludindo ao ornamento, revêm-se bastantes semelhanças na caracterização de ambos os conceitos, dado que um ornamento, é por definição, um pormenor, como se poderá concluir posteriormente.

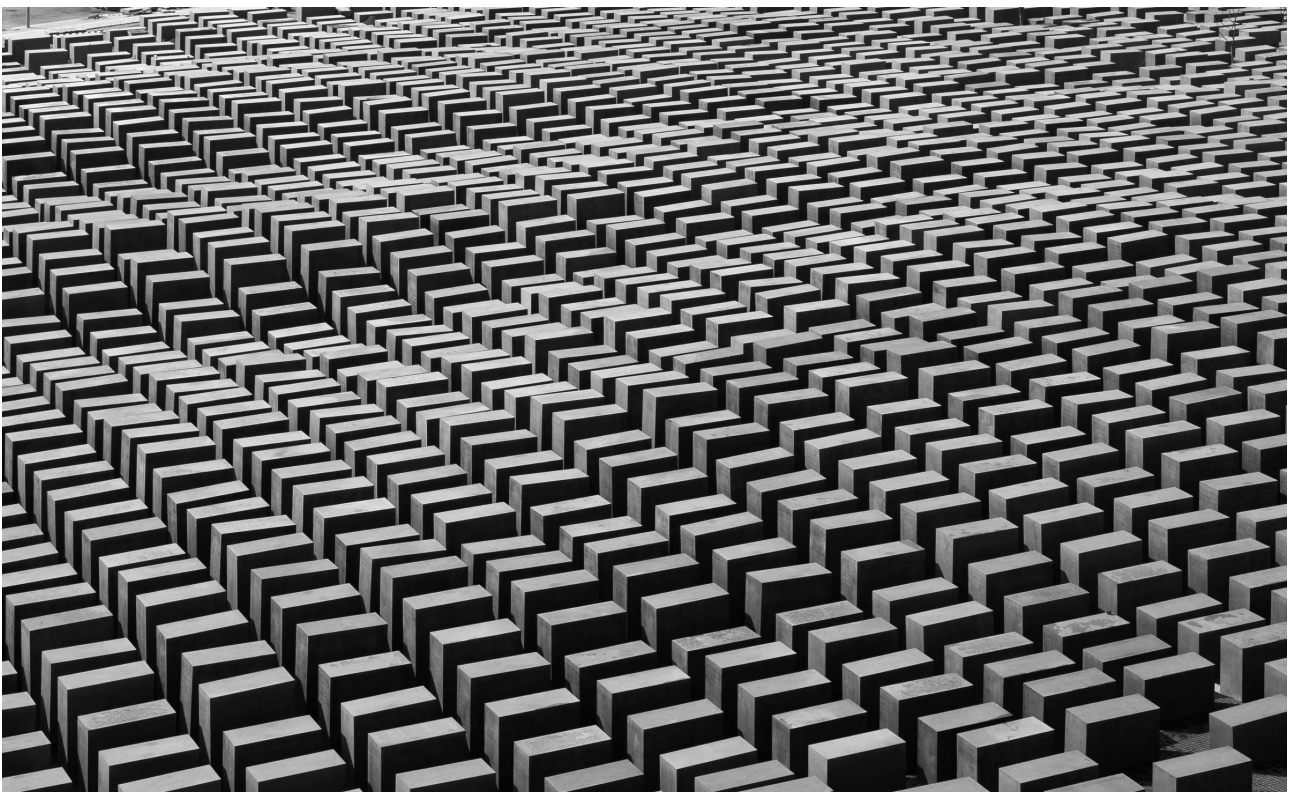
O pormenor, então, como elemento compositivo, fulcral ao entendimento de um todo, mas de traço e trato próprio, apresentará por defeito, características que o identifiquem como tal, que permitam ao interveniente da acção essa mesma interpretação. Ora essas mesmas características, reatam, um pouco à semelhança do Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci, e do que já tinha sido para o próprio Vitruvius, a relação do corpo humano com o seu cosmos.

Entendo por isso, por princípio, duas componentes a distinguir. As suas características aparentes e as características subliminares. As primeiras serão, afectas à percepção, que se refletem na visualidade e cuja aparência inteligível é o que constrói as acessões feitas. São estas, por exemplo, a forma e o espaço. As segundas, serão afectas à posterior construção de uma lógica e de uma coerência mediante as características aparentes, por parte da experiência e da interpretação individual do actor em causa e da informação que este mesmo recebe. Destas são exemplos a linguagem e o processo.

Estas características são, assim, a busca pela perfeição que a essência da palavra pormenor assume.

Fotografia
Eisenman Architects

Memorial de Berlim aos
Judeus assassinados da
Europa
Peter Eisenman
Berlim, Alemanha



Ora, vimos anteriormente que a definição e aplicabilidade do termo *construtivo*, à luz da abrangência lexical que apresenta não será a melhor opção, nem para definir, nem para explicar. Então será a alternativa renomeá-lo? Penso que não, até porque não seria a única vertente inadequada. Algo “construtivo”, que tem um parecer funcional e/ou é palpável (e por isso, construído) – existe e tem aparência –, logo tem ‘carácter visual’. Isto é, quer o pormenor seja entendido como carácter puramente funcional, quer não, pela sua existência, não descarta (nem pode) de uma aparência ou componente visual que o caracterize, e de uma materialização que a determine, revendo sempre a sua utilidade ou na função predestinada ou na linguagem do geral que contextualiza.

Não quero com isto dizer que não reconheço a validade do que se instrui como, por exemplo, tendencialmente funcional. Simplesmente, não considero adequado que a pormenores, se faça uma subdivisão em que uns sejam propositadamente funcionais e outros puramente formalistas.

Importa o manifesto, porque é sobre a vontade e sobre a atenção que recai a escolha.



Fotografia
Nelson Kon

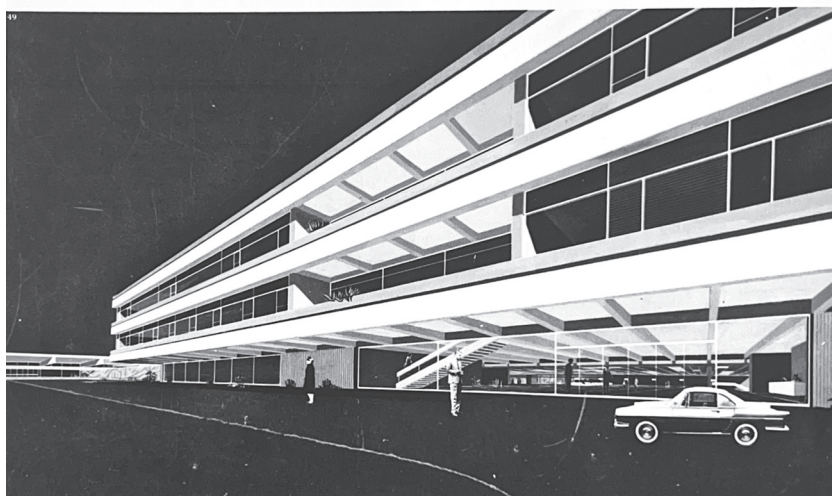
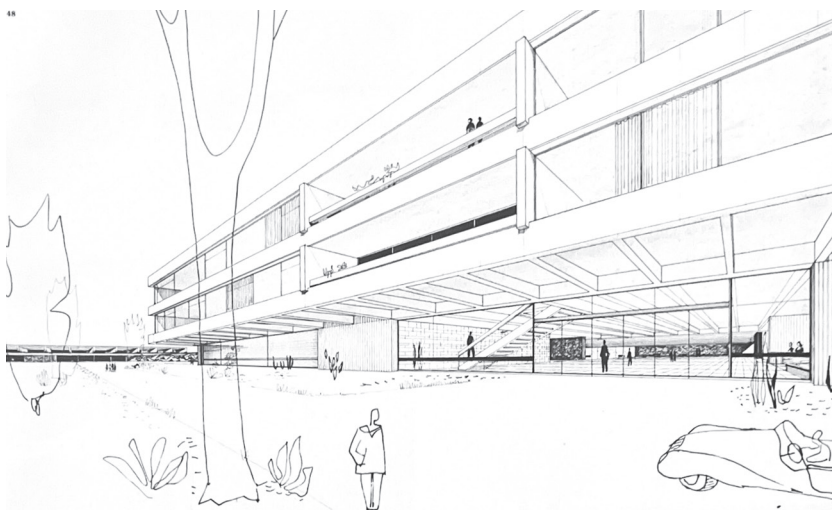
Casa Butantã
Paulo Mendes da Rocha
São Paulo, Brasil

E aqui entra a questão visual. Se um pormenor é também um comportamento visual, considerá-lo-ei requerido somente pelo seu lado ‘aspectual’, estético? Deverá o pormenor ser considerado apenas no âmbito da *venustas*? A visualidade entra em confronto consigo mesmo neste aspecto; uma coisa não o é só por o ser, ou parecer. E, neste caso, idem aspas.

“A visualidade implica compreensão formal da realidade que se observa, o que proporciona um conhecimento da realidade alternativo ao que produz a razão: uma orientação da natureza visual que parte dos sentidos e se resolve pela interação das faculdades do conhecimento, isto é, a imaginação e o entendimento.”¹⁹

E mais; defini-o anteriormente como um comportamento e uma composição visual, mas não num aspecto predefinido ou puramente artístico, mas sim numa aceção empírica da questão para, assim, perceber o que pode ser considerado um neologismo por desadequação de conceitos ou apropriação dos mesmos.

“Consciência visual – aquilo que não se vê com os olhos, dificilmente se entenderá com a cabeça.”²⁰



Desenho de estudo e fotomontagem Ruy d'Athouguia

Entrada Fundação Calouste Gulbenkian Ruy d'Athouguia Lisboa, Portugal

¹⁹ CORREIA, Graça. *Ruy Jervis d'Athouguia – A Modernidade em Aberto*. Sintra: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA. 2008. P25.

²⁰ CORREIA, Graça. *Ruy Jervis d'Athouguia – A Modernidade em Aberto*. Sintra: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA. 2008. P31.

No cômputo geral, importará questionar se, primeiro, a questão visual se prende só na fisionomia e, segundo, se não existe uma co-relação com solidez e consistência, funcionalidade ou proveito? Se arriscar considerar estas categorizações, como Vitruvius²¹ para a tríade homónima, talvez se adeque enquadrar as noções descritas anteriormente com as de *firmitas*, *utilitas* e *venustas*.²²

Vitruvius, apresentou a sua ideia de um modelo tripartido, que entre si, geria as conformidades descritas acima mediante o objecto criado, como que numa harmonia entre as partes. Se de um triângulo falássemos, implicaria que este pudesse rodar *livremente em torno de um centro*, ocupando os vértices diferentes posições no plano (relevância/ importância).²³ A soma integral das partes independentemente da sua organização significava o culminar dessa harmonia – arquitectura.

Robert Venturi²⁴ apresenta-nos, por contraste, uma diferente forma de interpretar estas três vertentes: a de Walter Gropius.²⁵ Este defendia que noções estéticas e simbólicas, associadas à *venustas*, fossem relegadas em detrimento (quase exclusivamente) da função (*utilitas*) e da técnica (*firmitas*), resultando numa arquitectura que, para Venturi, era monótona e sem desenvolvimento de significados. Aqui a soma não se faz entre as três partes, mas antes entre as duas últimas. Esse seria o modelo que representa, para Gropius, na visão de Venturi, uma arquitectura responsiva. No máximo poderia ser considerado que a *venustas*, no que à aparência é associada, seria igualmente o resultado daquela soma, a par da arquitectura (arquitectura aparente). Porém, podemos considerar que, para Gropius, o dito resultado responsivo podia bem resultar da interação perfeita entre a *utilitas* e a *firmitas*, o que é consideravelmente difícil, contudo intencional.

O pormenor é uma acção implícita no campo da visualidade sim, mas esta visualidade não deve ser tida, neste caso, nem como gratuita, nem como decorativa. Corresponde e faz corresponder a um contexto e, assim, é a representatividade concreta de valor e identidade do pormenor em questão. É uma ferramenta visual sim, mas não relegará unicamente para a *venustas*.

²¹ Marcus Vitruvius Pollio (80 a.C. - 15 a.C.), arquitecto romano. “Vitruvius era um autor romano, arquitecto, ou, para ser mais rigoroso, fazia muitas coisas, entre as quais aquelas que hoje atribuímos à disciplina de arquitectura.” in TAVARES, André. *Vitruvius já não mora aqui*. Porto: Circo de Ideias. 2022. P17.

²² “(...) deverão ser realizadas de modo a que se tenham presentes os princípios da solidez, da funcionalidade e da beleza. O princípio da solidez estará presente quando for feita a escavação dos fundamentos até ao chão firme e se escolherem diligentemente e sem avareza as necessárias quantidades de materiais. O da funcionalidade, por sua vez, será conseguido se for bem realizada e sem qualquer impedimento a adequação do uso dos solos, assim como uma repartição apropriada e adaptada ao tipo de exposição solar de cada um dos géneros. Finalmente, o princípio da beleza atingir-se-á quando o aspecto da obra for agradável e elegante e as medidas das partes corresponderem a uma equilibrada lógica de comensurabilidade.” in VITRUVIUS, Marcus. *Tratado de Arquitectura*. Tradução: M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press. 2006. P41.

²³ RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: FAUP. 2006. P162.

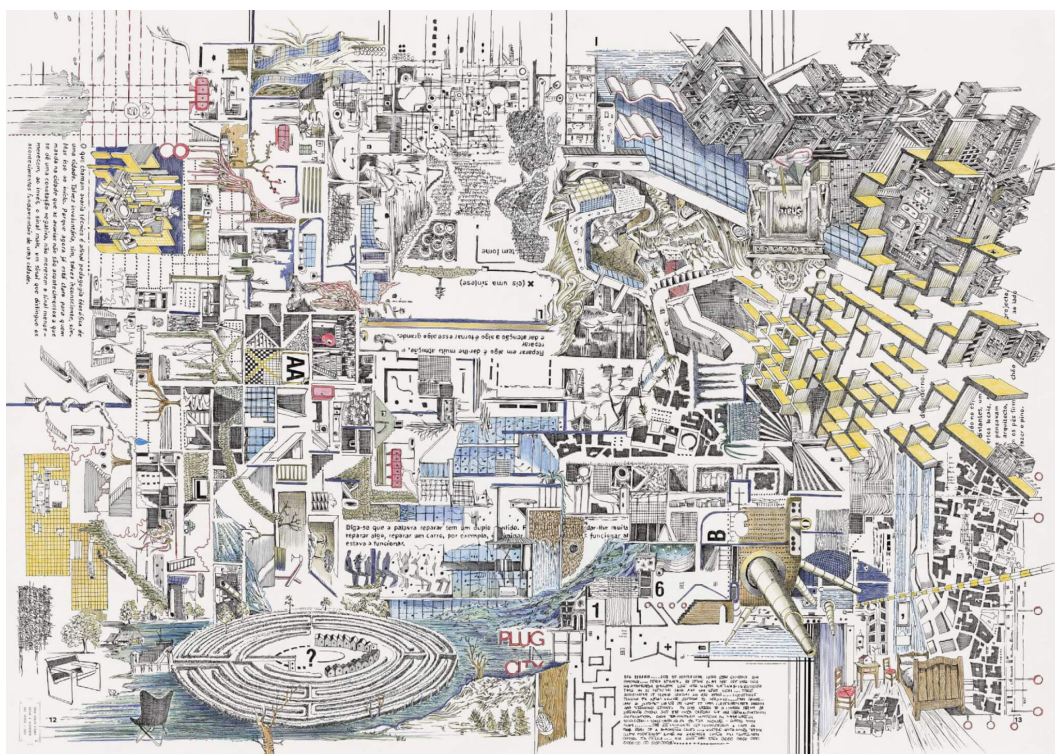
²⁴ Robert Venturi (1925-2018), arquitecto norte-americano.

²⁵ Walter Gropius (1883-1969), arquitecto alemão.

E se se voltar às palavras de Steven Holl²⁶ e à citação sobre as palavras não se substanciarem em espaço e, desse modo, não permitirem a experiência sensorial necessária, eu pergunto: mas e o imaginário? A experiência não precisa de ser concreta ao nível material e físico e é aqui que a visualidade entra e se repõe. A imaginação será, porventura, o primeiro foco de capacidade de pormenorização. O pormenor pode advir da imaginação, pois as características reais são ideais, mas transcendem o espaço.

“O olhar do imaginador é o olhar que se quer espantar; e se já que espantou com uma coisa e se volta a olhar para ela, é porque se quer espantar de novo, provavelmente com um pormenor diferente.”²⁷

Porém, convém entender que há o lado corporal e o mental e que as respectivas manifestações são de uma diferença tamanha. A mente, no seu estado menos materializável, é tão ou mais intransmissível que o corpo, exatamente pela sua singularidade estéril, não de conhecimento, mas de transmissão. Se A tentar explicar a B o que imaginou, será que B imaginará da exata e mesma forma que A? E se A tentar descrever o que viu efectivamente, terá mais sucesso ao apresentar a B exatamente o que viu?



Fotografia
Ana Aragão, Rui Meireles

*Cidade, Casa, Corpo –
Os Mapas e a Linguagem*
Ana Aragão

²⁶ Steven Holl (1947-), arquitecto norte-americano.

²⁷ TAVARES, Gonçalo M.. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho. 2013. P372.

“O pormenor é o sítio a que ainda não se deu atenção e é, de certa maneira, o sítio para onde ainda não olhámos; o pormenor é, em suma, sempre, uma questão que começa no olhar sobre ele e não nele próprio. Não há pormenores, não há pontos insignificantes no mundo, há apenas pontos a que não se dá significado; há apenas sujeitos desatentos.”²⁸

Pormenor pode ser rapidamente alusivo à precisão, mas a verdade é que não o é necessariamente. Muito menos será, obrigatoriamente, um pequeno apontamento, um acrescento, ou simplesmente ser associado a uma banalidade, vulgaridade, ou ainda, excentricidade – um espectáculo mera e unicamente formal.

O pormenor é a atenção traduzida num objecto, elemento, ou situação em comparação ao contexto que a envolve e que a distingue. O pormenor só o é, quando entendido num todo integrante. Não é um acto isolado, pois um acto isolado é tão concreto quanto o panorama em que se o lê; e não havendo contexto, este é, então, tão infinitamente abstracto e reinterpretável, por cada um e de cada forma quanto possível. O geral forma-se, então, através do conjunto de particularidades; mas o particular só o é, como o é, quando compreendido no todo que o representa.

É detentor de um privilégio composto pela preocupação e cuidado de algo sobre si e sobre outros. É um elemento contextualizado e inter-dependente de outros elementos, por si, passíveis de comparação. Sê-lo-ia de outra forma se as suas características conjecturais e as dos demais mudassem, pois o que é particular em A, poderá já não o ser em B por defeito, e em C por excesso.

Atenção pressupõe um olhar de quem faz e de quem vê e o pormenor não se faz só do seu manufactor, mas também, de quem o observa, não esquecendo que este último não tem a mesma experiência duas vezes. Poderá, inclusive, ser o mesmo corpo, mas até esse corpo sofre de um estado cambiante constante e inerente, que aliado a todas e quaisquer circunstâncias e vertentes possíveis e imaginárias, têm como efeito uma experiência, que até se poderia dizer a mesma, mas que, efectivamente, não é.

“A arquitectura é certamente uma arte espacial, é o que se diz, mas a arquitectura também é uma arte temporal. Não a vivo apenas num segundo.”²⁹

²⁸ TAVARES, Gonçalo M.. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho. 2013. P380.

²⁹ ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Tradução: Astrid Grabow. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006. P43.

A concretização dessa atenção pode, então, resultar num pormenor, contudo importa perceber que a atenção aqui é medida, principalmente, numa relação de tempo e espaço. Há um estado de conluio extremo e constante entre este, porque o pormenor é a materialização do tempo que se demora a pensar num elemento projectual, ou seja, reflete-se directamente no tempo do processo de pensamento; e é também o tempo que se pretende induzir no espaço, através da carga que se impõem, programática, ou formalista, por exemplo. E por isso, não pode ser dissociado do espaço, pois este insere em si mesmo um tempo muito específico.

É, portanto, antecessor e sucessor do espaço, traduzido no tempo do espaço e no tempo do corpo no espaço. Já o espaço é uma componente igualmente vital, porque materializa a atenção, contextualiza-se e dá razão ao corpo. Ora, isto significa que o pormenor, na sua génese, é a **representatividade, material ou ideológica de um tempo sobre espaço com um corpo**, em comparação ao contexto em que se insere.

Pressupõe que dignifique a envolvente, que se destaque, ou que amenize. Que colabore, que dê sentido ao integrado, mas que não se integre na totalidade, pois se é pormenor, haverá um tempo induzido, no qual tem de ser observado. Pormenor é isto tudo. É um acabamento ou uma linguagem, uma referência ou um manifesto, pois representa mais do que só uma configuração; é uma maneira de pensar, um olhar atento sobre um ponto, sobre muitos pontos.

É a expressão de um ponto ou sobre a forma, ou o espaço, a linguagem, ou o processo, sobre o ornamento, ou então a reflexão de tudo isto sobre um ponto. Pende sobre a atenção, cuidado, ou preocupação que pretendeu dar força a. Do espaço e dos elementos que dele fazem parte, surge a composição; no âmbito em que é uma circunstância particular, uma minúcia, que cria, define, engrandece, comporta ou sugere um espaço ou momento. É arte e arquitectura, mas poderá ser mais que isso. É uma composição.

É como se fosse um livro, uma junção de frases e textos, narrativas, as quais não passariam incólumes sem pormenorização.

Pormenores que definem histórias, não são pormenores que definem arquitectura, mas são pormenores que definem a composição; composição do pensamento, da criação, da observação.



Fotografías
Fundación de
Arquitectura Tapatía Luis
Barragán A. C.

Luis Barragán
Casa Luis Barragán
Ciudad de México



Fotografía autor
desconhecido

Aurelio Galfetti
Piscinas públicas de
Bellinzona

“Guardo na memória uma afirmação de Távora em hora de sobremesa: A consistência da marmelada é uma coisa complexa. Depende da intensidade da colher a mexer a massa enquanto coze, da gaze envolta no braço para evitar as queimaduras quando a geleia já ferve, da gramagem do açúcar, da qualidade do marmelo que por sua vez depende do calor desse verão e da composição orgânica da terra. Nada mais científico (e aleatório) do que a marmelada. A marmelada daqui é diferente da marmelada dali.”³⁰

Havendo um tempo sobre o espaço e um tempo sobre o corpo e partindo do princípio de que o resultado destas conjugações será um ou mais momentos³¹ materializados, de que modo é que, quer o espaço, quer o corpo intercedem na percepção? Que causas influenciam a experiência? E de que forma se entende a responsabilidade da origem e a do observador no processo ou assunção do pormenor?

Do que é aparente, sou afecto à forma e ao espaço; e à maneira como estes estão inegavelmente em constante conluio. A forma e sua concepção estão desde há muito conectados com a natureza. O que dela apreendemos e com ela criamos. E desde que temos essa noção questionamo-nos sobre a real razão por detrás da forma.

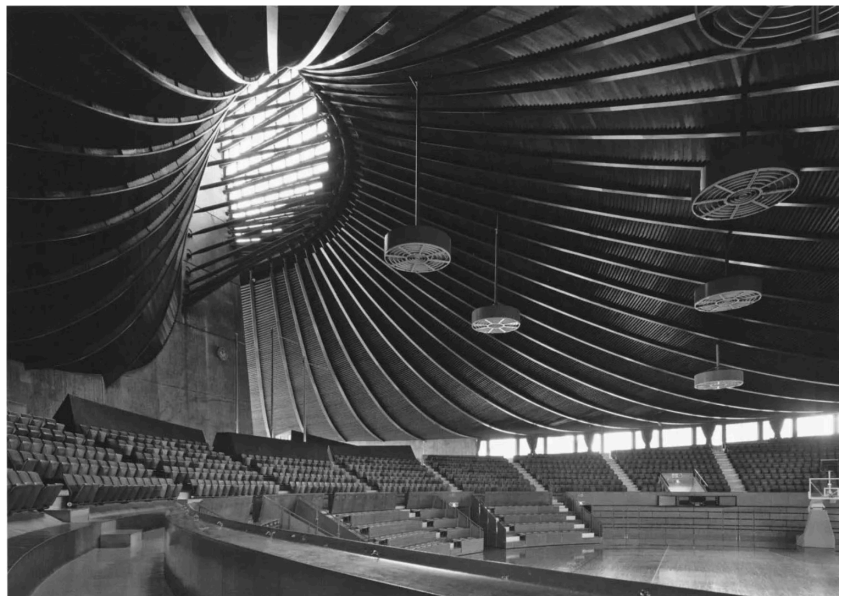
Em português, a palavra *forma* forma mais do que um significado, enquanto que noutras línguas, como o Inglês, ou o Alemão, certas diferenciações são feitas para colmatar a dupla acepção, tais como entre ‘form’ e ‘shape’, ou determinadas especificações tal como ‘*Gestalt*’.

“No primeiro caso [abstracto], a forma identifica-se pela constituição essencial de um objecto e alude à disposição e à ordenação geral das suas partes, de maneira a que a forma se identifique com o moderno conceito de estrutura; no segundo caso [figurativo], a forma refere-se à aparência do objecto, ao seu aspecto ou conformação externa, de modo a que se converta num sinónimo de figura. A noção de forma como estrutura remete às dimensões inteligíveis do objecto e abre a porta à concepção abstracta. A noção de forma como figura refere-se, em primeiro caso, às dimensões sensíveis ou perceptíveis do objecto, o que constitui a base da elaboração figurativa.”³¹

³⁰ TAVARES, André. *Opúsculo 4. As pernas não servem só para andar*. Porto: Dafne Editora. 2006. P5.

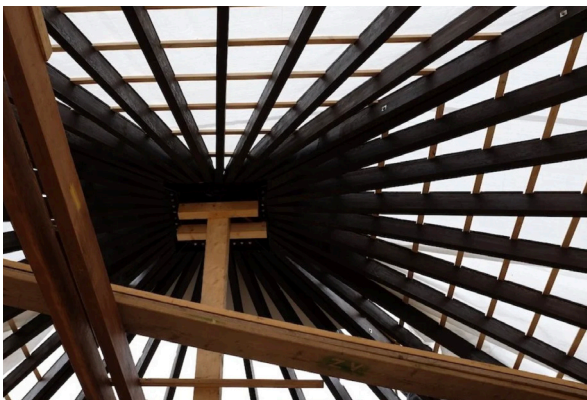
³¹ Relego para uma parte daquilo que no dicionário se considera ser momento, denotando que tal pode ter uma conotação tanto temporal, espiritual, circunstancial ou material: “tempo ou ocasião em que alguma coisa se faz ou acontece; (...) circunstância; peso; importância (...)” in COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio e. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. 1998.

³² ARIS, Carles Martí. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. 2005. P36. “En el primer caso, la forma se identifica con la esencial constitución interna de un objeto, y alude a la disposición y ordenación general de sus partes, de manera que la forma se identifica con el moderno concepto de estructura; en el segundo caso, la forma se refiere a la apariencia del objeto, a su aspecto o conformación externa, de modo que se convierte en sinónimo de figura. La noción de forma como estructura remite a las dimensiones inteligibles del objeto y abre la puerta a la concepción abstracta. La noción de forma como figura se refiere, ante todo, a las dimensiones sensibles o perceptibles del objeto y constituye la base de la elaboración figurativa.”



Fotografias Domus Archive

Ginásio Nacional para os Jogos Olímpicos de Verão de 1964
Kenzo Tange
Tóquio, Japão



Fotografia Dehli Grolimund (à esquerda)
Fotografia Dejan Jovanovic (à direita)

Umbrella House
Kazuo Shinohara
Tóquio, Japão

Na realidade, muitos são os que advogam a favor da forma sobre a função, sobrepondo a intuição e o pensamento visual sobre o seu contrário, a razão, a técnica e a ciência. Ou, então, os que advogam o inverso (função sobre a forma), ou até, sobre a harmonia entre as duas. Mais os que consideram que uma dessas é a verdadeira maneira de procurar e produzir beleza, ou os que por outro lado, entendem a beleza como um conceito inconsequente, ou de segunda ordem.

Max Bill³³ referia, no que viria a dar título a um dos seus livros, que de certo modo, a forma, a função e a beleza – *Gestalt* – seriam indissociáveis na produção de um objecto (entenda-se por objecto toda e qualquer conformação materializada existente, do mais técnico ao mais artístico) e que, por isso, e só assim se obteria a validade necessária para a execução e consideração desse mesmo objecto. Refere que a experiência e a intuição são os meios capazes de obter a forma, função e beleza “certas”, sendo que quando uma destas não é tida como equivalente, se desclassifica o objecto, ou na sua utilidade, ou na sua aparência. Entender a noção de *Gestalt* é entender a percepção da forma de um modo global e unificado, estando todas as partes co-relacionadas, e não isoladas. Não há partes alheias ao geral. O próprio conceito de *Gestalt* é, por isso, um pormenor por si só.

A questão do *bom desenho formal* de Max Bill traz à baila a questão referida por Adolf Loos e por tantos outros, inclusive o próprio, que é o da produção em massa. Se esta complementa a satisfação e as necessidades da função e da forma sem qualquer tipo de comprometimento em relação ao desenho de intenção, ao de produção individual, ou do comumente chamado, desenho de autor, que por si só, parece vir com um garante de qualidade. Reconhecendo todas as causas económicas e políticas por detrás da industrialização e da opção por uma linguagem mais genérica, tento agora considerar somente a validade compositiva, formal e funcional. Está nas mãos de quem desenha e de quem cria, conciliar o que demanda a uma resposta assertiva e coerente. Uma acção representativa.

Significará isto que as formas têm de ser verdadeiras, ou que podem ser classificadas ou desclassificadas como tal?

“A inter-relação entre forma e função. Não tem princípio, nem tem fim. É incomensuravelmente pequena e incomensuravelmente vasta; incompreensivelmente móvel, infinitamente serena; intimamente complexa e, no entanto, simples.”³⁴

³³ Max Bill (1908-1994), arquitecto, designer e pintor suíço.

³⁴ SULLIVAN, Louis H. *Kindergarten chats and other writings*. Nova Iorque: Dover Publications, Inc. 1979. P43. “The interrelation of function and form. It has no beginning, no ending. It is immeasurably small, immeasurably vast; inscrutably mobile, infinitely serene; intimately complex yet simple.”

A relação palpável entre a forma e a função é restringida por um encadeamento de causa-efeito. Louis Kahn³⁵ chamava de *forma* aquilo que considerava ser a essência, o já predestinado. Numa visão próxima, mas menos extremada, Oscar Niemeyer,³⁶ prestigiava a vontade de quem cria; explicação para o determinismo formal que os caracteriza: a forma ganha vontade.³⁷ Como que o mote gerador do resultado.

“Entendo Forma como uma realização natural, constituída de elementos indissociáveis. Forma não tem presença. Existe na mente. Se um dos seus elementos fosse removido, a forma alterar-se-ia. [...] A Forma precede o Design. Ela orienta a sua direção, pois mantém a relação entre os seus elementos. O Design dá forma aos elementos, levando-os da sua existência na mente para uma tangível existência. Ao compor, sinto que os elementos da forma estão sempre intactos, embora possam estar constantemente a passar pelas subjugações do design para dar a cada um, uma forma mais agradável. A forma não se rege só pela presença, pois a sua existência é de natureza psicológica. Cada compositor interpreta a Forma de modo singular. A Forma, quando realizada, não pertence ao seu criador.”³⁸

A forma, traduzida na representação bi ou tridimensional é a realidade mais imediata e primeira do que se irá construir, pelo que será, porventura, a primeira manifestação virtual e visual da arquitectura.³⁹ A isto também se dá o nome de geometria.

“A arquitectura depende da geometria por várias razões. A mais notável é certamente o poder que a forma geométrica exerce sobre a nossa imaginação e maneira de projectar. Actua essencialmente como matriz da organização. Dá estrutura, dirige e ordena o pensamento; define, materializa e qualifica o desenho graças à sua precisão e lógica.”⁴⁰

³⁵ Louis Kahn (1901-1974), arquitecto estónio-americano.

³⁶ Oscar Niemeyer (1907-2012), arquitecto brasileiro.

³⁷ STROETER, João Rodolfo. *Arquitetura e forma*. São Paulo: FAUUSP. 2012. P21-23.

³⁸ KAHN, Louis. Louis I. Kahn: *writings, lectures, interviews*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications. 1991. P58. From “The Conservatory Redefined” symposium. 1967. In “Spaces and Inspirations”. L’Architecture d’Aujourd’hui, vol. 142. 1969. P13-16.

“I think of Form as the realization of a nature, made up of inseparable elements. Form has no presence. Its existence is in the mind. If one of its elements were removed its form would have to change. [...] Form precedes Design. It guides its direction for it holds the relation of its elements. Design gives the elements their shape, taking them from their existence in the mind to their tangible presence. In composing, I feel that the elements of the form are always intact, though they may be constantly undergoing the trials of design in giving each its most sympathetic shape. Form is not concluded in presence for its existence is of psychological nature. Each composer interprets Form singularly. Form, when realized, does not belong to its realizer.”

³⁹ STROETER, João Rodolfo. *Arquitetura e forma*. São Paulo: FAUUSP. 2012.

⁴⁰ STROETER, João Rodolfo. *Arquitetura e forma*. São Paulo: FAUUSP. 2012. P27. “A arquitectura depende da geometria por várias razões. A mais notável é certamente o poder que a forma geométrica exerce sobre a nossa imaginação e maneira de projetar. Actua essencialmente como matriz da organização. Dá estrutura, dirige e ordena o pensamento; define, materializa e qualifica o desenho graças à sua precisão e lógica.”

Mas essa mesma analogia de causa-efeito se pode fazer partindo do princípio contrário. Outros foram aqueles que, como Walter Gropius, reiteraram que a forma se distanciou do conteúdo, numa abstracção extrema, onde apenas o essencial é considerado e, esse sim, advoga em prol da validade final. Responde-se com razão, sendo esse o meio para a obtenção da forma ideal.

“Desaparecem todas essas ambições pessoais que tendem a representar a própria vida como arte. Empobrecer o vocabulário para enriquecer a sintaxe, isto é, as relações com a existência, através da renúncia ao gratuito e adopção do imprescindível que se traduz em meras relações geométricas e matemáticas para chegar por fim à autenticidade libertadora e virtuosa da ideia.”⁴¹

Já Louis Sullivan⁴² apela neste caso, à carga trazida pelas próprias palavras. Numa exemplificação categórica disso mesmo, Sullivan defende que o nome e organicismo da própria palavra retrata, por si só, a forma e a função, na relação inter-dependente em que convivem. Uma faca existe porque era preciso uma faca e parece-se com uma faca porque senão, não seria uma faca. Dá-se o nome àquilo que é, e não se dá outro porque não o é. Como que as duas mesmas metades a formar um todo.

“A função nasce da função e, por sua vez, proporciona o nascimento ou a morte de outras funções. A forma emerge da forma, e outras surgem ou desaparecem delas.”⁴³

Podemos admitir que a funcionalidade, muitas vezes, se sobrepõe à beleza, porque esta última é menos evidente e não se auto-declara. A beleza, ao contrário da função pode ser refutável, enquanto que a função é homologável, ou seja, passível de confirmação; mais ainda, se sobre as noções de função e razão lhe incutirmos o espírito interpretativo e individual que já se entendeu ser um peso nas considerações feitas.

“De facto, a maioria dos ícones formais da arquitectura moderna não era necessariamente ‘funcional’. Eram interpretações inteligentes da função.”⁴⁴

⁴¹ BERDINI, Paolo. *Walter Gropius*. Tradução: Fernando Pereira. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A. 1986. P11.

⁴² Louis H. Sullivan (1856-1924), arquitecto norte-americano.

⁴³ SULLIVAN, Louis H. *Kindergarten chats and other writings*. Nova Iorque: Dover Publications, Inc. 1979. P45. “Functions are born of functions, and in turn, give birth or death to others. Forms emerge from forms, and others arise or descend from these.”

⁴⁴ STROETER, João Rodolfo. *Arquitetura e forma*. São Paulo: FAUUSP. 2012. P235. “De fato, a maioria dos ícones formais da arquitetura moderna não era necessariamente ‘funcional’. Eram interpretações inteligentes da função.”



Fotografia João Nugent

Margens do Rio Tejo,
Salvaterra de Magos
Setembro 2020

“Visualmente, portanto, poderemos considerar que as formas animam o espaço e dele vivem, mas não deverá nunca esquecer-se que, num conceito mais real, o mesmo espaço constitui igualmente forma, até porque aquilo a que chamámos espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e o ocupam, como os nossos olhos deixam supor.”⁴⁵

Volumes – contêm superfícies; que, por sua vez, são demarcadas por linhas e estas por: pontos. Todas estas componentes organizam o espaço e disto resulta a forma; não descurando que, também a forma se introduz e manipula a organização do espaço, perspectivando uma relação de mútua influência, tal como Fernando Távora⁴⁶ explica. É como que se de uma simbiose se tratasse, uma relação de inter-dependência entre as partes, mais uma vez, as particularidades e o seu geral, formando um contexto.

Se, então o ponto, na sua fase mais primária de ‘forma’, gera uma importância tão singular no espaço e na sua organização, não poderá este ser visto como o exemplo mais abstracto e, também ele, mais primário de pormenor? sim – pela maneira como gera circunstância no espaço e como dele depende a interpretação, não só do ponto e da sua escala num contexto alargado, mas, também, do negativo daquele, desse ‘espaço vazio’, se assim o pudermos assumir.⁴⁷ Este caso pode ser tão genérico ou transportado para algo tão mais concreto quanto aquilo que se precisar. Pois sejamos honestos, uma mesa para dois numa sala não é o mesmo que uma mesa para dois num refeitório. Da mesma maneira que 20 mesas não o são nestes mesmos espaços.

⁴⁵ TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações. 1996. P12.

⁴⁶ Fernando Távora (1923-2005), arquitecto português.

⁴⁷ TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações. 1996.



Fotografia Kaori Ichikawa

Museu de Arte Chichu
Tadao Ando
Ilha Naoshima, Japão



Fotografia
Jouni Kaipia

Comunas Tianluokeng
Tulou
Arquitectura popular
Hakka e Minnan
Fujian, China

Franco Fonatti⁴⁸ considerava que o espaço podia ser visto através de diferentes significados, seja ele entendido como entorno, como uma marca, uma ideia ou uma criação, como a relação do que está exterior ao corpo, como dimensão, como a relação positivo/negativo com a forma, entre tantas outras.

Bem, da mesma maneira que um ponto condiciona o espaço, também o espaço como um todo importa em si uma organização correspondente e definida. O espaço como o geral pode ser, por si só, o pormenor tendo em conta que é o próprio que o contextualiza. E pode ser contextualizado mediante algo maior que si próprio.

“Entre outros aspectos, a arquitectura é feita de relações dimensionais, hierárquicas, etc. – a catedral destaca-se sobre a cidade e a praça sobre a malha das ruas, a muralha da forma às casas e o edifício público condiciona a sua envolvente.”⁴⁹

Falo da escala. De como um ponto no espaço, o espaço em si e o espaço num outro espaço, relativizam e condicionam os motivos pelos quais são caracterizados, sendo, não só, um auto-referenciador, mas, também, um elemento que vincula o contexto inserido, que pode distinguir linguagens e formas. Terá a ver, portanto, com as circunstâncias que cria e em que é inserido. Este dito pormenor, independentemente da sua escala e postura, definir-se-á sempre a si e ao seu negativo também, dependendo, quer da sua presença, quer da sua posição no espaço.

“A expressão *organizar* espaço, à escala do homem, tem para nós um sentido diferente daquele que poderia ter, por exemplo, a expressão *ocupar* espaço. Vemos na palavra *organizar* um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, que a palavra *ocupar* não possui e daí que usemos a expressão *organização do espaço* pressupondo sempre que por detrás dela está o homem ser inteligente e artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para, caminha sempre no sentido de, que tem como fim, a criação da harmonia do espaço, considerando que a harmonia é a palavra que traduz exactamente equilíbrio, jogo exacto de consciência e de sensibilidade integração hierarquizada e correcta de factores.”⁵⁰

⁴⁸ Franco Fonatti (1942-), arquitecto e artista austro-italiano.

⁴⁹ GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua morta y otros escritos*. Tradução: Carles Martí Arís. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2003. P30. “Entre otros aspectos, la arquitectura está hecha de relaciones dimensionales, jerárquicas, etc. – la catedral destaca sobre la ciudad y la plaza sobre la maraña de calles, la muralla da forma al caserío y el edificio público condiciona su entorno.”

⁵⁰ TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações. 1996. P14.

A questão aqui será perceber se, efectivamente, temos de pressupor vontade para considerarmos um espaço, um espaço organizado, e se esta vontade tem de ser consciente e intelectualmente formatada, ou se será considerada a partir do momento que surge como involuntária, mas de certa forma intuitiva. Transpondo isto para o tema do pormenor, imagine-se um ponto que determina a leitura de um espaço. Mas e se dois pontos iguais estiverem, cada um, na mesma posição, em dois espaços iguais? Só que um foi deliberadamente posto lá, de maneira pensada e justificada, e o outro, pela obra do acaso e/ou do intuito. Poderá a validade destes pontos, destes pormenores, ser posta em causa pela sua causa. Sabemos, porventura, que atirar uma toalha ao chão não é o mesmo que uma toalha caída no chão; mas e se calharem exatamente iguais, numa mesma posição, num mesmo espaço.

Desta posição, parto do princípio que, no que ao momento em questão diz respeito, existe uma diferença, em termos intencionais e humanos, entre atirar uma toalha, e esta cair ao chão sem a perturbação do Homem. Contudo e fora o momento em questão, reconhece-se que a toalha, não tendo pernas para andar, nem existindo por obra do Espírito Santo, passou por um processo de intervenção humana, intervenção essa que se considera desde o seu processo de manufacturação, até ao instante precedente à dita queda. Ou seja, há uma relação de causa-efeito clara no *continuum* da sua existência com a interferência humana.

“O espaço, limitado pela matéria, é campo de experiência a partir do mundo dos nossos sentidos.”⁵¹

⁵¹ FONATTI, Franco. *Principios elementales de la forma en arquitectura*. Versão castelhana: M^a Dolores Abalos. Barcelona: Gustavo Gili, S.A. 1988. P136. “El espacio, limitado por la materia, es campo de experiencia a partir del mundo de nuestros sentidos.”

E serve este exemplo para tantos outros casos; a maioria até, pois encontramos hoje somente um aspecto que, à luz desta lógica, não refuta esta questão da intervenção sem intenção. A Natureza é, porventura, única quando pretendemos encontrar algo sem um possível desígnio da mão (directa ou indirecta) do Homem, e mesmo esta é manipulável.

“Toda a Natureza é mensurável e a cultura é a parte da natureza que já foi medida. Medir é colocar ordem no confuso, sem quantificar não me oriento: perco-me. E o homem perdido tem medo.

A floresta é o expoente do natural: aí o medo faz casa. [...]

A cultura é assim a natureza a que retirámos o medo, como se este fosse uma substância, e esta substância desaparecesse com o acto de medir.”⁵²

E quando se fala em sujeito, que se depreenda que este pode ser relativo à origem, como a fonte de intenção, desejo ou vontade, ou relativo ao observador que é alheio à criação, mas não à personificação da experiência.

“Arquitectura não é só o edifício. É, primeira e principalmente uma relação particular entre um sujeito e um objecto.”⁵³



Fotografia João Nugent

Portuzelo, Ponte da Barca
Agosto 2020

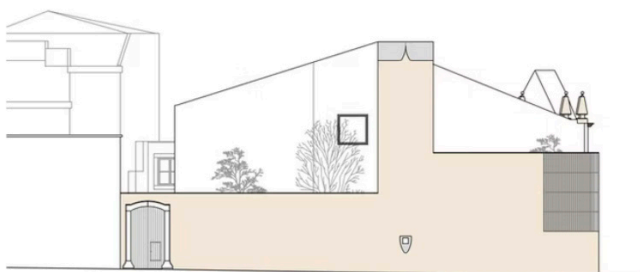
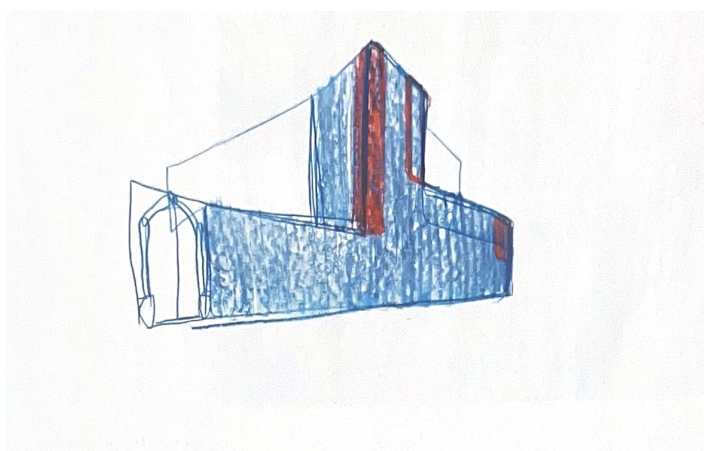
⁵² TAVARES, Gonçalo M.. *Opúsculo 14. Arquitectura, natureza e amor*. Porto: Dafne Editora. 2008. P3.

⁵³ HILL, Jonathan. *Occupying architecture: between the architect and the user*. Londres: Routledge. 1998. P147. “Architecture is not just a building. It is, primarily, a particular relation between a subject and an object.”

“A apreensão visual do espaço pressupõe um observador.”⁵⁴

Cabe agora, passada a origem, espaço, objecto e actor, compor o panorama do observador.

Voltando um pouco atrás, à partida o observador constataria que uma toalha fora atirada, e a outra caíra, tendo uma sido foi por acção directa do homem e a outra não. Até aqui, poder-se-á entender que o observador, por meio da influência do factor testemunho, retira diferentes conclusões daquilo que entende ser uma intenção e do que não, pois, num caso, encontra propósito e, no outro, o acaso. No entanto, que se desconsidere esse factor. Se ao observador apresentarmos as duas consequências e lhe dissermos que são diferentes, não achará confuso? Estão a apresentar-lhe duas situações, aparentemente iguais. Não há, neste caso, discernimento para as diferenciar, pois não assistiu ao processo, à acção. Apenas lhe é possível constatar o resultado consequente. E será este, porventura, um dos valores da arquitectura, a aferição que o observador intenta no resultado arquitectónico.



Fotografias, desenhos e maquete Ricardo Bak Gordon

Jardim da Galeria Municipal do Montijo | Ricardo Bak Gordon, Rui Mendes | Montijo

⁵⁴ TÁVORA, Fernando. 1996. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações. P12.

Tendo isto em conta, será o pormenor uma consequência do resultado ou da acção? É correcto afirmarmos que algo não pode ser pormenor só porque não teve, *a priori*, essa intenção, essa vontade? Se para Fernando Távora, um ponto numa folha organiza a folha e caracteriza o ponto, de certa forma, em ambos os casos, a acção e o resultado são co-responsáveis pelas circunstâncias impostas ao ponto e à folha, independentemente se foi um sujeito que, deliberadamente ali o pontoou, ou se, de alguma maneira, uma folha é manchada por um ponto sem a acção directa do Homem. Ou seja, é falso afirmar que um pormenor seja desqualificado como tal, só pelo simples facto de assim não ter sido pensado. Existe, obviamente, uma relação directa com quem o executa, nos casos em que é propositado e pensado. Porém, é também sobre o observador que recai a percepção sobre o objecto. Não se pode sucumbir apenas à sua criação, até porque, muitas das vezes, o seu processo de execução, ora não foi registado ou documentado, ou estamos perante a dependência do seu contexto geográfico, cultural, temporal, arquitectónico, entre tantos outros. O que hoje é para nós uma coisa, amanhã e para outro será outra; e da mesma forma que o foi ontem, poderá já não o ser hoje e o que não o era, já o ser.

Não recai obrigatoriamente, nem sobre a origem, nem sobre o observador, porque a todos está implícito um processo. E por processo entendo um método, algo que dê mote ou afecte o desenvolvimento, ou então, uma causa, seja na origem, no decorrer, ou na finalidade da composição.

Não será a finalidade, sem a obrigatória necessidade de qualquer explicação, sem qualquer existência de ‘um livro de instruções’, aquilo para onde deveremos orientar a nossa atenção?

Só os ‘privilegiados’ terão a oportunidade de conhecer o que de facto estará por trás de um determinado pormenor. Toda a sua história. No entanto, teremos de ter em conta, o facto da arquitectura ser feita para um coletivo. Colectivo este, que adere ou não a esta mesma arquitectura, pelo seu valor. Pelo valor real da finalidade, desconhecendo por vezes a intenção na criação. Por isso, há obras que ficarão para a história, ainda que sujeitas a críticas contraditórias.

E é entre complexidade e contradição, que Robert Venturi manifesta o processo como premissa à experiência da arquitectura. É através do processo que se compreendem as condicionantes da criação e consequentemente da execução. E é orientados por este conceito, que garantimos uma linguagem e uma linha de pensamento apoiada na razão, na experiência ou intuição, justificada por filosofias, proliferações industriais, tendências sociais e políticas. Desta forma, constrói-se coerentemente, um pensamento conjunto que objetifica, explora, e caracteriza uma ou mais linguagens passíveis a serem concretizadas.

“Sim, é isso que eu também entendo como uma linguagem comum. É nisso que estou a trabalhar. Não estou a trabalhar em arquitectura por si só, mas sim numa arquitectura representativa de linguagem e eu penso que tem de haver uma gramática definida de modo a haver essa linguagem. Tem de ser uma linguagem viva para que se possa alcançar uma gramática.”⁵⁵

Se ao assunto trouxermos Giorgio Grassi,⁵⁶ consideramos que o que é antigo traz consigo, na sua maioria, uma carga única e irrepetível. De forma sintética, apresenta-nos uma linguagem, reflexo daquilo que se considera hoje ser inexistente, pois a interpretação mais atenta que podemos dar ao antigo deriva do facto de estarmos deslocados do seu tempo.⁵⁷ O vislumbre e a obsessão que o antigo transporta consigo pode ser representativo de uma linguagem justificada, conexa e coerente, linguagem essa, considerada por ele, perdida. Se à equação ilhe somarmos as ditas condicionantes, o que é a interpretação do observador A não será a mesma para o B; ainda mais se for algo que implique o ímpeto da novidade e da exclusividade, sobreposto ao do hábito (ou não fosse a curiosidade um antigo valor humano).

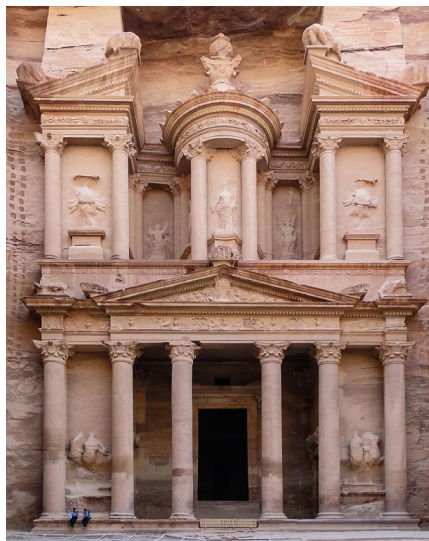
“O que importa não é a verdade, a beleza ou a justiça de cada coisa olhada isoladamente; o que importa é o que resulta da relação entre as coisas, da ligação entre as coisas. A excitação individual não é classificável até assistirmos aos seus efeitos; a excitação (desejo de ligação) resulta na ligação erótica – a ligação erótica consumada entre casa e espaço (floresta-cidade, natureza-cultura) e só aí podemos julgar o trabalho do arquitecto.”⁵⁸

⁵⁵ ROHE, Mies van der in PETER, John. *The oral history of modern architecture: interviews with the greatest of the twentieth century*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc. 1994. P160 “Yes, that is what I call the common language, too. That is what I’m working on. I’m not working on architecture, I am working on architecture as a language, and I think you have to have a grammar in order to have a language. It has to be a living language, but still you come in the end to the grammar.”

⁵⁶ Giorgio Grassi (1935-), arquitecto italiano.

⁵⁷ GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua morta y otros escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2003.

⁵⁸ TAVARES, Gonçalo M.. *Opúsculo 14. Arquitectura, natureza e amor*. Porto: Dafne Editora. 2008. P10.



Fotografia Adriano Mura
(à esquerda)

Edifício Il Girasole
Luigi Moretti
Roma, Itália

Fotografia Bernard
Gagnon (à direita)

Al-Khazneh
Petra, Jordânia

“Porque pensar também é mudar de posição relativamente à própria linguagem.”⁵⁹

Entendamos linguagem como a transmissão de objetivos e soluções. E se José Miguel Rodrigues^{60 61} distingue *linguagem* de *tradição*, como a vontade por detrás de uma ideia que tem um tempo específico e um objetivo concreto, o mesmo seria dizer que passa o tempo, adapta-se a linguagem, surgem problemas, reinventa-se a solução, surge uma resposta.

A tradição é o modo como através da linguagem de um hoje, incluímos a de ontem; é uma resposta contemporânea com uma carga histórica a si associada. É uma visão cambiante, de respostas múltiplas, mas que segue um nexos lógico, que se adapta.

“Loos afirma a possibilidade da criação com base na tradição, isto é, demonstra como a tradição é, nesse sentido, uma ideia dinâmica e não uma regra dogmática.”⁶²

E se já falei da função da beleza e do *Belo* como função, então pressuponho, que, porventura, será mais do que um objectivo de uma linguagem. O alcance desta concinidade permite considerar, assim, nesta perspectiva, a *Beleza* como tradição.

Novas formas, novos espaços, velhos propósitos.

O Belo, a procura pelo que é Belo, por quem o faz, por quem o vê, por quem o vive e por quem o usa, não cessa. Contam como precedentes, pertencentes a uma linguagem passada, mas insistente, que não se recria mais. O que se cria agora, segundo uns, ou segundo outros, ou o que se deveria criar, é uma outra linguagem, actualizada – representante da tradição.

⁵⁹ TAVARES, Gonçalo M.. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho. 2013. P46.

⁶⁰ José Miguel Rodrigues (1970-), arquitecto português.

⁶¹ Para efeitos de clareza e leveza textual, usar-se-á doravante a sigla 'JMR' para fazer menção a José Miguel Rodrigues.

⁶² RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: FAUP. 2006. PP194/195.



Fotografia Arquivo Giorgio Grassi

Edifício Potsdamerplatz | Giorgio Grassi | Berlim, Alemanha

Que se engane no entanto, quem julga que, por isso, só sou afecto à linguagem na sua questão estética. Linguagem, como já referi anteriormente, é a expressão de um conjunto de factores comuns, nas ideias e no tempo. Com beleza, apenas pretendi tomar como um exemplo da variedade conceptual para que se possa ter essa mesma noção de linguagem.

“Diz-se, por vezes, que a linguagem é como um ser vivo e que, como tal, evolui e transforma-se.”⁶³

É a existência de uma mesma ideia, em arquitectura, que não será uma tipologia ou um legado, mas sim uma transmissão, ideal e/ou visual, relativa às soluções que o arquitecto encontra para resolver as problemáticas em mão, **uma representação plural de um conjunto singular de acções**. A mesma maneira de entender e agir. A mesma língua ouvida e falada.

“Perceber a linguagem, saber manipulá-la, é saber pensar, é resolver certos problemas – e provavelmente criar outros.”⁶⁴

Carles Martí Arís,⁶⁵ considerava, acerca de Giorgio Grassi, por exemplo, que a obra deste, no seu conjunto, traduzia uma mesma partilha de objectivos e procedimentos, no seu processo de pensamento e de projecto. Mais considerava, o seu discurso teórico e os argumentos práticos, indissociáveis e de extrema coesão.⁶⁶

“Já faz tempo que a experiência da arquitectura perdeu em parte os seus objectivos. E, assim, a arquitectura está cada vez mais longe do seu objecto e da sua razão de ser. A arquitectura converteu-se numa experiência baseada no uso de meios expressivos, também eles, cada vez mais distantes da vida, e que era até agora, a sua interprete privilegiada e mais directa. Uma linguagem passada compartida, que se converteu num curioso conjunto de sinais discordantes, muitas vezes incompatíveis entre si.”⁶⁷

⁶³ ARÍS, Carles Martí. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. 2005. P15. “Se ha dicho en ocasiones que el lenguaje es como un ser vivo y que como tal evoluciona y se transforma.”

⁶⁴ TAVARES, Gonçalo M.. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho. 2013. P45.

⁶⁵ Carles Martí Arís (1948-2020), arquitecto espanhol.

⁶⁶ ARÍS, Carles Martí. *Los maestros difíciles*. 2002. in GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua morta y otros escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2003. P9.

⁶⁷ GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua morta y otros escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2003. P54. “Ya hace tiempo que la experiencia de la arquitectura ha desplazado en este sentido sus objetivos. Y así la arquitectura se ha alejado cada vez más de su objeto, de su razón de ser. La arquitectura se ha convertido en una experiencia fundada sobre el uso de medios expresivos cada vez más alejados de la vida, de la cual en cambio ha sido siempre, hasta ahora, la intérprete privilegiada y más directa. El suyo, un lenguaje compartido en el pasado, que se ha convertido en un curioso conjunto de signos discordantes, a menudo incompatibles entre ellos.”

Guiar-me-ei, nos próximos parágrafos, pelas ideias que Grassi expôs nos seus textos *Arquitectura lengua muerta 1 e 2* (de 1984 e 1988, respectivamente), de maneira a enquadrar a noção de linguagem, tal como pretendia.

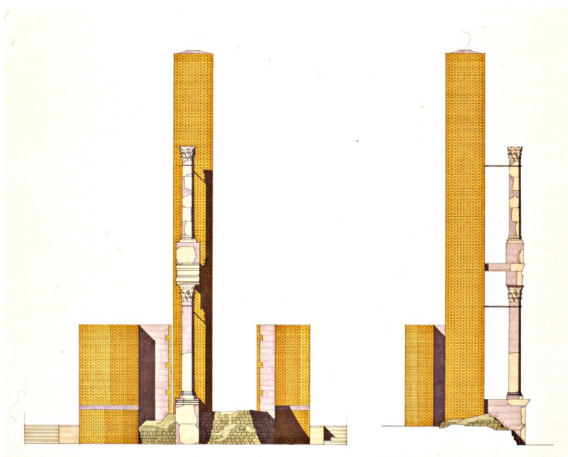
Primeiro, fazer nota do pluralismo, que está cada vez mais vincado na arquitectura do Hoje. É expressão da variedade e multiplicidade social, cultural e intelectual de quem produz e de quem faz uso do conteúdo criativo, mas é igualmente representativa da renegação de valores colectivos e unitários e da expressão conjunta de uma linguagem simbólica, originária e responsiva, tal como foi o Movimento Moderno, por exemplo. Esta arquitectura plural é, então, tão atenta às conformidades e necessidades contemporâneas, por um lado, como uma promotora da liberdade individual e da consequente fragmentação experimental, por outro. Nestes casos, tais ideais vingam porque se anunciam obsoletos, dadas as opções arquitectónicas até então praticadas, consideradas um empasse em busca de um novo horizonte expressivo.

A linguagem é tida como algo *deliberadamente suprimido e fragmentado*, pois não há quem se comprometa a tratar essa linguagem de forma transitória e justificada, através de um processo dito natural e progressivo, com via à sua substituição por outra que melhor se adegue às necessidades, aos problemas e à contemporaneidade. Não há mais momentos experimentais nem tendências morais, só experimentalismos de toda a ordem e feito, de carácter desmesurado e efémero.

“A procura de uma nova forma, o falso problema dos nossos tempos por excelência. Um problema que, de um tempo a esta parte, começou a obcecar toda a gente e a investir neste inútil esforço as melhores energias no campo das artes e, naturalmente, também, no da arquitectura.”⁶⁸

O que leva Grassi a falar sobre a perda de um fio condutor, de uma resposta comum no pós Movimento Moderno é exatamente um problema de linguagem e o pormenor está obviamente dependente dessa linguagem. É a base de pensamento e de transmissão; e a transmitir estão valores como o da pormenorização atenta (e não meramente para ‘encher’), sendo assim, essa linguagem, a difusora das características intrínsecas de um movimento.

⁶⁸ GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua morta y otros escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2003. P20. “La búsqueda de una nueva forma, el falso-problema por excelencia de nuestros tiempos. Un problema que, de un tiempo a esta parte, há empezado a obsesionar un poco a todos y a empeñar en este inútil esfuerzo las mejores energías en el campo de las artes y naturalmente tambien en el de la arquitectura.”



Fotografias Chen Hao (à esquerda) | Pepa Balaguer (à direita)

Desenho parcial vistas frente de palco

Reabilitação Teatro Romano de Sagunto
Giorgio Grassi e Manuel Portaceli
Sagunto, Espanha

Se virmos o ornamento pelo mesmo panorama, este ornamento será, igualmente, reflexo de atenção. Atenção pelo embelezamento, pela distinção, com o intuito ou propósito de inferir uma classe ou categoria. Mas ter-se-á de referir aqui que esta atenção, a meu ver, não pode ser provida de mais ninguém, a não ser do seu criador. Por uma simples razão, esta necessidade de se comprometer com o enaltecimento e com a distinção de algo, à partida, já está implícita na carga que o próprio conceito da palavra traz e que vai de encontro com o que José Miguel Rodrigues afirma serem as únicas possíveis proveniências do lado artístico da arquitectura – o talento individual do artista e a tradição.

Dentro das diversas comparações e analogias que T.S. Eliot⁶⁹ faz ao longo do seu texto, denota-se sempre a mesma finalidade: a de demonstrar que o uso da tradição não tem como intenção condicionar, ou escrever o presente, ou o futuro. Ressalva a necessidade que todo artista, de qualquer arte tem de se relacionar, não só com o hoje, mas também com a obra já existente, a que faz parte da tradição, mas nunca, em detrimento da nova.

“Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, que é modificada pela introdução da nova (a realmente nova) obra de arte entre eles. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que a ordem persista após a superveniência da novidade, toda a ordem existente deve ser, mesmo que ligeiramente, alterada; e assim as relações, proporções e valores de cada obra de arte em relação ao todo são reajustados; e isso é a conformidade entre antigo e novo.”⁷⁰

Importante denotar, também, que T. S. Eliot não nega o talento individual do artista, pelo contrário, enaltece-o e conecta-o com a tradição. É, portanto, a partir deste conhecimento e interpretação intrínsecos do passado, que o artista da actualidade escreve o seu presente.

“Alguém disse: Os escritores mortos estão distantes de nós porque sabemos muito mais do que eles sabiam. Exatamente, e eles são aquilo que sabemos.”⁷¹

⁶⁹ T.S. Eliot (1888-1965), poeta, dramaturgo, crítico e editor literário anglo-americano.

⁷⁰ ELIOT, T.S. in CARUSO, Adam, ST JOHN, Peter. *Caruso St John / Collected Works: Volume 2 2000-2012*. Londres: MACK. 2023. P30. “The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.”

⁷¹ ELIOT, T.S. in CARUSO, Adam, ST JOHN, Peter. *Caruso St John / Collected Works: Volume 2 2000-2012*. Londres: MACK. 2023. P31. “Someone said: The dead writers are remote from us because we know so much more than they did. Precisely, and they are that which we know.”



Fotografia autor desconhecido

Edifício apartamentos Rue Benjamin Franklin, 25
Auguste Perret
Motivos de cerâmica na fachada
Alexandre Bigot
Paris, França

Fotografias João Nugent

Escadaria da Mata Nacional do Bussaco, Luso
Agosto 2020



Mas antes sequer de entrar mais no assunto e enquadrar as diferenças e as características que distinguem o ornamento, ressalvo o controlo para não parafrasear a primeira parte do segundo capítulo, palavra por palavra, de *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, do já acima referido JMR, pois trata de exacto modo o reconhecimento prévio essencial sobre as questões em mão. De um modo mais resumido, porque assim as condições e conhecimentos o implicam, tomarei ter por base, alguma da informação que daí se pode retirar.

Esta bifurcação entre o talento e a tradição é um ponto a que já voltarei, mas primeiro importa retomar as considerações a ter sobre a beleza, o Belo. Porque afinal, se ornamento categoriza, tal destaque é feito através das suas características estéticas. Aliás, importa porque uma das grandes questões, secular até, é a consideração acessória ou essencial que se pode dar ao ornamento. Será o ornamento um acrescento, ou somente, uma especificidade vital para a génese do objecto ou do todo considerado?

O primeiro modelo que JMR refere acerca disso é o de Alberti. Este, entre as considerações por detrás de algo que é belo ser *inquestionavelmente racional*, pois o desenvolvimento da arquitectura resulta *do aperfeiçoamento, conhecimento e reflexão*, constata que entre beleza e ornamento há que diferenciar o seguinte: por beleza que se tome *a harmonia entre as partes e o todo*, ou seja, o fim, e por ornamento, os recursos para “embelezar” os aspectos mais desagradáveis, ou seja, um meio para atingir o fim. JMR caracteriza assim o ornamento nesta lógica de Alberti *como de carácter complementar de beleza auxiliar*.⁷²

Tal ideia de uma arquitectura que se desenvolve através das contínuas experiências e heranças é o que poderá afirmar a perpetuação, não de uma linguagem exacta e confinada às mesmas características e soluções, mas a uma noção de que a cada cabeça, o seu chapéu; o que não implica o desaparecimento do chapéu ou daquilo que ele representa ou garante. Numa aproximação a JMR, o mesmo que dizer, a condição hereditária continua e transformadora a que se pode chamar tradição.

⁷² RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: FAUP. 2006. P164/165.

Já Adolf Loos,⁷³ que fez do tema da ornamentação uma querela constante, tinha uma visão, pioneira no seu tempo, muito peculiar do status, da necessidade e do futuro da noção e até validade da ornamentação.

“Nem a mim, nem a todas as pessoas que, como eu, são cultas, poderá o ornamento aumentar a alegria de viver.”⁷⁴

Primeiro importa perceber que para Loos (ao contrário do que se considerava até então ser, de uma forma generalizada, a relação indissociável da arte na arquitectura) só uma pequena parte da arquitectura é que é verdadeiramente arte. Todo o resto tem como objectivo *servir os homens do seu tempo*. E será por aqui mesmo que começo. Para este, arrisco pensar que a arquitectura era uma acção de serventia, do cumprimento de uma responsabilidade, básica e elementar, de abrigo, enquanto que a *obra de arte* é do foro privado do artista. No entanto, Loos permitia-se acreditar numa pequena porção da arquitectura que julgava enquadrada na sua noção de arte.

“Mas a obra de arte, por seu lado, não deve deteriorar-se pelo uso. É eterna. Não deve servir para nenhum fim práctico, para não perder em nenhum aspecto o seu valor. Deve durar o suficiente para cumprir a sua missão. Após ter sido continuamente observada, deve durar até se conseguir impor aos homens. Nunca se tornará feia, nunca foi bela.”⁷⁵

É aqui que começam as incongruências, a meu ver, nas sucessivas opiniões e fundamentos por si apresentados ao longo do exercício das suas funções. Loos afirma não haver beleza na arte, no entanto valoriza moral e economicamente o trabalho que reflete adorno, tempo e dedicação, confrontando no caso, os seus sapatos, que foram ornamentados pelo criador e que, por isso, deveria haver uma recompensa mútua entre o dinheiro e reconhecimento, exclamando que, ao invés, se pelo mesmo preço, fosse pedido ao sapateiro uns sapatos *completamente lisos*, o consumidor estaria a manietar espiritualmente a *obra de arte*.

“Arte é a obstinação do Génio. Deus deu-lhe essa tarefa.”⁷⁶

⁷³ Adolf Loos (1870-1933), arquitecto austríaco.

⁷⁴ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.

⁷⁵ LOOS, Adolf in RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: FAUP. 2006. P168.

⁷⁶ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.

“O supérfluo torna-se aqui um acontecimento.”⁷⁷

A sua visão relativa à ornamentação andava de mãos dadas com os seus pareceres à sociedade de então. Desde a falta de sensibilidade e conhecimento de materiais e ofícios, o que provocava a deselegância e um mau exemplo para tendências futuras, à revolucionária e crescente influência socio-económica da burguesia e dos seus meios artísticos, o arquitecto vienense afirmava não encontrar outro precedente, senão a cultura em que cada sociedade estava inserida, para ser o justificativo de um progressivo desaparecimento da ornamentação. Inclusive demonstrava desagrado pela insistência estatal em manter a linguagem clássica *ipsis verbis*, contudo abominava aquilo a que se começava a chamar de moda.

“Tenho vergonha desses trabalhos. Aquilo não era arte, era moda. Moda! Que palavra horrível!”⁷⁸

E o que estava a ficar na moda eram os traços limpos, de certo modo desinformados, de forma e de intelecto. E porque era exatamente esta cultura que, aparentemente refletia uma causa directa com as tendências.

“Hoje andamos de calças justas, amanhã de calças largas e depois de amanhã outra vez de calças justas. Qualquer alfaiate sabe isso. Então, nesse caso poderíamos ter evitado a época das calças justas. Nem pensar! Precisamos dela para voltarmos a gostar das calças justas.”⁷⁹



Fotografia Arno Senoner
(à esquerda)

Looshaus
Adolf Loos
Viena, Áustria

Fotografia autor
desconhecido (ao centro)

Villa Müller
Adolf Loos
Praga, República Checa

Fotografia Jouni Kaipia
(à direita)

Scenes and Settings
Yomdrok, Tibete | 1998

⁷⁷ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.

⁷⁸ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.

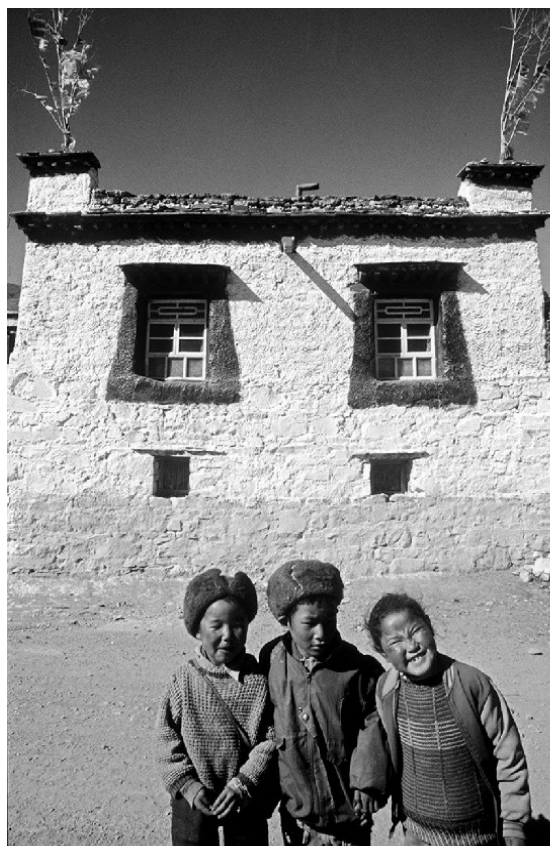
⁷⁹ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.

E o que é exatamente este registo mais simples de que falava? Um dos exemplos que Loos dá é: o da criança, do Papua e do Homem moderno. Aqui *a criança é amoral e o Papua também o é*, pois o Papua cobre-se e aos seus pertences de adereços e grafismos e tende a fazê-lo em quantidade. Isto é, numa alusão comparativa em relação ao Homem moderno, as crianças pela sua condição de criança e os Papuas (nativos da Papua Nova-Guiné) – exemplo de tribos que estão longe da civilização moderna e global – pela sua condição de recato e falta de cultura universal, revêm nos adornos do corpo e dos objectos, uma riqueza lógica e a ânsia de ornamentar a cara e tudo o que estiver ao seu alcance, um colmate óbvio e natural.

“Quanto mais atrasado um povo está, mais esbanjador ele se mostra em relação à sua ornamentação, à sua decoração.”⁸⁰

Loos até chega a considerar as tatuagens como caracterizadoras dessas justificativas. O ornamento representa para si, então, os primórdios das artes plásticas, e aos dias de ‘hoje’, o Homem moderno se assim o fizer, *ou é criminoso, ou é degenerado*.

“O homem moderno, o homem com o actual autodomínio, não precisa do ornamento – pelo contrário, ele detesta-o.”⁸¹



⁸⁰ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.

⁸¹ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.

Assim, Loos, na teoria, reservava ao ornamento um lugar no futuro muito particular, pois como a procura de um registo válido e necessário do ornamento moderno se viu, para si, obsoleto, este não duvidou em afirmar que tal registo teria de ser superado, pois a herança que trouxera era inadequada à cultura de hoje.

“Não era possível criar um ornamento novo. [...] Aquilo que todos os povos nossos antecessores souberam fazer, não tínhamos nós, seres humanos do século XIX capacidade para realizar! Aquilo que a humanidade conseguiu, em séculos passados, e sem ornamentação, foi negligentemente rejeitado e abandonado para ser destruído.”⁸²

Já na prática, admito as minhas dúvidas, pois a obra de Loos não reflete, depois de uma visão mais atenta, esses valores de superação e de supressão que tanto aclamava, como na Looshaus e na Casa Rufer (Viena), na Casa Müller (Praga), na Casa Tristan Tzara (Paris), ou na proposta para o Chicago Tribune, por exemplo.

“A ornamentação moderna não tem ascendência nem descendência, não tem passado nem futuro. É recebida com alegria pelas pessoas incultas, para quem a grandeza do nosso tempo é um segredo bem guardado, e negada logo de seguida.”⁸³

Ao contrário de Alberti, em que JMR expõe a sua visão da tríade vitruviana, com uma actualização do modelo em causa, onde o triângulo se estabiliza, tendo os vértices da *firmitas* e da *utilitas* como (a) base e o vértice da *venustas* no nível superior, aqui, em Loos arrisco-me a não ver triângulo nenhum, mas sim um paralelismo entre *firmitas* e *utilitas* com a condição da *venustas* intrínseca e coincidente com aquelas.

Ainda acerca da ornamentação, JMR também recorreu a arquitectos como Ernesto Rogers,⁸⁴ Giorgio Grassi, ou J.P.P. Oud,⁸⁵ para demonstrar as diferenças e aproximações das respectivas interpretações e categorizações do ornamento.

⁸² LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.

⁸³ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.

⁸⁴ Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), arquitecto italiano.

⁸⁵ Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), arquitecto neerlandês.

No primeiro caso, o de Rogers, salientou que a validade da ornamentação não se prendia obrigatoriamente por qualquer que fosse a forma ou linguagem expressa, fosse *uma parede branca ou um contraponto de paredes curvas, sendo que, no final, o seu carácter não contingente é que lhe poderá conferir intemporalidade.*

“Preferimos antes uma decoração que exalte o objecto na sua dimensão real, que um copo seja um copo e uma cidade uma cidade. Isto não significa sacrificar o objecto mas antes expressar a sua realidade sem analogias nem alegorias. [...]”

Hoje, quando rebocamos um muro, estamos a ornamentar intencionalmente.”⁸⁶

Rogers pode, a meu ver, com esta abrangência de espectro, ter levado isto a um ponto que eu consideraria de confronto entre as noções de pormenor e as de ornamento, pois uma parede rebocada implicaria um determinado e muito concreto contexto para que fosse considerado ornamentação, dado que na maioria das vezes não apresenta um carácter acessório, ou como o próprio diria, exemplo de uma energia decorativa, mas sim uma dimensão material, ou até mesmo funcional.

“Para Grassi, o ornamento afastou-se da sua condição de necessidade e tornou-se uma questão requintadamente formal, mas, por seu lado, o carácter «gratuito» (isto é, sem finalidade) do ornamento [...] não constitui um problema.”⁸⁷

E não constitui um problema porque, efectivamente, ornamento como o conhecia já não era aplicado há muito tempo. Grassi, revela aqui, então, uma opinião forte no que à condição da ornamentação da sua época. Apresenta-nos, como que um aval auto-justificativo do ornamento existente à época. Se já não é considerado pelos mesmos critérios já não precisa de justificar como tal. Pelo facto de ter sido negligenciado na sua necessidade em prol da forma, JMR aponta em Grassi a visão que este tinha: uma origem funcional desacreditada pelo tempo, que se afasta da sua condição de necessidade.

Já no caso de Oud, destaca o modo como o ornamento não tem como objectivo a supressão ou distração de qualquer erro compositivo, servindo apenas a função *de sublinhar o significado do edifício.*

“A vida é iluminada, não determinada, pelo ornamento.”⁸⁸

⁸⁶ ROGERS, Ernesto in RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP. 2006. P186.

⁸⁷ RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP. 2006. P189.

⁸⁸ OUD, J.J.P. in GRASSI, Giorgio in RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP. 2006. P186.



Fotografia Nick Stanley

Guaranty Building | Louis H. Sullivan | Buffalo, Nova Iorque, EUA

Considero importante, também, mencionar Louis H. Sullivan, cuja obra reflete a preocupação que este considerava justa, no que à ornamentação diz respeito.

Sullivan, através da sua retórica, retorquiu que um edifício pode ser belo e credor de validade estética, sem a necessidade de ornamentos. Aliás, sugere, inclusive, que se deveriam alhear as concepções ornamentadas, de modo a valorizar o edifício como ele é, ou deveria ser.

“Tomo como evidente que um edifício, totalmente desprovido de ornamento, possa transmitir uma sensação de nobreza e dignidade em virtude da sua massa e proporção. Não me parece evidente que os ornamentos possam, intrinsecamente, realçar essas qualidades elementares.”⁸⁹

Reconhece, porém, que exactamente pelos seres humanos terem um lado romântico e poético, o ornamento surge de um modo intuitivo, numa necessidade de embelezamento ou até ficção, desde que surja de forma natural, como uma extensão da estrutura, e não como algo ‘a mais’, porque muitas vezes o próprio ornamento só é considerado belo porque faz parte de um todo maior que si, que o integra; sendo esse contraste e esse conluio o que o distingue de ser como um adesivo ou um penso, algo meramente formal ou correspondente de uma linguagem.

E o seu apelo à natureza, nesta matéria, é mais do que perceptível, quer nas suas palavras, como também, nas suas obras, onde é notória a forma com que este devolve à arquitectura uma relação próxima entre o ornamento (de bases orgânica e naturais) com uma arquitectura a si contemporânea e em desenvolvimento, principalmente a dos Estados Unidos.

⁸⁹ SULLIVAN, Louis H.. *Ornament in Architecture*. 1982 in *The Engineering Magazine*; vol 3; nº5. 1982. “I take it as self-evident that a building, quite devoid of ornament, may convey a noble and dignified sentiment by virtue of mass and proportion. It is not evident to me that ornament can intrinsically heighten these elemental qualities.”

Supérfluo, desnecessário, exagerado, descontextualizado, são adjectivos com os quais não me revejo na categorização do ornamento. Pode ser acessório, mas como a própria palavra indica, dá acesso a um propósito.

Um ornamento julga-se pela necessidade de se fazer sentir e não pela necessidade de existir.

Co-existe, sim, com o seu conjunto, mas é ligeiramente independente. É certo que reforça ideias e padrões, qualifica e carimba manifestos. As suas nuances são mais do que superficiais, representar um valor vigente da linguagem em que se sustenta. E é, em parte, um pormenor também por isso. Porque representa um estado de atenção superior aos demais, neste caso um pouco diferente dos demais pormenores, pelas suas qualidades acessórias, integrantes mas não obrigatórias.



Fotografia Chen Hao (à esquerda) | Fotografia Utzon Founder (à direita)

Can Lis | Jørn Utzon | Maiorca, Espanha



Fotografia autor desconhecido

Janela do Capítulo
Diogo de Arruda
Convento de Cristo, Tomar

“Pormenores, quando são bem sucedidos, não são uma mera decoração. Não distraem, nem entretêm. Seguem uma leitura integral do todo, no qual são uma parte inerente.”⁹⁰

À noção muitas vezes associada a pormenor, exponho uma garantia que lhe é concedida através da experiência que tenho com o termo e nas aplicabilidades que lhe concedo; no entanto é rara a vez a que, àquela, não lhe conote a ideia da perfeição. De perfeição porque na sua génese entendo por pormenor, por aquele pormenor aplicado à vida real ou quotidiana, visível ou palpável, uma equação que exija, escala e proporção, traduzidas na forma e no espaço. Demonstrativa de uma linguagem coerente, de certo modo pedagógica e que seja o resultado de um processo e de um pensamento, de uma concretização de uma ideia, ou de uma execução de um contratempo.

O resultado daquilo a que chamamos pormenor pode ser então equiparado a perfeição, nuns casos abstracta e interpretativa, noutros, um tanto heroico ou idealista. Essa perfeição engloba um contexto, um todo, uma força motriz que lhe dá nome, pela sua razão de destaque. Essa atenção, enfim, resume as causas e as consequências pelo qual é considerado. O pormenor vive da vontade e da criação, da tradição e da revolução, mas dependerá sempre da sua percepção e da avaliação contínua que dele fazem.

“A conclusão é que o conceito necessita, para ser operativo, de uma articulação entre a percepção e uma espécie de abstracção: as percepções são conjuntos de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que as experimentam, a abstracção excede a experiência; a abstracção, a percepção (cognitiva e também visual) e o conceito são três potências inseparáveis.”⁹¹

Portanto, o pormenor pode advir dos seguintes factores, se assim o virmos como produto válido somente por quem o faz, projecta ou constrói:

- 1) da liberdade de escolha;
- 2) da consciência da importância do pormenor.

Se considerarmos que, ao invés, será pelo lado do observador, consideram-se os seguintes:

- 1) da liberdade de interpretação;
- 2) da consciência da importância do pormenor;
- 3) do desconhecimento da origem de um hipotético pormenor.

⁹⁰ ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Tradução: Catherine Schelbert, Maureen Oberli-Turner. Basileia: Birkhäuser. 2006. P15. “Details, when they are successful, are not mere decoration. They do not distract or entertain. They lead to an understanding of the whole of which they are an inherent part.”

⁹¹ CORREIA, Graça. *Ruy Jervis d'Athouguia – A Modernidade em Aberto*. Sintra: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA. 2008. P25.

Poderá, inclusive, dizer que se quer uma arquitectura representativa, distintiva, com uma percepção idiossincrática. Mas há, aqui, um limite conjectural: será o exagero, a pompa subordinando a circunstância, uma realidade destrutiva da arquitectura? O Barroco com certeza não o era, mas os tempos que correm hoje são os modernos, e como tal, olha-se para a história como uma arte de factos, de certa forma irrepetível, somente admirável. Não se inventam “barroquismos”; recriam-se porventura, restauram-se – ensina-se, não se faz. Bem, é desta idiossincrasia que se denota a aparente transformação performativa na arquitectura.

Que se premeiem conjecturas de extrapolação criativa e não aquelas que hoje fazem da atenção somente a capa e não o conteúdo; relação que deveria ser de comunhão, pois ambas tomam a liberdade de representar o objecto, valorizando-o, conotando-o e delimitando-o.

Contemporaneamente, cada vez mais valorizo princípios que revêm a atenção, não só pela definição e representação do comum, como da excepção, aliás como sempre o foi. Uma verdadeira arte do espetáculo que prevê a linguagem mãe como um pódio, que funciona na base da contradição: uma arquitectura que pretende sistematizar e reproduzir, mas que, curiosamente, se define pela singularidade, isto é, na base da linguagem do povo, que todos entendem e fazem, um breve e destacável êxtase materializado, encurralado, representativo ou não duma vontade comum, mas certamente de uma idealização.

Pormenor?

Pormenor não responde directamente à pergunta para que serve a arquitectura. Mas, eventualmente guiará quem o questiona a ser quem o responde.



Fotografia João Nugent

Montevideo, Uruguay
Novembro 2022

ENTRE FALAR E FAZER, HÁ MUITO A DIZER

“Oxente! Se a gente não faz nada, nada acontece!”⁹²

⁹² SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2018.

Considera-se, de um pormenor, o seu sentido mais platónico, idealista, ignorantemente perfeito, ou uma manifestação do destaque a que o termo nos tem habituado. Mas talvez esta procura por uma concepção verdadeira do termo possa cair por terra quando discutida somente na base da suposição, sem elementos que convoquem a justificação e a discussão.

E como suposições exteriorizadas, no âmbito do manifesto de conjecturas, podem por si só, por mais que descritas, não ser suficientes; entende-se por bem, considerar exemplos possíveis e passíveis de serem nesta dissertação, devidamente demonstrados e estudados. Os três exemplos considerados serão aqueles que, no meu entender, respondem positivamente às necessidades das interpretações que faço às características, anteriormente refletidas, de pormenor.

Assim, estas obras serão enquadradas com as diferentes terminologias, anteriormente abordadas. É traçada uma lógica interpretativa nesta dissertação, reconhecendo que as possibilidades de enquadramento são mais vastas do que as que aqui são mencionadas. Ditas terminologias com as quais se pretende ter em vista o pormenor como: Forma, Espaço, Linguagem, Processo e Ornamento. Esta associação com os princípios referidos oscila consideravelmente dentro das aliterações que se vêm formatando, entre o seu lado mais matemático e lógico, e o seu lado mais intuitivo, seja pela experiência, pelo desenvolvimento e conhecimento, como pelo acto da criação ou da inspiração.



Fotografia João Nugent

Três casas na praia
Barra de Valizas, Uruguay
Dezembro 2022

Naturalmente os exemplos escolhidos advêm de um procedimento de eleição, referente não só do projecto em si, como também, do(s) arquitecto(s) responsáveis. Ora para isso procuraram-se arquitectos que sendo da mesma geração obtêm a validação internacional necessária dos seus pares; e com uma formação e adequação processual e projectual própria e característica, facilmente associável ao seu nome. Por sua vez, impõe-se que sejam de alguma maneira distópicos entre si no modo como concebem e entendem a arquitectura e o seu processo, desde a ideia até ao resultado final, nas suas problemáticas e resoluções.

Não se tratará tanto de um exercício de comparação, mas sim um de justaposição e um que, no final faça entender a dimensão do espectro pelo qual tomei a liberdade de reconhecer um pormenor.

Destes, o primeiro será Valerio Olgiati,⁹³ o segundo Andrea Deplazes⁹⁴ e por último, a dupla Adam Caruso⁹⁵ e Peter St John⁹⁶. Encontram-se nos seus portefólios obras que servem de base de sustentação para colocar as questões certas sem nunca impor uma resposta restrita símbolo de obediência. São estas, respectivamente, o *Atelier Bardill*, a *Adega Gantenbein* e *The Triple Folly*.

⁹³ Valerio Olgiati (1958-), Chur, Suíça. Arquitecto formado pela ETH Zürich, Suíça. Escritório em Flims, Suíça.

⁹⁴ Andrea Deplazes (1960-), Chur, Suíça. Arquitecto formado pela ETH Zürich, Suíça. Escritório em Chur, Suíça, com Valentin Bearth (1957-), Tiefencastel, Suíça.

⁹⁵ Adam Caruso (1962-), Montreal, Canadá. Arquitecto formado pela McGill University, Montreal, Canadá. Escritórios em Londres (Inglaterra) e em Zurique (Suíça).

⁹⁶ Peter St. John (1959-), Londres, Inglaterra. Arquitecto formado pela Bartlett School of Architecture (UCL) e pela Architectural Association, ambas em Londres, Inglaterra. Escritórios em Londres (Inglaterra) e em Zurique (Suíça).



Fotografia BETONSUISSE

Atelier Bardill
Valerio Olgiati
Scharans, Suiça

A ideia de Olgiati sobre a própria arquitectura reflete a simples mensagem de que é impreterível que o processo seja inventivo, que parta de um chamado ‘ponto zero’, e que respeite a condição de originalidade. Esta resposta, autónoma e representativa, consequente das necessidades projectuais, é aquilo que Olgiati entende por uma arquitectura não-referencial.

“Para Valerio Olgiati, a obtenção de uma ideia, está intimamente relacionada com a invenção, que tenta responder às exigências projectuais segundo uma lógica formal, estrutural e espacial, bastante precisa. A originalidade resultante da relação entre a ideia e a respectiva concretização física, chama a atenção sobre o objecto em si mesmo, que encerra na sua própria estrutura conceptual e formal, uma certa autonomia que o faz destacar-se. Uma autonomia que concerne a gramática da própria arquitectura, e que Valerio Olgiati usa como linguagem essencial, a materialidade, a cor, a geometria, os desvios às regras submetidas, e a desorientação do observador.”⁹⁷

O arquitecto rejeita, na maioria da vezes, quaisquer indicadores que não os da ideia e da invenção como pontos de partida, descartando referências e influências. Admite, no entanto, que tal se torna cada vez mais difícil. Influências, que por mais inconscientes podem ser recorrentes na sua metodologia, pela sua inevitabilidade.

“Eu esforço-me por criar edifícios que sejam o mais novos possível. O melhor cenário seria se todos os edifícios que concebo fossem completamente novos, uma invenção, uma total novidade. Isso seria fantástico! Também estou ciente do facto de que nem sempre sou capaz de conceber algo novo todas as vezes, devido a vários obstáculos, como a tradição ou a minha própria personalidade, que me impedem que conceba algo novo todas as vezes. Por exemplo, às vezes apaixono-me por uma ideia em arquitectura, mas não consigo construir o projecto que contém essa nova ideia por uma ou outra razão. Se não consigo construir uma nova ideia, essa ideia repetir-se-á em alguns projectos consecutivos, porque a ideia cativa-me e lido com ela em vários projectos ao mesmo tempo. Talvez se eu conseguisse construir novas ideias mais cedo, veria mais novidade no meu trabalho.”⁹⁸

⁹⁷ TRAVASSOS, Ana Sofia Cabral. *Valerio Olgiati: Forma unitária, entre o peso monolítico e a leveza estrutural*. Porto: FAUP. 2013. PP26/27.

⁹⁸ OLGATI, Valerio in *El Croquis 156 / Valerio Olgiati 1996-2011*. Edição e direcção: Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene. Madrid: El Croquis Editorial. 2011. PP24/25. “I strive for buildings that are as new as possible. The best-case scenario would be if every building I conceive would be completely new, a completely new invention. That would be fantastic! I am also aware of the fact that I am not really succeeding to conceive something new every time because of various obstacles such as tradition or that my own personality stands in the way of conceiving something new each time. For example, there is the scenario that I sometimes fall in love with an architectural idea but I am unable to build the project that contains that new idea for one or the other reason. If I cannot build a new idea, it has the effect of repetition in a few consecutive projects because the idea captivates me and I deal with it in several projects at once. Maybe if I could build new ideas sooner you would see more newness in my work.”

“Deixem-me explicar a diferença entre o não-referencial e o abstracto com um exemplo da arquitectura do passado que é muito importante para o meu próprio objectivo como arquitecto. Os templos de Angkor Wat, no Camboja, são uma abstracção, enquanto os templos Maias de Tikal, na Guatemala, são um exemplo de arquitectura inventada e não-referencial. Se é uma abstracção, então existe um ponto de partida e uma ascendência, enquanto uma invenção não tem essa ancestralidade. E com invenção, pretendo dizer algo que é não-referencial em relação às suas propriedades formais e ao seu conteúdo. Uma abstracção é sempre o discurso de uma origem que, posteriormente, é transformada. Os templos de Angkor Wat são a representação das crenças xamânicas, que são a base do budismo. O tema é sempre uma montanha, os picos dos Himalaias, que é o lugar dos deuses. O que vemos em Angkor Wat é a abstracção dessa imagem. É por isso que esses templos se parecem com montanhas; esses edifícios são representações abstractas da natureza, são como os seus construtores a viam. Os Maias, por outro lado, não representam nada com os seus templos. É completamente desconhecida a origem das formas dos seus templos. Não é possível recorrer às origens dos Maias para descobrir por que razão os seus templos têm o aspecto que têm. Os templos maias são uma pura invenção do poder de imaginação dos povos maias. Fico fascinado por uma sociedade capaz de construir um artefacto que não é uma abstracção.”⁹⁹

⁹⁹ OLGIATI, Valerio in *El Croquis 156 / Valerio Olgiati 1996-2011*. Edição e direcção: Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene. Madrid: El Croquis Editorial. 2011. PP16/17. “Let me explain the difference between the non-referencial and the abstract with an exemple from past architecture that is very importante for my own aim as an architect. The temples at Angkor Wat in Cambodia are an abstraction, while the Mayan temples at Tikal in Guatemala are an exemple of an invented and non-referencial architecture. If it is an abstraction, then, there exists a point of departure and there is a genealogy to it, while an invention does not have such ancestry. With an invention I define something that is non-referencial in regard to its formal properties as well as to its content. An abstraction is always the discourse of an origin that subsequently is transformed. The temples of Angkor Wat are the depiction of those shamanistic beliefs that are the basis of Buddhism. The subject is always that mountain, the peaks of the Himalaya, which is the seat of the Gods. What we see at Angkor Wat is the abstraction of that image. That's why these temples look like mountains; these buildings are abstracted depictions of nature how its builders saw it. The Mayans, on the other hand, do not depict anything with their temples. It is completely unknown where the shapes of the temples have their origins. It is not possible to take recourse to the origins of the Mayans in order to find out why their temples look the way they do. Mayan temples are a pure invention of the Mayan peoples' power of imagination. I am fascinated by a society who is able to construct an artifact that is not an abstraction.”

“Não faço distinção entre a arquitectura Maia e a arquitectura Inca no que diz respeito ao problema da não-referencialidade, mas a arquitectura Inca é uma orientação mais precisa para a minha resposta a este assunto específico. Se tivesse de tentar estabelecer uma ligação entre a arquitectura pré-colombiana dos Incas e a arte e arquitectura modernas, diria que a «pintura de ação» de Jackson Pollock se aproxima bastante. Na arquitectura Inca, detecto a «pintura de ação». A arquitectura Inca é tão fundamentalmente arquitectónica, que se reduz ao simples empilhar de pedras umas sobre as outras. É claro que não me refiro a isso no sentido primitivo dos Neandertais. A arquitectura Inca, mais do que qualquer outra arquitectura que já vi, é feita apenas de formas e bordas de pedras e da maneira como essas pedras foram colocadas umas sobre as outras. Não há mais nada ali. É arquitectura pura!”¹⁰⁰

¹⁰⁰ OLGIATI, Valerio in *El Croquis 156 / Valerio Olgiati 1996-2011*. Edição e direcção: Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene. Madrid: El Croquis Editorial. 2011. P18. “I do not make a distinction between Mayan and Inca architecture concerning the problem of non-referentiality but Inca architecture is a more precise orientation for my answer to this particular question. If I had to attempt to construct a lineage between Pre-Columbian architecture of the Inca with modern art and architecture, I would say that ‘action painting’ of Jackson Pollock comes close. In Inca architecture I detect ‘action painting’. Inca architectures is so fundamentally architectural that it is reduced to simply piling stones onto each other. Of course, I mean this not in the primitive sense of the Neanderthals. Inca architecture, more than any other architecture I have ever seen, is made only of shapes and edges of stones and how those stones were laid onto each other. There is nothing else there. It is pure architecture!”



Fotografia autor desconhecido
Lojas de flores do cemitério de Malmö
Sigurd Lewerentz
Malmö, Suécia

“O que há de comum é esta ideia de criar um objecto ou uma arquitectura que reaja ou que aja como uma só. Tal como um organismo em que todas as partes ordenadas são co-dependentes umas das outras.”¹⁰¹

O resultado é, por isso, justificativo da ideia. Toma como base a forma bruta e absoluta que à ideia original está associada e é frequentemente lida de um modo unitário, considerando que qualquer parte do objecto criado é indivisível do geral, ao contrário de uma arquitectura modular, que desde logo rejeita, por representar uma visão óbvia e exageradamente sistemática da arquitectura.

“Nós só nos fascinamos por aquilo que não entendemos inteiramente, sem um propósito final e que desafiam a compreensão, também conceptualmente.”¹⁰²

E desconsidera-a por acreditar que o seu propósito e o da sua arquitectura, obrigatoriamente, tem de resultar em incompreensão, contradição e curiosidade sobre o objecto criado e sobre os seus porquês. A razão por detrás disso? Pelo puro desafio de constantemente actualizar o conceito de novidade – se já foi visto, entendido ou estudado, já não é novo – e algo que já não é novidade é, para si, algo que já não encontra propósito na arquitectura do presente.

“Algo que queríamos era também criar como que uma antítese de um edifício funcional. Um edifício com um carácter de templo ou de um lugar de adoração. Para tal, já não se aplicam as normais funcionalidades. O objectivo é orquestrar coisas surreais.”¹⁰³

¹⁰¹ OLGATI, Valerio in *One idea. Part 1*. Siebe Bakker. Concrete Design Competition. 2009. “The common is this idea of making an object or an architecture that reacts or that acts like one thing. Like an organism where all the parts in an orderly sense are dependent on each other.”

¹⁰² OLGATI, Valerio in *Building Switzerland / The Liberated House*. Daisuke Kokufuda. Produção: Jürg Egli. 2010. “We’re only ever fascinated by things we don’t fully grasp, things that are open-ended and defy comprehension, also at a conceptual level.”

¹⁰³ OLGATI, Valerio in *Building Switzerland / The Liberated House*. Daisuke Kokufuda. Produção: Jürg Egli. 2010. “Another thing we wanted was to create the antithesis of a functional building. Something with a character of a temple or place of worship. To do that, you no longer apply the usual functional requirements. Your aim is to orchestrate things that are surreal.”



Talvez por isso se constate que as suas obras comprimem uma certa carga monumental. Olgiati inclusive refere, múltiplas vezes, a admiração por certos objectos arquitectónicos dedicados à fé ou a algum tipo de manifestação religiosa. Claro que tal carga monumental também advém das questões programáticas de muitas das obras, das suas proporções e do uso efusivo que faz do betão, sobretudo por apreciar que os seus espaços sugerem uma certa adoração espiritual.

A forma é vista como um meio essencial para atingir tais objectivos, daí o próprio considerar que as suas obras não são minimalistas, bizarras, ou muito menos uma mera abstracção. Correspondem antes à conformação volumétrica, coesa e unitária que deriva da acção intencional e ideal, resultante de uma só possibilidade, agregadora da ideia. Essa ideia não irá encontrar validade na ciência, ou em qualquer moralismo, porque por mais intuitiva que seja, não parte de instâncias leigas na matéria, mas sim do intelecto associado à **intuição** e à **experiência** do seu criador.

“Em última análise, não creio que importe assim tanto se a espiritualidade é impulsionada pelo instinto ou pelo intelecto. Pessoalmente, prefiro uma espiritualidade impulsionada pelo intelecto. Quando aplicada aos meus edifícios, essa dimensão intelectual traduz-se em objectos que parecem codificados, enigmáticos, sobrenaturais e metafísicos e, portanto, propícios ao pensamento. Não é necessário chegar aos meus edifícios a partir de um sistema de crenças espirituais, de uma religião ou tradição ideológica específica. Acredito que é vantajoso haver uma presença intelectual equipada com o que gosto de chamar mentalidade inquisitiva. As pessoas que possuem essa mentalidade inquisitiva e discursiva baseada na lógica por norma têm melhor sensibilidade para a minha arquitectura.”¹⁰⁴

Fotografia MVRDV (à esquerda) | Fotografia Mario Ferrara (à direita)

HAUS 1 – Reabilitação MVRDV, HS-Architekten Atelier Gardens, Berlim, Alemanha

Ampliação Cemitério de San Cataldo Aldo Rossi Modena, Itália

¹⁰⁴ OLGIATI, Valerio in *El Croquis 156 / Valerio Olgiati 1996-2011*. Edição e direcção: Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene. Madrid: El Croquis Editorial. 2011. P27. “I do not think that it ultimately matters whether spirituality is driven by instinct or by intellect. I, for myself, prefer a spirituality that is intellectually driven. Applied to my buildings, this intellectual dimension translates into buildings that appear coded, cryptic, otherworldly, and metaphysical and, thus, allow for thought. One does not have to arrive to my buildings from a traditional spiritual belief system of a specific religious or a specific ideological tradition. I believe it is advantageous if there is a presence of an intellect that is equipped with something I like to call an inquiring mentality. People who possess such an inquiring and discursive mentality based in logic usually have the best sensibilities for my architecture.”

A arquitectura que nos vem sendo deixada por Valerio Olgiati, representação figurativa de uma configuração até lá não existente, advém muito da relação que mantinha com o seu pai, também arquitecto, Rudolf Olgiati. Por teimosia e contrariedade, assume que, exerce até hoje a sua prática de uma forma incompatível com a do seu pai; não nos resultados ou nas suas formas, mas no pensamento e no processo por detrás do mesmo.

Já arquitectos como Kazuo Shinohara,¹⁰⁵ Tadao Ando,¹⁰⁶ ou até mesmo Louis Kahn podem servir em parte, não como um motivo, mas como nota de consideração à arquitectura que privilegia, no que à conformação geométrica e à simplicidade, à estreita relação com o betão, e à monumentalidade diz respeito. Estas associações, podem todavia consciencializar para o facto de que a nulidade referencial que incute em si, não se salvaguarda automaticamente pela originalidade, pois a admiração (pelos demais arquitectos ou projectos) é também uma forma de referência. Entra até em choque com o que Adolf Loos tem a dizer sobre a originalidade, sustentando que a invenção pura, nada mais será do que fruto do dinamismo intelectual da geração presente, uma espécie de uma tradição evolutiva perene.

¹⁰⁵ Kazuo Shinohara (1925-2006), arquitecto japonês.

¹⁰⁶ Tadao Ando (1941-), arquitecto japonês.



Fotografias autor desconhecido

Casa las Caglias | Rudolf Olgiati | Flims, Suíça (à esquerda)
Casa Dr. Haegler | Rudolf Olgiati | Laax, Suíça (à direita)



Fotografia Cemal Emden (à esquerda) | Fotografia Domus (à direita)

Edifícios Centro governamental do Bangladesh | Louis Kahn | Dacca, Bangladesh

Fotografia August Fischer

Atelier Bardill
Valerio Olgiati
Scharans, Suíça



Para Olgiati a noção de contexto do objecto arquitectónico existe somente como anotação prévia desse mesmo objecto, quer se esteja a referir ao lugar, à forma, ou inclusive às suas condicionantes. Há uma mera resposta às necessidades legais e formais das respectivas obras, mas atingindo esse ponto o objecto evolui, não através da referência, mas da ideia forte, quase sempre inicial, sofrendo sempre transformações e distorções.

O caso do Atelier Bardill (2005), em Scharans, na Suíça, não é diferente. Projecto pedido por um músico e compositor, que sem objectivos predefinidos, comprou um celeiro, de características e aparências semelhantes aos demais na região. A obra como é hoje, não se trata, por natureza, de uma reabilitação do edificado na altura existente, mas antes de uma substituição do mesmo. Isto porque o seu embasamento e a sua volumetria correspondem a um requisito das autoridades locais competentes que, após definido pelo arquitecto e pelo cliente que o celeiro como se encontrava ser-lhes-ia inútil, condicionaram qualquer idealização projectual que não se adequasse ao seu entorno no que toca à ocupação do espaço e à sua silhueta ‘urbana’.

Numa tentativa de edifício independente, descomprometedor e radical, resultado dessa forma absoluta, a si já imposta, estamos perante um edifício praticamente fechado sobre si mesmo, de betão, com um número reduzido de vãos e que apresenta destacado, o desenho de um relevo, repetido às dezenas.

Poderia ser este o resumo imediato da obra, mas Olgiati, mais uma vez, brincou com as aparências e de forma intencional, por exemplo, faz-nos querer num telhado de duas águas ou até mesmo numa ocupação interior integral do seu circunscrito ‘muralhado’.

“Um edifício que possa ser lido através do seu exterior é um edifício fraco.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ OLGIATI, Valerio in *Building Switzerland / The Liberated House*. Daisuke Kokufuda. Produção: Jürg Egli. 2010. “A building that can be read from the outside is a poor building.”

Pretendeu que esta se parecesse o mínimo possível com uma casa e dado as condicionantes legais serem já bastante restritivas no que à forma diz respeito, Olgiati foge, no que lhe é possível, do conceito de casa.

“O templo Grego é uma abstracção de uma casa, uma cúpula uma abstracção do céu, e os templos asiáticos representações abstractas das montanhas, mas aqueles templos pré-colombianos dos Maias são o resultado intelectual do que os mesmos imaginaram.

A diferença entre os dois casos é importante para mim porque eu gostaria de trabalhar e pensar tal e qual como os Maias. Eu gostava de criar algo radicalmente novo, inventar. O que pretendo é que a arquitectura não tenha origens a não ser a sua e que, por isso, não seja referente ao que quer que seja.”¹⁰⁸

Na realidade, só cerca de um terço da área de embasamento é que é destinada a programa interior. De resto: um pátio, antecâmara espacial e um centro nevrálgico da planimetria do projecto. O vão estúdio/pátio é o principal transmissor de luz para o espaço interior, e ao mesmo tempo é aquele que demonstra o escasso alcance visual que normalmente se teria de uma janela assim, num sítio assim, na Suíça rural.

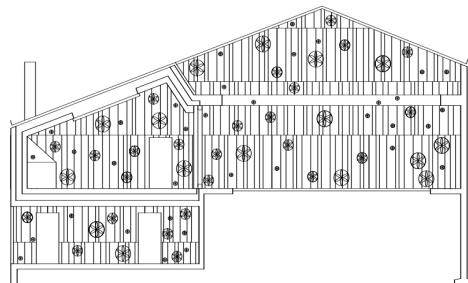
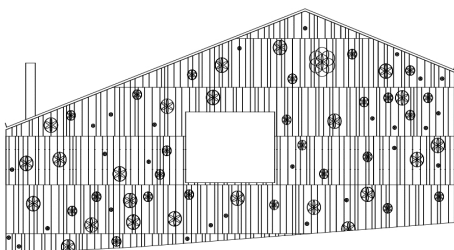
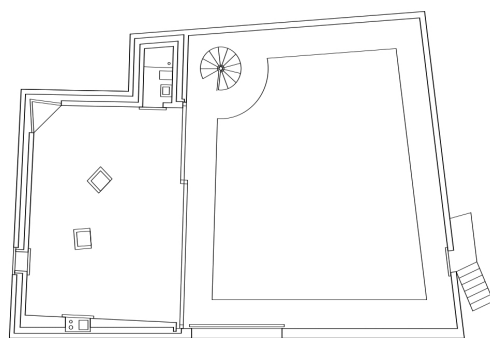
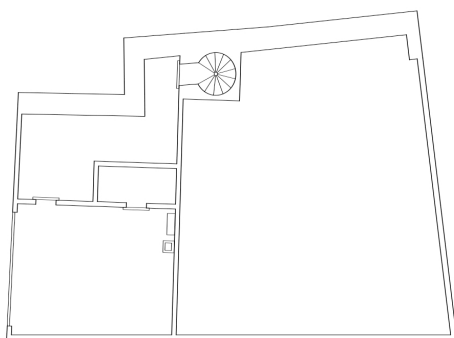
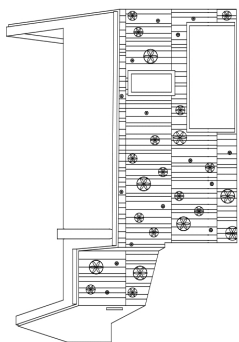
Talvez o mais incomum será até o pátio fechar-se sobre o protagonismo que tem. Como é que com uma vista e uma localização privilegiada daquelas o edifício não se deixa mostrar aos seus? Como é que não possibilita a percepção do seu entorno? Porquê? O que rompe de forma mais significativa este cerco de betão é a abertura ovular sobre o pátio. A verdadeira ligação interior exterior permanece em inquérito. Será na relação estúdio/rua, estúdio/pátio, pátio/céu, ou pátio/rua?

Não é o facto de só este terço do projecto ter programa interior que impossibilita o edifício ser lido como um. O propósito uniforme justifica-se mais ainda pelas portas, caixilhos, guardas e portadas, tudo de aço lacado na mesma cor. Cor essa que pretende ser idêntica à usada na cofragem do betão, material eleito por Olgiati pois permite, não só, uma leitura constante e regular do todo, como também a representação da versatilidade que privilegia.

“Pode-se fazer tudo em betão, é só verter.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ OLGATI, Valerio in *El Croquis 156 / Valerio Olgiati 1996-2011*. Edição e direcção: Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene. Madrid: El Croquis Editorial. 2011. PP16/17. “The Greek temple is an abstraction of a house, dome structures are an abstraction of heaven, and Asian temples are abstractions of mountains but those Pre-Columbian temples of the Mayans are na intelectual projection of something people imagined. / The difference between the two is importante for me because I would like to work like the Mayans did. I would like to make something that is radically new, something that is invented. I am aiming for an architecture that has no origins and thus is non-referencial.”

¹⁰⁹ OLGATI, Valerio in *One idea. Part 1. Siebe Bakker*. Concrete Design Competition. 2009. “You can make everything in concrete, you just pour it.”



Desenhos Arquivo Olgiati

Atelier Bardill
Valerio Olgiati
Scharans, Suíça

Fotografia Dominik Gehl (em cima) | BETONSUISSE (ao centro) | August Fischer (em baixo)

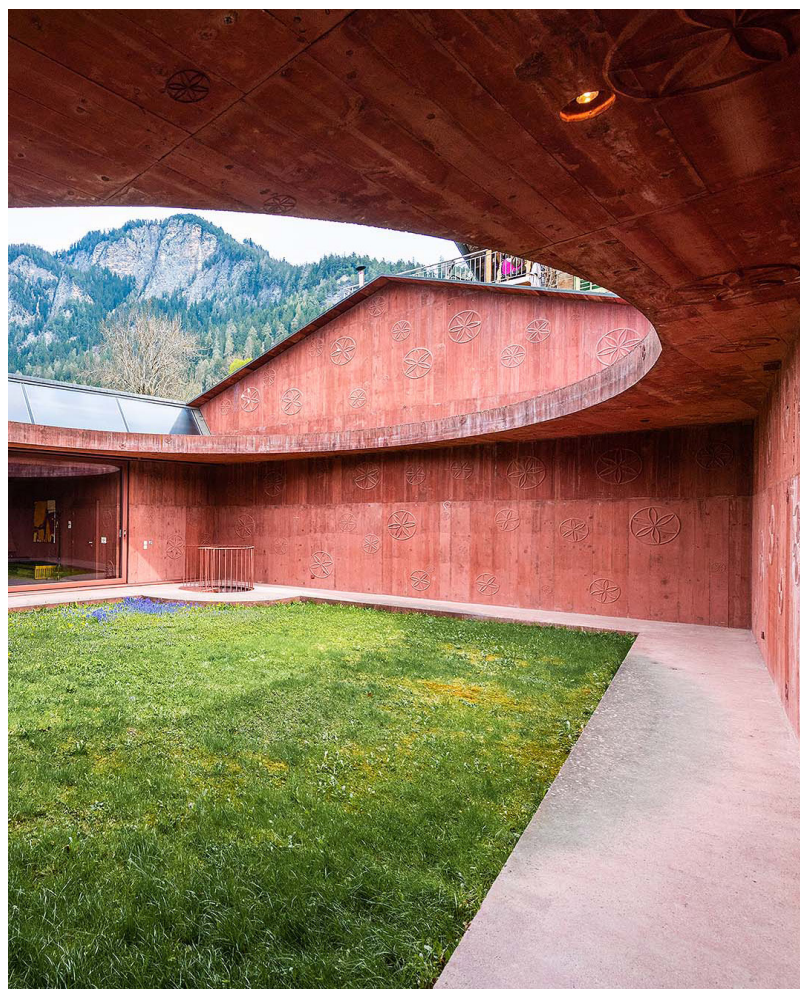


Atelier Bardill | Valerio Olgiati | Scharans, Suíça

E então, numa ‘muralha’ de betão, em tons de terracota, com ‘meia dúzia de vãos’, cuja forma inicial foi conformada pela regras legais e não por desejo artístico, onde está o pormenor? É importante perceber que nem esta, nem outras obras, sejam elas de betão, ou não, mais ou menos minimalistas, são automaticamente símbolo de despojamento. Uma arquitectura despojada é uma arquitectura que não premeia o cuidado e a atenção, sejam quais forem os âmbitos que representam a linguagem em causa. O que não acontece com Olgiati, e com o Atelier Bardill em específico. Neste caso, numa linguagem que pode aparentar um certo despojo, conformarmo-nos com esse facto seria injusto, pois na verdade, os compostos visuais, sensoriais e funcionais do estúdio são o resultado de uma atenção incumbente.

A cor usada por Olgiati serve para sublinhar a conjugação da terra (Natureza) com a artificialidade, permitindo ao tom de terracota a concepção de duas percepções completamente distintas do objecto, dependendo se é noite ou dia.

Os vãos, nas suas dimensões e posições exploram o propósito do que separam, sejam portas, portadas, portões, aberturas, janelas ou traseiras. Cada qual tem um objectivo muito claro e factual, provando-se aqui que a função, quando identificada e potenciada pode, aliada à estética, resultar num elemento pormenorizado.



Fotografia Alexander
Arregui Leszcz

Atelier Bardill
Valerio Olgiati
Scharans, Suíça



Fotografia Arquivo Olgati
(à esquerda) | Javier Miguel
Verme (ao centro) | Bas
Princen (em baixo)

Museu da Indústria
Perlífera
Valerio Olgati
Muharraq, Bahrein

Auditório Plantahof
Valerio Olgati
Landquart, Suíça

Sede Seguros Baloise
Valerio Olgati
Basileia, Suíça



A geometria dos e nos espaços. A ordem de Olgati rege-se muito pela inclusão da geometria; um certo confronto das formas entre si. A simplicidade com que acede às formas geométricas garante sempre a relevância destas em detrimento daquilo que as engloba. A abertura zenital, oval, do pátio é um elemento propositadamente contrastante com o quadrilátero no chão, circundante do mesmo, que a si vê chegar umas escadas circulares. A lareira é também um exemplo desse jogo geométrico. Num espaço onde predominam elementos quadriláteros, a lareira faz uso do triângulo, não só em planta, como no seu alçado e no seu corte. Observa-se, também, noutras obras, a recorrente escolha que faz por estas e outras figuras geométricas ou volumes, seja o caso de quadrados, pirâmides, cilindros, etc.

“A base formal que Valerio Olgati utiliza no desenvolvimento dos seus projectos passa pela implementação primária de uma forma pura, como o cubo, o prisma, ou por outro lado figuras regulares como o círculo, o quadrado ou o rectângulo, de modo a estabelecer uma plataforma segura de iniciação ao projecto. Esta, sofre posteriormente uma evolução no desenvolvimento volumétrico, na medida em que, a forma inicial passa por um mecanismo de distorção, de manipulação geométrica do espaço e da estrutura, de modo a obter o carácter orgânico pretendido.”¹¹⁰

¹¹⁰ TRAVASSOS, Ana Sofia Cabral. *Valerio Olgati: Forma unitária, entre o peso monolítico e a leveza estrutural*. Porto: FAUP. 2013. P42.

A matrioska de espaços. A um espaço interior pode suceder um outro espaço mais interior que esse, e a um exterior também. Uma certa hierarquização sequencial de espaços e momentos que impõem em si uma noção interior/exterior muito específica. Assim, não haverá garante que ao espaço em causa, mais ou menos exterior ou interior, não haja um outro que lhe suceda nessa mesma qualidade.

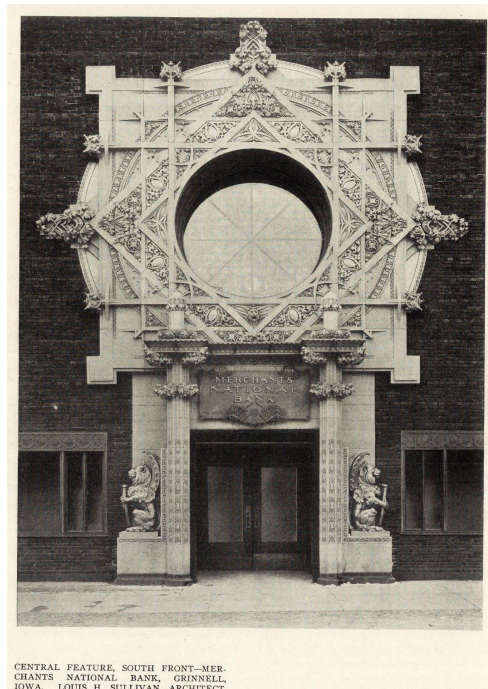
O inconformismo para com as regras impostas à forma geral e à silhueta do volume. Foi através das distorções e das manipulações (intuitivas até) que foi capaz de fazer cumprir as necessidades que o próprio requer na sua arquitectura: provocar o observador e fazê-lo pensar sobre o projecto.

Todas estas fases e vertentes do projecto são reflexo da **acção** e atenção, perceptiva e sensorial, quer de Valerio Olgiati, como também, de quem vê e/ou estuda a obra. Mas um pormenor, neste caso pode ser ainda mais específico. No caso da caixilharia principal do estúdio, por exemplo, a soma da folha menor com o restante da parede que a acompanha equivale ao tamanho da folha maior, quando esta está aberta no seu limite, culminando numa divisão perfeita daquela frente em duas partes iguais.



Fotografia August Fischer

Atelier Bardill
Valerio Olgiati
Scharans, Suíça



Fotografias autores desconhecidos

Pilar no Diwan-I-khas
Casa de Audiencia de Akbar
Fatehpur Sikri, Índia

Chicago Athletic
Association
Henry Ives Cobb
Chicago, USA

Merchants' National Bank
Louis Sullivan
Grinnell, Iowa, USA

Que se denotem ainda certas semelhanças, não na intenção de referenciar, mas sim no tratamento das formas e das suas representações, quer com obras de Louis Sullivan, como com o exemplo dos edifícios característicos da cidade secular de Fatehpur Sikri, na Índia; inclusive nos motivos que relegam para as rosáceas, aqui usadas por Olgiati.

E por isso, nesta obra, o que me é mais inquietante são essas mesmas rosáceas. Primeiro, pelo facto de serem omnipresentes em todo o projecto, no interior ou exterior, seja na parede, tecto, ombreira ou platibanda – as dezenas de rosáceas são imprescindíveis quando falamos do Atelier Bardill. Mas a questão aqui é: será este elemento só um pormenor?

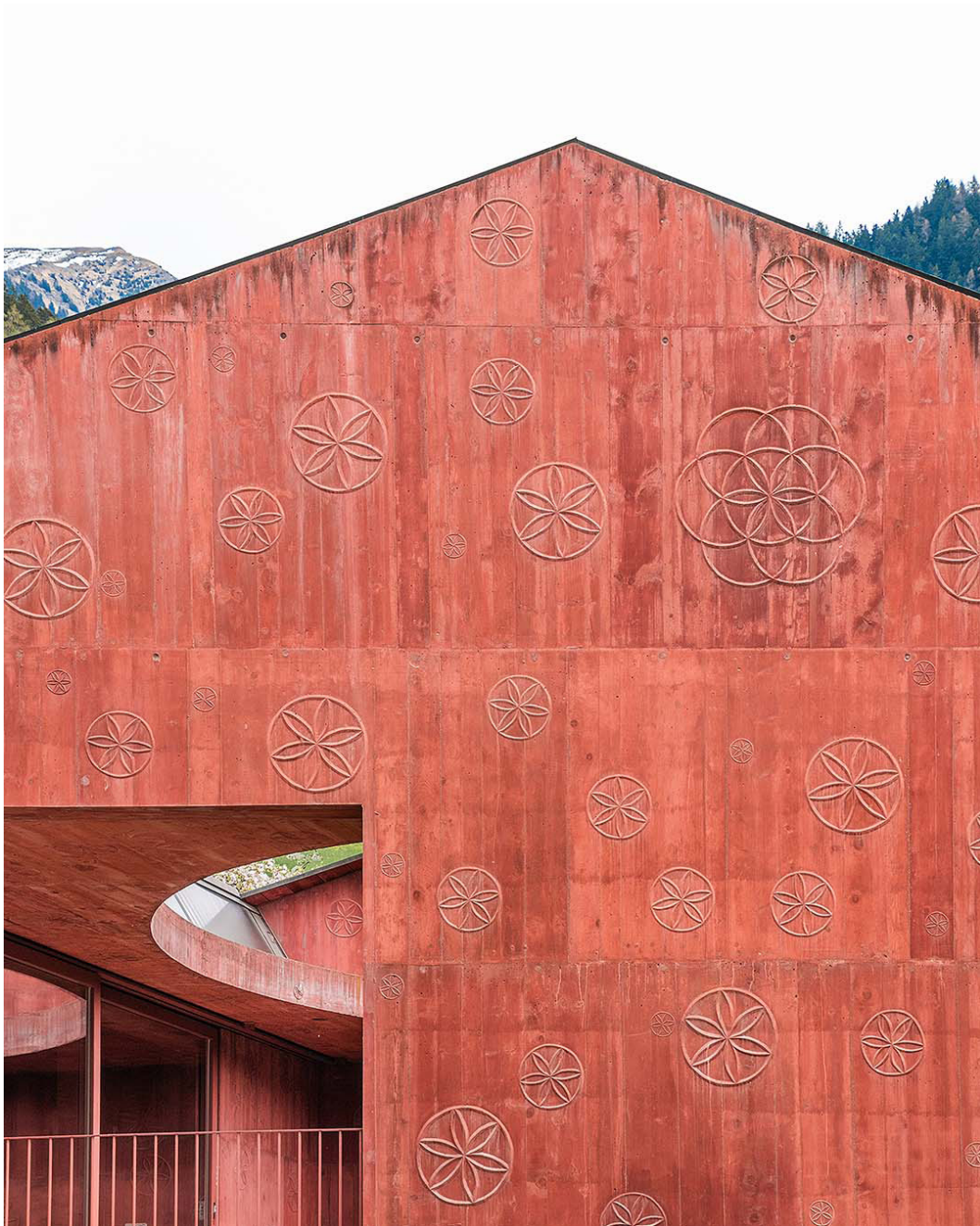
Retomo, então, agora o que foi escrito sobre o ornamento, lembrando que a este, podem estar associadas noções como a de uma acção com propósito estético, comportando em si um carácter acessório. Entendo também quem afirma que o ornamento se equipara a um reforço da linguagem já imposto ao conjunto do objecto, mas que no entanto o mesmo poderia viver sem tal existência ou acentuação. No entanto, vale a pena considerar que são estes ornamentos, os impulsionadores da linguagem, que tornam o edifício indistinguível, inconfundível, inigualável?

Aliás, não deveria o ornamento ser um motivo que comporta consigo um embelezamento associado? É certo que geometricamente, o desenho da rosácea é apelativo, harmonioso até, mas será que a condição de (mais) Belo, aqui, está condicionada pela presença destes desenhos?

O que são as rosáceas então? Sabe-se que as próprias foram cravadas por Duri Caviezel, carpinteiro, na cofragem que serviria, posteriormente para o betão. Inclusive nenhuma rosácea tem o tamanho de outra, ou qualquer das cofragens foi reaproveitada, pretendendo assinar alguma singularidade.

Mas porquê rosáceas? E serão preciso tantas para enaltecer um tal propósito? Não se transformará, ao invés, numa repetição desmedida, tornando-se assim vulgar? E se sim, pode a pormenorização, ou a ornamentação ser vulgar, comum que seja?

Obviamente, as respostas a algumas destas questões, sendo alvo da subjectividade que lhes está implícita, não vão demonstrar certeza e, muito menos, unanimidade, mas farei a interpretação lógica que esta dissertação me permite.



Fotografia Alexander
Arregui Leszcz

Atelier Bardill
Valerio Olgiati
Scharans, Suíça

As rosáceas eram um trato ornamental usado, com uma certa frequência, no passado. Relegam para um motivo que era cravado em arcas e mobília, portas e vitrais. E exatamente por não ser comum num alçado, quanto mais em quatro, Olgianti quis só transferir a compreensão que trazemos de uma arca ornamentada para um edifício inteiro, combinando escalas.

O porquê do número advém da vontade de enaltecer o trabalho de carpintaria, mas isso não implica que não possa ser entendido como um exagero. Aonde é que se traça o limite na nomeação da qualidade de ‘ornamentado’? Não será também esse juízo também ele individual, do criador ou do observador, e pendente da intuição e experiência de cada um?

Se tudo isto não tiver uma resposta certa que delimite o seu espectro, que circunscreva o que é ou não um pormenor, ou que é ou não um ornamento, é correcto sequer afirmar que pode existir se não conhecemos os seus limites? E passará a ser válido se os conhecer mesmo que assim o seja só para mim, mesmo que outras pessoas os entendam de diferente forma?

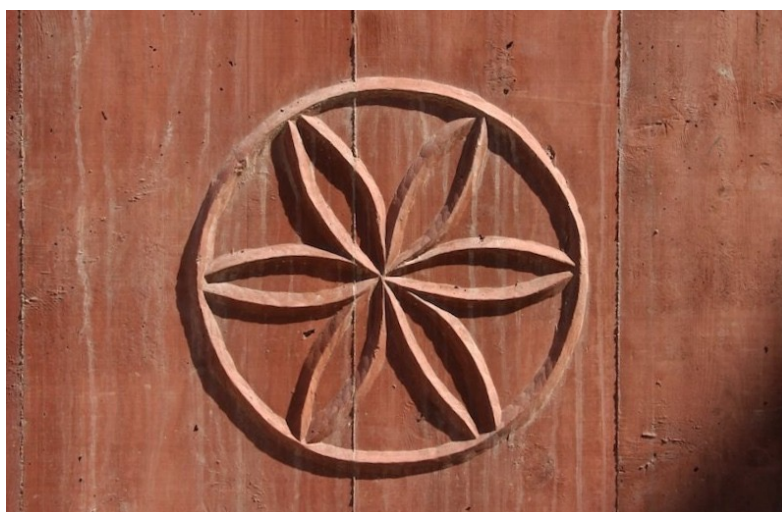
Mais questiono. E se a ornamentação for também o conjunto de rosáceas que preenchem o edifício, ao aproximarmo-nos deste não perderemos a percepção desse mesmo preenchimento, esse recurso expressivo que se faz representar pelas dezenas e não por uma só rosácea?

E por falar em uma só rosácea. Intriga-me ainda mais a rosácea que se destaca no seu alçado. Porquê uma com um desenho diferente de todas as outras? É um reforço da linguagem, uma imposição estética? E mais, o facto de ser diferente, relega as demais de uma possível caracterização ornamental; entendendo que as outras são necessárias ao conjunto, para que esta se destaque, as outras perdem assim o carácter acessório? Se assim fosse, passariam a ser consideradas fulcrais à compreensão geral da obra, não cumprindo os requisitos de um ornamento. Podem coexistir ambos os casos como uma representação ornamental? Não existirá nenhum conflito?

Os seus desenhos, geometrias, vontades e justificações por detrás da sua conformidade; o seu número, a sua importância no todo que o comporta, a sua comparação e a suposição da sua inexistência são factores que delimitam a categorização ou não de um pormenor ou de um ornamento. Mas essa categorização não poderá ser mais do que sugestiva ou explicável. A noção que serve para todos pode não compreender o que todos entendem por essa noção.

“Eu só faço o que faço porque tenho uma ideia.”¹¹¹

¹¹¹ OLGANTI, Valerio in *One idea. Part 1. Siebe Bakker*. Concrete Design Competition. 2009. “I just do what I do because I have an idea.”



Fotografia autor
desconhecido

Atelier Bardill
Valerio Olgiati
Scharans, Suíça



Fotografia Ralph Feiner

Adega Gantenbein
Bearth & Deplazes,
Gramazio & Kohler
Fläsch, Suíça

Andrea Deplazes, por outro lado, apesar de partilhar com Olgiati a mesma geração, a mesma cidade de nascimento e o mesmo instituto de formação em arquitectura, pouco mais partilha nos modos de pensar e processar a própria arquitectura.

É fã acérrimo da estabilidade, quer na ideia de projecto, quer a nível construtivo. E é sobre a vertente construtiva que também se perceberá o conceito de pormenor na sua arquitectura.

Deplazes é exímio, e reconhecido pelo seu rigor construtivo. Do que é possível analisar das suas obras confirma-se isso mesmo: rigor, estabilidade, sustentabilidade e inovação. Mesmo nas palestras que dá, compreende-se sempre a importância dirigida às tecnologias e à forma como estas são e/ou deveriam ser uma ferramenta auxiliar presente na arquitectura contemporânea.

Vê a inovação como um requerimento evolutivo do intelecto humano em arquitectura. Em comparação a Olgiati, que vê a inovação no espectro da intelectualidade, da ideia ou das formas, Deplazes é afecto à inovação num âmbito mais tecnológico, como uma maior preocupação com o palpável e com o concreto e menos com o sensorial ou imaginativo. O próprio já referiu em algumas situações que os seus edifícios, na generalidade, não se destacam esteticamente dos demais, não são propriamente dotados de uma beleza extrema, nem seguem uma solução planimétrica fora do comum. São antes uma resposta atenta às necessidades e, principalmente, às possibilidades que um programa ou um projecto confere. Apresenta um discurso mais aberto e mais simples e, ao contrário do seu conterrâneo, tenta ao máximo ser compreendido, nas suas palavras e no seu trabalho.

Acredita numa arquitectura que segue um conceito e ideia inicial, essencial ao desenvolvimento do projecto, mas revelando que a maior preocupação deverá estar sempre no modo como essa ideia se materializa na realidade, construtiva e não-construtivamente. Importa no entanto, referir que o mesmo não projecta pensando na opção construtiva como o mote ou o propósito do objecto, não executa uma ideia só para fazer uso de uma tecnologia ou uma nova tendência construtiva. Simplesmente refere que à ideia forte não pode ser indissociável a sua materialização construtiva, advenha ela, ou não, de uma determinada ferramenta tecnológica.

“Quero ser eu a controlar as ferramentas e não as próprias ferramentas a ditarem o que deva fazer.”¹¹²

O próprio conceito *Swiss Box* (como lhe chama) não se manifesta somente através da inovação estilística. É a complementariedade das qualidades dinâmicas exigidas por um processo e um detalhe construtivo rigoroso. Esta aposta na inovação, na sustentabilidade, na construção, entre tantas mais, para muitos arquitectos suíços, resulta numa perfeição que permite ao edifício, uma imagem mais simples nuns casos, mais comum noutros; exactamente porque a atenção está traduzida nos processos de materialização do objecto (que é muito diferente de ‘processos de aplicação do material’) e não somente na sua forma ou na sua imagem.

Aliás, tal como referia Max Bill, as formas que se co-relacionam com aspectos mais técnicos, são mais propícias a mudar a sua forma, desactualizando a antecedente, por conta da inovação tecnológica; ao contrário das formas que se co-relacionam mais com o seu lado criativo, que tendem a acompanhar o género e as circunstâncias do momento, a chamada moda, seja por concordância ou por ruptura. E dá o exemplo dos bancos: estruturas quase que arcaicas, pelo seu conforto e principalmente pela sua funcionalidade – exige-se de um banco o que se exigia há 100 anos e, portanto, o seu design não aufere, obrigatoriamente, contemporaneidade. Em contraponto, um telemóvel, que pela sua constante evolução tecnológica, vê o seu desenho, a sua forma, necessariamente ligados com a sua transformação – exige-se mais de um telemóvel de hoje do que se exigia há 100 anos.

Ainda que, aplicando a tecnologia como um auxiliar natural e informativo, não poderemos considerar que traga um acréscimo para o criador; ao invés, permite que este tenha a menor carga de trabalho, sempre em benefício do projecto – inteligência a somar à eficiência. É na autonomia garantida às tecnologias, que culmina uma maior autonomia para o arquitecto, pois importam para si no final, os processos que levam ao porquê da construção e não os processos de construção por si só.

¹¹² DEPLAZES, Andrea. in *What moves architecture – a personal view* / Andrea Deplazes. A+ Architecture. 2011. “I want to control the tool, I don't want to be controlled by the tool.”



Fotografia Schnetzer
Puskas Ingenieure,
Tonatiuh Ambrosetti

Processo de construção
Abrigo Monte Rosa
Andrea Deplazes
Zermatt, Suíça

Deplazes subdivide até, os processos da sua arquitectura, havendo para si, dois componentes que constituem o seu modo de projectar. Chama-os de *Core and Shell*.¹¹³ Esta separação advém dessa mesma relevância que tanto sublinha, entre não só o que é a ideia e o conceito por detrás do projecto, mas também, dos processos construtivos que permitem a realização e concepção material dessas mesmas vontades projectuais; daí que o próprio faça questão de apresentá-las em separado. O núcleo, é esse esqueleto do edifício, *mais ou menos pragmático*, que se coliga com todos os aspectos e serviços mais ou menos secundarizados, mas necessários do edifício. A capa é o que entende, muitas das vezes, pela fachada, ou pela apresentação mais ‘visual’ do edifício. Ainda que considerando ambas no seu todo e admitindo a sua inter-dependência, a verdade é que também as considera como arquitecturas de diferentes esferas e prospecções. Uma fachada para si é tão autónoma do projecto quanto a sua estrutura, tanto que a considera uma *arquitectura de exteriores*.

¹¹³ *Core and Shell* à tradução, neste caso, pode ser entendido como o ‘núcleo e capa’.

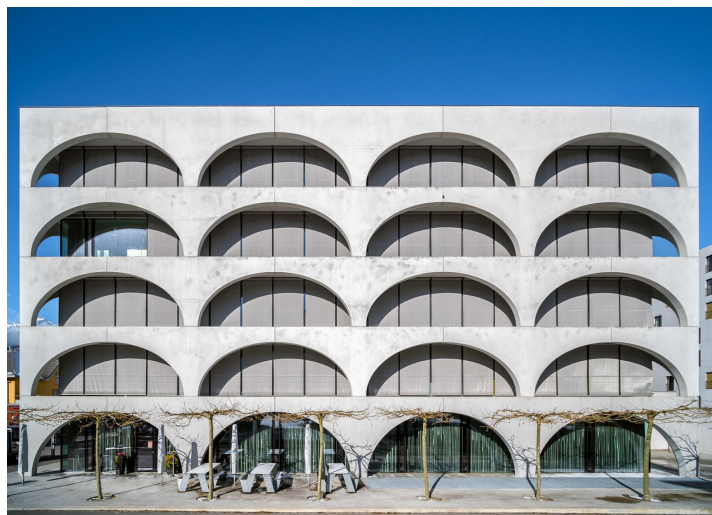


Fotografias Tonatiuh
Ambrosetti (em cima) |
Ralph Feiner (no centro) |
Dominik Gehl (em baixo)

Abrigo Monte Rosa
Bearth & Deplazes
Zermatt, Suíça

Kunstlerhaus
Marktoberdorf
Bearth & Deplazes
Marktoberdorf, Alemanha

Sede ÖKK
Bearth & Deplazes
Landquart, Suíça



A verdade é que através de uma rápida análise dos seus projectos é fácil constatar que, por norma, é nas fachadas dos seus edifícios que se encontra uma maior preocupação com os aspectos visuais, que dão a cara ao projecto. Mas esta capa não é o único reflexo da sua atenção. Talvez no seu lado mais imediato sim, no entanto não esquecer que a parte nuclear, para si, o esqueleto, é a razão da obra, obra essa que pretende explorar, relembro, o seu lado extremamente funcional e também sustentável. São exemplos dessas mesmas características o Departamento de Ciências Naturais da PHGR, em Chur, na Suíça, o Centro de Manutenção da passagem de Bernina, na fronteira suíço-italiana, a sede dos escritórios ÖKK, em Landquart, na Suíça, a Casa em seis pilares, em Schaan, no Liechtenstein, o novo Abrigo de Monte Rosa, em Zermatt, nos Alpes Suíços, e a Künstlerhaus (Casa dos Artistas), em Marktoberdorf, na Alemanha.

Considero, por isso, haver dois momentos da pormenorização de projecto em Andrea Deplazes. Um é o tratamento especializado, individual e atento, que concede a cada estrutura. O outro é a atenção concretizadora de uma imagem representativa da ideia.



Fotografia Gramazio & Kohler

Adegas Gantenbein
Bearth & Deplazes,
Gramazio & Kohler
Fläsch, Suíça

A Adegas Gantenbein (2006), em Fläsch, na Suíça, é porventura a obra que demonstra da melhor maneira o que foi descrito anteriormente sobre a arquitectura de este arquitecto. O projecto, em co-autoria com Valentin Bearth, e também, Fabio Gramazio e Matthias Kohler é um reaproveitamento e uma expansão do já existente no local, existente esse funcionalmente insuficiente e visualmente insatisfatório.

“Uma peça de arquitectura em nada espetacular. [...] Um fragmento, algo incompleto para uma peça de arquitectura.”¹¹⁴

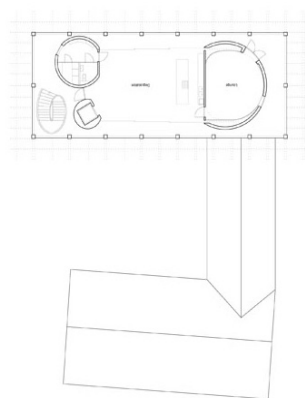
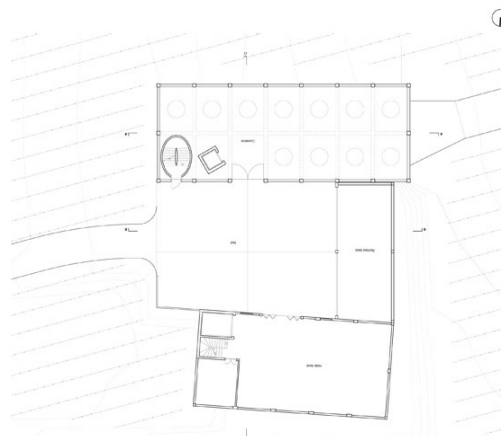
Havia que responder à necessidade de fazer cumprir, programaticamente, um processo vitivinícola o mais orgânico possível (uma imposição do cliente), o que culminou numa regularização dos espaços e numa simplicidade no desenho estrutural do novo edifício, para benefício daquele mesmo processo.

Com a nova proposta, o conjunto dos edifícios, em forma de U, delimita uma zona própria para a adega, distribui os acessos à vinha e à estrada de acesso para as cargas e descargas e combate o declive, quer no terreno, quer no projecto, apropriando-se do mesmo para, distribuir o programa, em diferentes cotas, no curso natural do processo vinícola.

¹¹⁴ DEPLAZES, Andrea in *What moves architecture – a personal view* / Andrea Deplazes. A+ Architecture. 2011. “A piece of architecture very unspectacular. [...] A fragment, something like a not fulfilled piece of architecture.”

Num piso inferior, semi-enterrado, os dois edifícios unem-se, conformando as adegas e um espaço polivalente, assim como os respectivos acessos verticais a cada um dos edifícios e outras divisões secundárias. Do novo edifício, restam dois pisos superiores. O primeiro, apesar da sua ambivalência, é usado para dispor as cubas de fermentação de madeira. Já o último piso é extra-programático, uma sugestão dos arquitectos que entenderam poder ser necessário um outro espaço polivalente, mas de Verão. Este espaço inclui uma copa e respectivos serviços, instalações sanitárias, uma pequena sala de provas e/ou destinada à restauração, e um terraço passível de ser fechado.

Destes dois pisos superiores surge a volumetria do novo edifício, cujos alçados uniformizam esse volume, através de uma particular utilização da alvenaria de tijolo. E como para Deplazes falar da arquitectura é aliar as necessidades do projecto à sua construção e à evolução das tecnologias para que esta última se torne cada vez mais eficaz, surgiu a oportunidade de no projecto trabalhar com os Gramazio & Kohler.



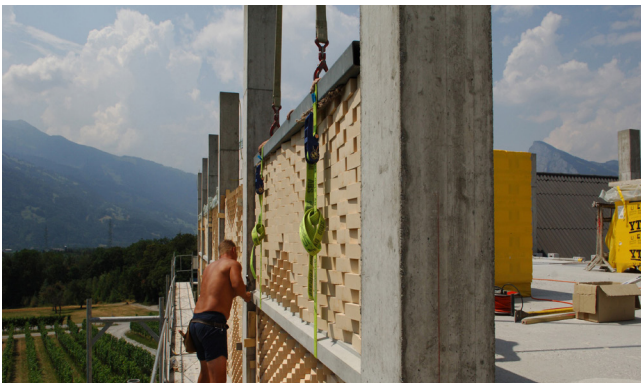
Desenhos Bearth & Deplazes

Adegas Gantenbein
Bearth & Deplazes,
Gramazio & Kohler
Fläsch, Suíça

“No caso de Gantenbein, após experimentarem várias técnicas tradicionais de alvenaria de revestimento, os arquitectos decidiram utilizar a pré-fabricação digital [...]. Em conjunto com a Gramazio & Kohler, desenvolveram um protótipo num contexto real.

A estrutura básica do novo edifício consiste numa estrutura de betão. Os elementos de alvenaria pré-fabricados foram então inseridos como painéis entre os elementos de betão da estrutura. Cada elemento individual repousa sobre um lintel de betão pré-fabricado, que introduz um elemento divisório horizontal na fachada. A utilização de uma estrutura de betão significa que a alvenaria de tijolo de barro não tem de suportar quaisquer cargas, o que possibilita mais opções no desenho da fachada.”¹¹⁵

¹¹⁵ DEPLAZES, Andrea. *Constructing architecture*. Tradução: Gerd H. Söffker, Philip Thrift. Basileia: Birkhäuser Verlag AG. 2008. P53. “For the application at the vineyard, after experimenting with various traditional facing masonry techniques, the architects decided to make use of the digital prefabrication above. In conjunction with Gramazio & Kohler, they developed a prototype in a real context./ The basic structure of the new production building consists of a concrete frame. The masonry elements prefabricated in the factory were then inserted as panels between the frame members. Each individual element rests on a prefabricated concrete lintel, which introduces a horizontal dividing element into the facade. Using a concrete frame means that the clay brick masonry does not have to carry any loads and that opens up further architectural options.”



Fotografias Arquivo Gramazio & Kohler Research

Adega Gantenbein
Pré-montagem dos módulos da fachada na ETH Zurich
Edificação dos módulos da fachada no local

Fotografias Arquivo Dieste y Montañez | Arquivo Udelar (ao centro)

Igreja Cristo Obrero
Eladio Dieste
Atlântida, Uruguay

“O uso de um robô para a alvenaria e de um programa habilmente estruturado permitiu aos arquitectos alcançar os seus objetivos artísticos e construtivos (luz, ventilação, reforço da estrutura) de uma forma surpreendentemente simples e numa única etapa combinada. Eles cumpriram essas múltiplas exigências produzindo painéis individuais com tijolos posicionados em diferentes ângulos. [...] Além da ventilação cruzada e do jogo de luz e sombra, este arranjo produz uma superfície que reforça o efeito esculpido da fachada.”¹¹⁶

Os tijolos, então, tal e qual como estão, servem propósitos funcionais, mas ao mesmo tempo a sua disposição e o seu desenho não se regem a um amontoado de tijolos. Esse desenho intencional é o reflexo de um manifesto que se quis transmitir ao edifício e aos seus observadores e utilizadores. As diferentes posições de cada um dos tijolos só seria possível num cenário real, aos dias de hoje, com a ajuda da tecnologia. Não haveria nem meios nem fundos para sequer se considerar um trabalho de planeamento tão moroso e pormenorizado. Imagine-se um Homem a projectar tijolo a tijolo, e depois a ter de construir essa mesma parede, *ipsis verbis*, que tanta especificidade tem, tijolo a tijolo, sem descaracterizar a ideia por detrás da forma, da luz, das intenções.¹¹⁷

As formas por detrás dos tijolos nada mais são do que esferas virtuais, abstracções, de até 3 metros, de um conjunto de uvas dispostas aleatoriamente numa cesta. E agora pergunto, é possível acharmos pormenor numa aleatoriedade; numa aleatoriedade ‘criada’ por um computador? certo é que o resultado está lá, que cumpre com o pretendido, mas intenções à parte, tal composição é merecedora de uma equiparação a um outro qualquer pormenor, trabalhado à mão?

Kohler considera, inclusive, esta abstracção – de uma uva gigante – um tópico ornamental o que não deixa de suscitar algumas dúvidas porque, por norma, o objecto ornamentado é perceptível e mais detalhado quanto mais próximo estivermos dele. Aqui não, a imagem geral e até mesmo a menor parecença com uma uva numa cesta, dissolve-se com a proximidade; passam a ser tijolos (mal) sobrepostos.¹¹⁸

¹¹⁶ DEPLAZES, Andrea. *Constructing architecture*. Tradução: Gerd H. Söffker, Philip Thrift. Basileia: Birkhäuser Verlag AG. 2008. P53. “The use of a masonry robot and a skilfully structured program enabled the architects to achieve their artistic and constructional goals (light, ventilation, bracing of the structure) in an amazingly simple way and in a single, combined step. They accomplished these multiple demands by producing the individual panels with bricks positioned at different angles. [...] Besides the cross-ventilation and the play of light and shadow, this arrangement produces a surface that reinforces the sculpted effect of the facade.”

¹¹⁷ In KOLHER, Matthias. *Gantenbein Vineyard Facade*. 2018.

¹¹⁸ In KOLHER, Matthias. *Gantenbein Vineyard Facade*. 2018.

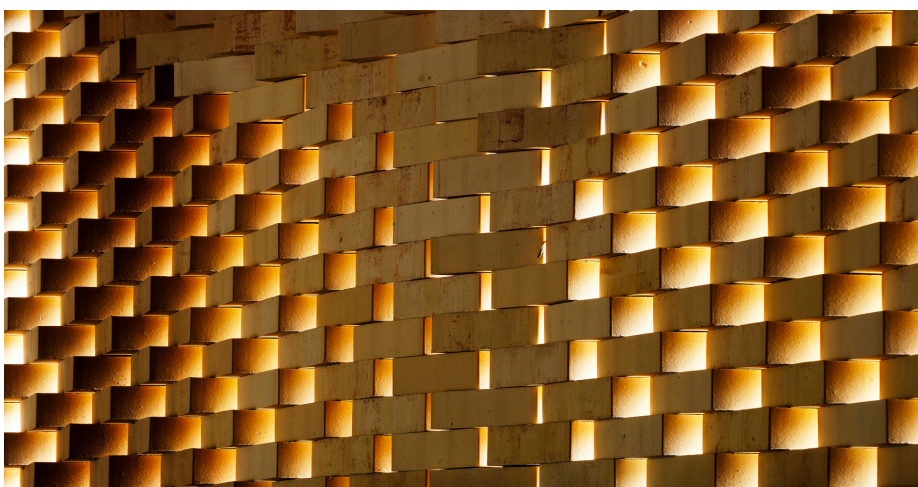
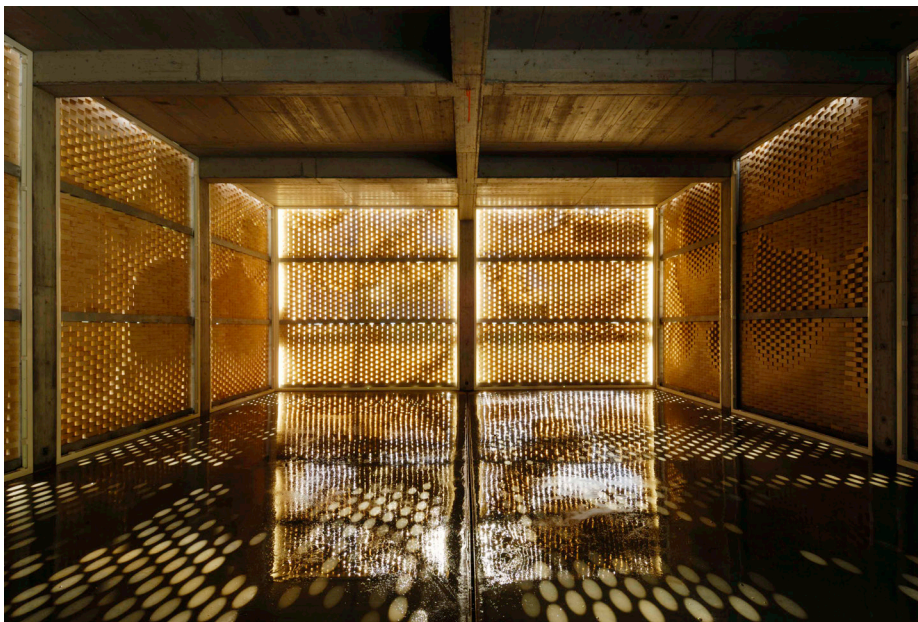
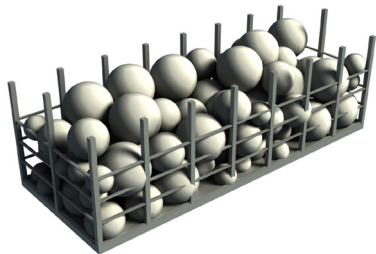


Diagrama 3D Gramazio
& Kohler | Fotografias
Ralph Feiner (em cima) |
Gramazio & Kohler

Adega Gantenbein
Bearth & Deplazes,
Gramazio & Kohler
Fläsch, Suíça

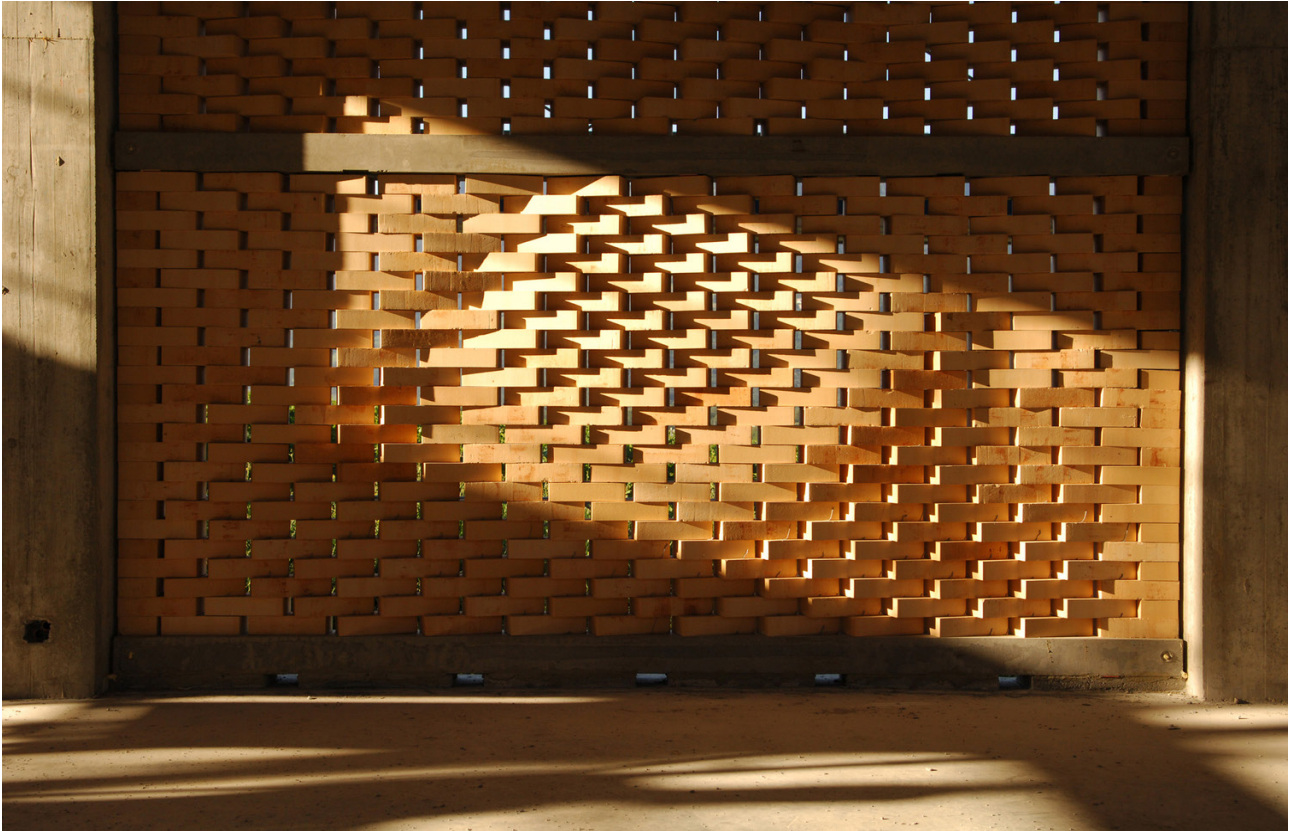
E neste projecto, não é só o alçado e os seus tijolos controladores da forma, do espaço, da luz e da ventilação que podem ser alvos de escrutínio. Também as adegas subterrâneas, de armazenamento, demonstram a sua singularidade. Numa alusão às antigas caves é delineada um espaço em arco, já na grande sala, multi-programática, são os pilares, em forma 'cogumelo' e os acessos verticais que (des)organizam o espaço, pelo incomum que é a sua disposição e que são as suas formas na linguagem geral do edifício. Luzes no chão, chão este preto, apontadas para o pilar correspondente, pilar esse branco, e sobre este tecto preto. Também por isso se pergunta, se o facto de romper com uma certa tradicionalidade, no que a adegas e caves diz respeito, é de considerar que tais propósitos são pormenores, por necessidade de confronto, ou ornamento por pura trivialidade?



Fotografias Bearth & Deplazes

Adegas Gantenbein
Bearth & Deplazes, Gramazio & Kohler
Fläsch, Suíça





Fotografia Gramazio & Kohler

Adega Gantenbein
Bearth & Deplazes, Gramazio & Kohler
Fläsch, Suíça



Fotografia Thomas Demand

Maquete de papel original
Ideia de projecto *The Triple Folly*

“A arquitectura é, por definição, sobre equilíbrio. Trata-se de criar invenções materiais, de tamanho finito, em situações específicas. No melhor dos casos, uma intervenção arquitectónica tem uma relação crítica com a sua situação e a sua construção é, de alguma forma, interativa com o contexto físico e social existente. Mesmo nos edifícios mais banais, o local físico é a conjuntura na qual a habitabilidade é realizada. Numa casa, é o local da cultura doméstica. No âmbito público, é o território físico da acção colectiva.”¹¹⁹

No caso de Adam Caruso e de Peter St John¹²⁰ nota-se, quase por imediato, o papel que a sensibilidade, como causa e como consequência, tem no modo de pensar e projectar. Sensível quanto ao passado e à experiência, ao lugar e às pessoas, quanto à cultura e à colectividade. E é por estas realidades concretas que consideram que o mais importante da obra/objecto em si é este poder afectar e fazer parte do mundo real; permitir que a arquitectura influencie o efeito que tem na sociedade e na sua urbe.

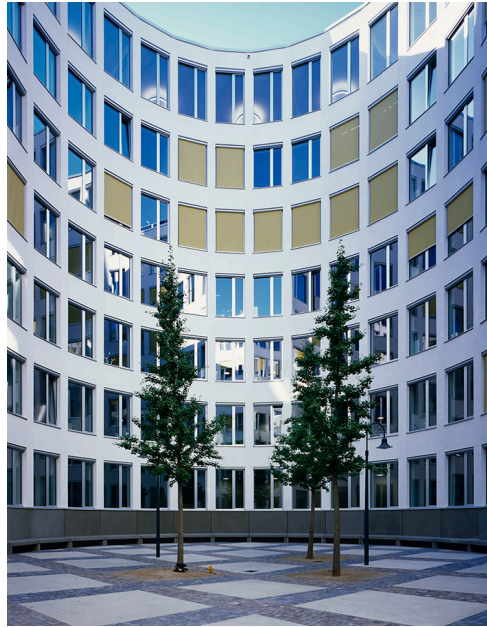
Para que tal seja possível, o conluio com a cultura social e local é impreterível. As considerações a ter do contexto do lugar, no seu todo, importam como condicionantes. Adam Caruso refere inclusive que o exemplo vivo disso mesmo é a cidade europeia, pois é a mais sólida demonstração de uma das mais incríveis invenções do Homem, porque traduz o enorme esforço colectivo, nos consensos, negociações e planeamento.

“A arquitectura é um repositório para a cultura; e detém memória social.”¹²¹

¹¹⁹ CARUSO, Adam in CARUSO, Adam, ST JOHN, Peter. *Caruso St John / Collected Works: Volume 1 1990-2005*. Londres: MACK. 2022. P62. “Architecture is by definition about stasis. It is about making material inventions of a finite size in specific situations. In the best cases an architectural intervention has a critical relationship with its situation and its construction is somehow communicative with the existing physical and social context. Even in the most banal buildings, however, physical place is the framework against which inhabitation is enacted. In a house it is the location of domestic culture. Within the public realm, it is the physical territory of collective action.”

¹²⁰ Para efeitos de clareza e leveza textual, ao conjunto dos arquitectos Adam Caruso e Peter St John, usar-se-ão as siglas ‘AC’ e ‘PSJ’.

¹²¹ CARUSO, Adam in *Almost everything*. A+ Architecture. 2011. “Architecture is a repository for culture. It holds social memory.”



Fotografias autor desconhecido (em cima) | Arild Vågen (em baixo)

Sigurd Lewerentz
Edifício Segurança Social
Estocolmo, Suécia



Fotografias Helene Binet (em cima) | Alexander Schippel (ao centro) | autor desconhecido (em baixo)

Sede Bremer Landesbank
Caruso St John
Bremen, Alemanha



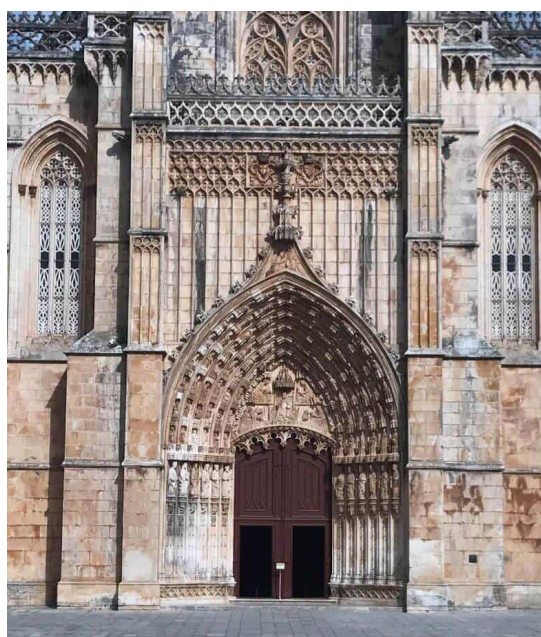
Exatamente por isso é que a tradição como conceito, rege-se como uma normativa obrigatória no seu processo de pensamento. Se é através da cultura que é retido o enquadramento do lugar, é também para a cultura que se vai projectar o objecto. Ora, de forma a não contrariar os seus próprios princípios, há que aprender com os desígnios do passado e trazer, tais conhecimentos, para o presente. O exemplo mais gritante disso mesmo será a sede do Bremer Landesbank, em Bremen, na Alemanha (com uma enorme tradição na construção em alvenaria de tijolo), onde estes apontam o facto de terem sido os únicos no concurso a projectar o edifício em tijolo, tendo os restantes optado por fugirem a esse aspecto. A própria entrada proposta alude uma certa caracterização histórica, apropriando a linguagem à contemporaneidade. É sobre priorizar o quê, como e quando, nos momentos certos e da forma mais correcta.

“O bom gosto é algo tão fácil e tão aborrecido. O que é desafiante é estar no limiar da vulgaridade.”¹²²



Fotografia Hélène Binet

Sede Bremer Landesbank
Caruso St John
Bremen, Alemanha



Fotografia autor desconhecido

Mosteiro da Batalha
Por ordem de D. João I
Mestres Afonso Domingues, Mestre Huguet
Batalha, Portugal

Uma das razões pelas quais AC e PSJ se apoiam na tradição advém da parceria, intelectual e profissional que têm, desde há muito tempo, com a arte. O facto de, para estes, um edifício de serviço público possibilitar uma maior manifestação da prática arquitectónica e ter um maior papel na influência social e cultural do lugar, resulta num considerável número de obras e exposições, exemplares no processo de mesclagem da arte e da arquitectura que, por sua vez, resultam também num objecto arquitectónico identitário e referencial. Do quê? Da arte como justificativa da tradição.

A *Neue Nationalgalerie*, de Ludwig Mies van der Rohe,¹²³ em Berlim, Alemanha, e mais concretamente a exposição *Nationalgalerie*, de Thomas Demand,¹²⁴ revelam essa mesma relação, de mão dadas, na importância que a arquitectura que nos antecede, adaptada ou reinventada, tem e deve ter na percepção do espaço e das suas formas, artísticas e não só. O levantamento de grandes painéis de cortinados, projectados pelos Caruso St John, funciona como divisor do espaço, mas como agregador da mensagem e da fluidez que era pretendida pelo artista (a demonstração de uma Alemanha una, de cariz nacional, com os seus tempos e propósitos e que celebrava e reunificação e todo o caminho até ela).

“Há variadíssimas maneiras mais fáceis de lidar com as mudanças da vida do que movendo paredes.”¹²⁵

Um outro exemplo digno de menção, neste caso é o *Young V&A Museum of Childhood*, em Londres, Inglaterra, onde coube aos arquitectos em causa a reabilitação do edifício existente e uma expansão do mesmo, na sua fachada principal. Aqui interessa particularmente a fachada desta mesma expansão, que os arquitectos chegam a nomear de alpendre fechado, na qual é possível distinguir, através dos motivos dos mosaicos, uma sugestão (abstracta) de uma colunata e em que os próprios procuraram conjugar *primitivas nuances renascentistas*. Poderá ou não, tratar-se de uma abstracção aos olhos de um qualquer observador, no entanto, os próprios afirmam que o que está, em todos os casos, é para ser e parecer o que é.

“Já há abstracção suficiente no mundo. Mal se faz um desenho já se está a criar uma abstracção de alguma coisa, por isso não estou interessado que me apresentem uma coisa que é uma versão abstracta de outra coisa.”¹²⁶

¹²³ Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), arquitecto germano-americano.

¹²⁴ Thomas Demand (1964-), artista plástico alemão.

¹²⁵ CARUSO, Adam in *Almost everything*. A+ Architecture. 2011. “There’re all sorts of easier ways of dealing with the passage of life than moving walls.”

¹²⁶ CARUSO, Adam in *Caruso St John 25 Years 25 Projects 4 Themes*. RIBA. 2016. “There’s enough abstraction in the world. As soon as you make a drawing you’re abstracting something, so I’m not interested in you telling me about things being abstract versions of other things.”

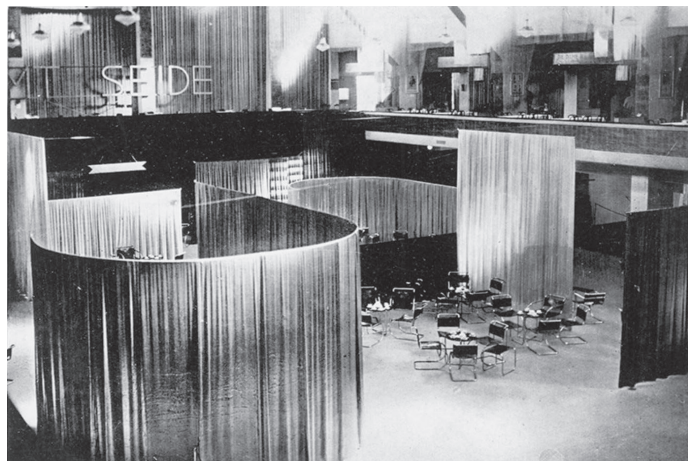
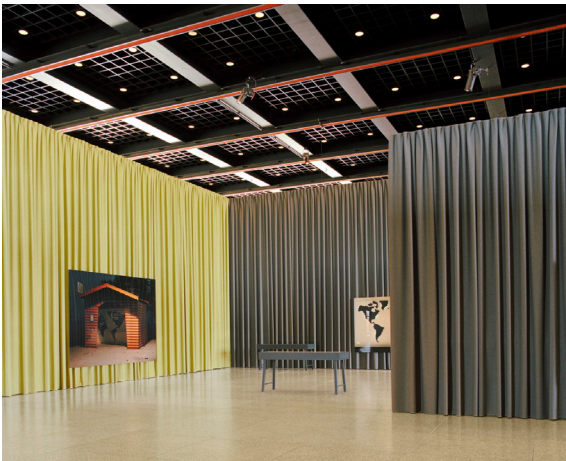
Este limbo entre o figurativo e o abstracto é mais uma vez um dos temas centrais da arquitectura de AC e PSJ, como também o foi em Olgiati. Ambos, tentam fugir, de certa maneira, da abstracção como conceito, mas fazem-no em sentido contrário, os primeiros por ironia e o segundo por referência. Igualmente se pode compará-los na visão que têm sobre a veracidade do conceito novidade. Para Caruso, na arquitectura, tal como na arte, a novidade não encontra valor ou validade só porque sim, só porque o quer ser; e tal não é credível, primeiro, porque nada é novo, tudo já foi feito antes (de uma ou outra maneira). Segundo, porque mesmo que fosse novo, não seria garante de um resultado estético e funcional positivo.¹²⁷

Fotografias Caruso St John (à esquerda) | autor desconhecido (à direita)

Interior da Neue Nationalgalerie para a exposição Nationalgalerie de Thomas Demand Caruso St John Berlim, Alemanha

Café Samt & Seide Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe Berlim, Alemanha

“Não estou muito interessado no velho e no novo, porque o novo acaba sempre por se tornar velho.”¹²⁸



Fotografia Victoria and Albert Museum (à esquerda) | autor desconhecido (à direita)

Reabilitação V&A Childhood Museum | Caruso St John | Londres, Inglaterra

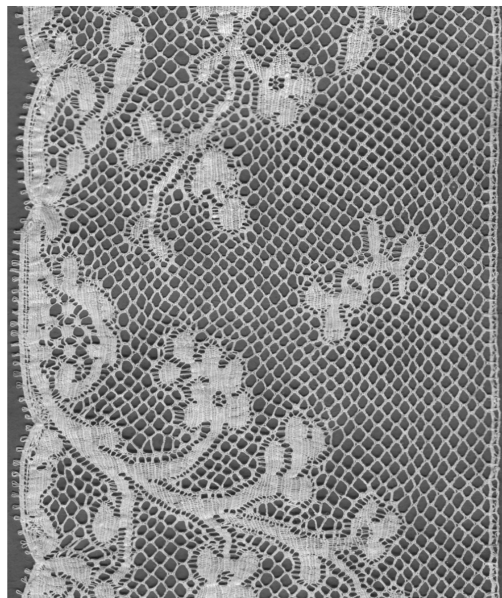
Basilica de San Miniato al Monte | Florença, Itália

Uma das temáticas mais relevantes para esta dupla de arquitectos é o da ornamentação. É-lhes vital que faça parte da sua concepção ideal, pelo simples facto de que sempre fez, no mínimo desde há 2500 anos parte da cultura, arquitectónica e não só, no ocidente. Faltar para com a ornamentação é para estes uma ruptura injustificável com o passado, afirmando mesmo que se assim fosse, os objectos tornar-se-iam, uma aberração.¹²⁹

“O interessante na ornamentação é que ela conecta o título a quase tudo.”¹³⁰

O Nottingham Contemporary, na cidade homónima, em Inglaterra, é um caso excelente para comprovar a relação entre a cultura do lugar e a ornamentação que tanto premeiam. Situado numa zona da cidade, histórica na manufactura de rendas e/ou rendados, os arquitectos pretenderam dar voz a essa mesma tradição que tanto caracteriza o lugar em questão, através do ornamento. Assim, através da impressão 3D, fizeram-se moldes com o desenho de uma renda específica chamada cherry blossom com que, posteriormente, cofraram as peças de betão pré-fabricadas verdes que se veem na fachada. Também na fachada, se pode observar uma das suas maiores obsessões aquando do uso do ornamento. O dourado; indissociável desse estatuto pretendido de destaque do geral, aplicado aos perfis modulares de aço. O objectivo da ornamentação em AC e PSJ na arquitectura não é o da pomposidade, mas sim o da criação de um registo magnífico dela mesma.¹³¹

“Este nosso interesse pela decoração é uma extensão do interesse que sempre tivemos pelo desenho de fachadas. A ideia da decoração é apenas mais uma técnica, para além da escolha de materiais ou dos meios de construção.”¹³²



Fotografia Caruso St John

Renda de Valenciennes
Nottingham, Inglaterra

¹²⁹ CARUSO, Adam *in Almost everything*. A+ Architecture. 2011.

¹³⁰ CARUSO, Adam *in Almost everything*. A+ Architecture. 2011. “The interest in ornamentation is it kind of connects the title to almost everything.”

¹³¹ *In Caruso St John 25 Years 25 Projects 4 Themes*. RIBA. 2016.

¹³² ST JOHN, Peter *in* CARUSO, Adam, ST JOHN, Peter. *Caruso St John / Collected Works: Volume 2 2000-2012*. Londres: MACK. 2023. P35. “This interest in decoration feels like an extension of an interest we have always had in making facades. The idea of decoration is just another technique, in addition to the choice of materials or means of construction.”



Fotografia Caruso St
John

Nottingham
Contemporary
Caruso St John
Nottingham, Inghilterra

“Há uma ideia formal que se relaciona a determinadas questões culturais na arquitectura, mas é através da materialização que se obtém um certo realismo, caso contrário, tornar-se-ia uma espécie de fantasia ou vaidade, e isso implica já um julgamento cuidadoso.”¹³³

Pelo conceito do lugar, ou por uma ideia de referência, a linguagem característica da arquitectura de AC e PSJ revela-se sempre pelo conhecimento intelectual e histórico aplicado à inspiração e experiência presente.

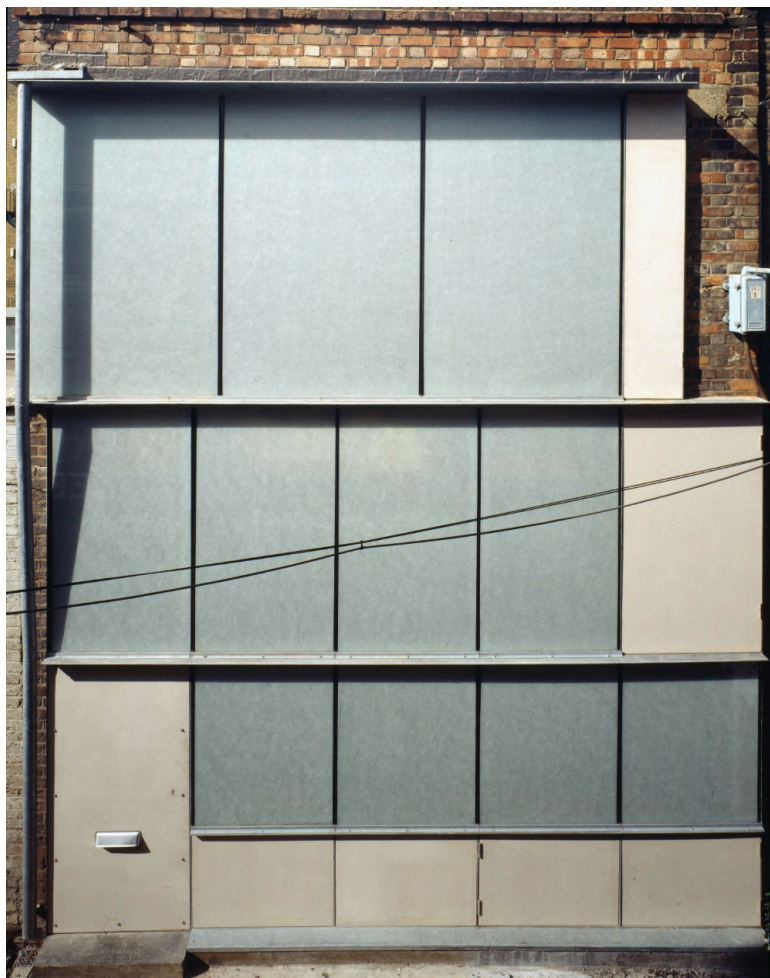
São exemplos de uma arquitectura que privilegia o sensível, a intuição e o necessário, refletido através da tradição, numa ideia que aclama a continuidade da e na cultura arquitectónica e histórica de referência,¹³⁴ e não numa visão da tradição conservadora e estática, representativa de um vazio empírico ou de uma fotocopiadora em piloto automático.

“Nós gostaríamos de praticar uma arquitectura com a erudição e perspicácia de Karl Friedrich Schinkel, Philip Webb e Adolf Loos. Os três tinham fortes posições éticas que permitiram ao seu trabalho transcender uma retórica estética vazia. As suas práticas eram ecléticas e os seus projectos eram capazes de se desenvolver precisamente sobre a situação específica de cada um, alcançando uma noção de propriedade que praticamente desapareceu da arquitectura actual. Em Schinkel, isso influenciou a escolha entre o gótico e o clássico. Em Webb, a forma e as técnicas de construção surgiram de uma resposta pessoal ao vernacular. Loos articulou os costumes sociais contemporâneos em trabalhos que oscilavam entre o luxo pessoal hedonista e um lado público mais reservado. Estas arquitecturas interpretativas não são nem conservadoras, nem radicais, podendo ser ambas ou nenhuma delas.”¹³⁵

¹³³ CARUSO, Adam in *Almost everything*. A+ Architecture. 2011. “There’s a formal idea that relates to certain cultural issues in architecture but the materialization has to have a realism to it or else it becomes a kind of fantasy or vanity and that’s a kind of careful judgment.”

¹³⁴ SANTOALHA, Hugo. *Caruso St. John. Referência, continuidade, tradição*. Porto: FAUP. 2015.

¹³⁵ CARUSO, Adam in CARUSO, Adam, ST JOHN, Peter. *Caruso St John / Collected Works: Volume 1 1990-2005*. Londres: MACK. 2022. P376/377. “We would like to practise architecture with the erudition and wit of Karl Friedrich Schinkel, Philip Webb, and Adolf Loos. All three had strong ethical positions which allowed their work to transcend empty aesthetic rhetoric. Their practices were eclectic, and their designs were able to engage precisely with the situation of each project, achieving a sense of propriety that has virtually disappeared from today’s architecture. In Schinkel, this informed the choice between gothic and classical. In Webb, form and construction techniques emerged from a personal response to the local vernacular. Loos articulated contemporary social mores in work that moved between hedonistic personal luxury and a more reserved public face. Such architectures of interpretation are neither conservative nor radical, they can be both or either.”



Fotografia Hélène Binet

Studio House, Sawn Yard
Caruso St John
Londres, Inglaterra



Fotografia Anna Muller,
Christian Richters

Fábrica Catex
Josep Lluís Mateo
Barcelona, Espanha



Fotografia
Nic Tenwiggenhorn

The Triple Folly
Caruso St John,
Thomas Demand
Ebeltoft, Dinamarca

“Gostamos de pensar que o nosso trabalho parte, da consciência de que os edifícios têm um carácter emocional, e das associações que fazemos com a sua forma e com o seu material. Quando a aparência, a acústica e o cheiro de um edifício nos trazem à memória uma experiência ou recordação passada, podemos ser invadidos por uma onda de emoções. O nosso trabalho rejeita uma arquitectura abstracta ou diagramática a favor de uma arquitectura rica em associações. A busca modernista pelo ideal e pelo novo, por si só, parece-nos inútil e irrelevante. Preferimos a fealdade com carácter à perfeição calculada.”¹³⁶

Se, porventura, o código genético da arquitectura dos Caruso St John já terá sido, até aqui, minimamente explícito e representativo, considero haver uma obra que, não só resume tudo, integralmente, como acrescenta pontos vitais.

*The Triple Folly*¹³⁷ (2022), em Ebeltoft, na Dinamarca, é uma obra dos mesmos em colaboração (se assim o pudermos chamar) com o já referido, Thomas Demand. E questiono colaboração pelo simples facto de se poder considerar que se tratará de mais do que isso.

“Este projecto apresentou um especial desafio porque a ideia central do projecto não derivava explicitamente da arquitectura. Era uma ideia com base no papel. E como é que se transforma um papel num edifício?”¹³⁸

¹³⁶ CARUSO, Adam, ST JOHN, Peter. *Caruso St John / Collected Works: Volume 1 1990-2005*. Londres: MACK. 2022. P229. “We like the idea that our work starts from an awareness of the emotional character of buildings, from the associations that we make with their form and material. When the appearance, the acoustic, the smell of a building recall a past experience or memory, one can be overtaken by a rush of emotions. Our work rejects an abstract or a diagrammatic architecture in favour of an architecture that is richly associative. The modernist pursuit of the ideal and the new for its own sake seems to us hopeless and irrelevant. We prefer characterful ugliness to calculated perfection.”

¹³⁷ Traduzido para Português poderá entender-se como A Loucura Tripla.

¹³⁸ CARUSO, Adam in *Art meets architecture in kvadrat the triple folly pavilion*. Roel van Tour. 2022. “This project had special challenges because the core idea of the project wasn’t explicitly architectural. It was this idea about the paper. And how do you make the paper into a building?”

A ideia partiu assim de uma proposta ao artista alemão, por parte da KVADRAT, internacional dinamarquesa, dedicada ao sector têxtil, com o intuito inicial de projectar um espaço imersivo para albergar uma obra de arte conceptual, denominada *Yes but*, de Rosemarie Trockel. Demand entendeu por bem iniciar o processo de desenvolvimento através do conceito de uma tenda, representação de abrigo, muito pela relação que a noção de tenda teve desde sempre com a área têxtil. Daí transferiu a sua ideia final para a necessidade de construir um edifício para tal.

“Tenho-me interessado, já há muito tempo, na arquitectura figurativa.”¹³⁹

O resultado traduz-se num trio volumétrico, conectado entre si, e em que cada um desses volumes é a representação de um objecto muito concreto – uma folha de papel, um prato de papel e um chapéu tradicional *soda jerk* americano, também de papel, material predilecto do artista.

“O meu trabalho é todo ele muito à base do papel e do cartão, porque todos temos a mesma experiência com o papel. É um material acessível e muito comum.”¹⁴⁰

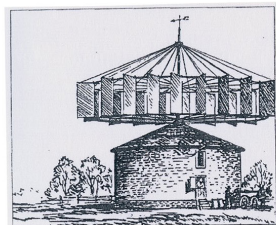
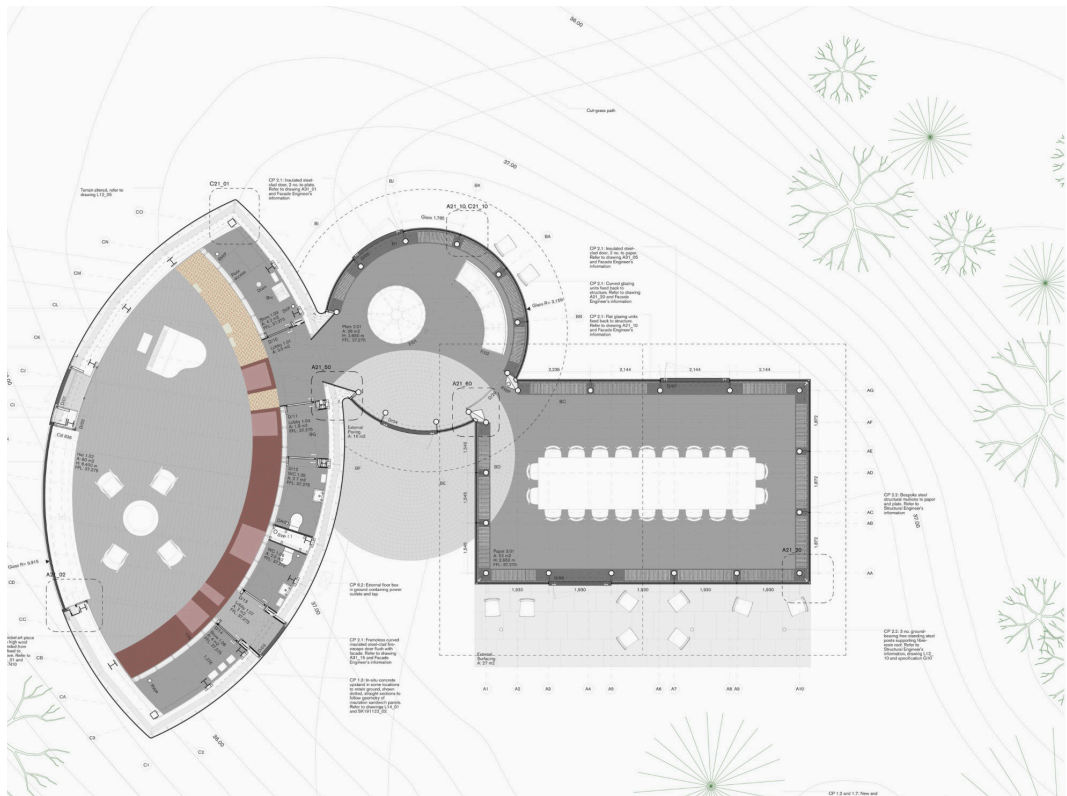
Assim começa a parceria com os arquitectos AC e PSJ, no desafio de transformar uma pequena escultura de papel num edifício real, funcional e que não se destoe das intenções iniciais – *Gesamtkunstwerk* – um conceito de *Obra de Arte Total* que Thomas Demand via como marca d’água do projecto.

O edifício comporta em si três espaços, correspondentes aos volumes – uma sala de reuniões, uma copa, e um espaço de estar e de exposição com serviços e instalações sanitárias. Por um lado, os exteriores dos volumes seguem uma lógica própria, até individual, e de certo modo muito imagético, por outro, os seus interiores zelam pela contemporaneidade num registo regular e funcional. Uma dualidade reforçada pela arquitectura da dupla acima referida, que pretendeu dar enfoque formal e cromático ao seu exterior e optando por uma maior simplicidade no interior.

O que não implica que toda e qualquer característica e pormenor físico presente na obra não seja o resultado dessa mesma linguagem que tanto pretende integrar duas abordagens distintas no projecto.

¹³⁹ DEMAND, Thomas in *Thomas Demand on Texture*. KVADRAT. “I have been interested in figurative architecture for a long time.”

¹⁴⁰ DEMAND, Thomas in *Thomas Demand on Texture*. KVADRAT. “My work is very much based on paper, cardboard and paper. Because we all have the same experience with paper. Paper is a very accessible, commonplace material.”



Uoyah Mui
NY 1877
by Nolmar



Desenho Caruso St John (em cima) | Desenhos e maquete Thomas Demand (em baixo)

The Triple Folly
Caruso St John, Thomas Demand
Ebeltoft, Dinamarca



Fotografia
Nic Tenwiggenhorn

The Triple Folly
Caruso St John,
Thomas Demand
Ebeltoft, Dinamarca



Fotografias Nic Tenwiggenhorn

The Triple Folly
Caruso St John, Thomas Demand
Ebeltoft, Dinamarca

Interrogo agora se se deve considerar, logo à partida, o edifício no seu todo como um pormenor por si só? Referência de uma versão de si mesma, numa outra escala, simplificada e de papel, que reflete a atenção que é requerida à arquitectura quando tem de dar voz a uma ideia ou conceito. A materialização capaz de passar a génese ideal e projectual pretendida desde o início, caberá, neste caso, mais do que ao artista, aos arquitectos responsáveis, pois a própria reinvenção de tornar objectos de um qualquer quotidiano numa 'maquete viva', à escala 20:1 ou 50:1, é o verdadeiro símbolo de atenção para com este processo.

A verdade é que, com este caso é possível constatar que a pormenorização na arquitectura, quando entendida através da sua origem, não deve única e exclusivamente as suas causas a factores relacionados à arquitectura. Uma obra inicialmente entendida como uma ideia originada de uma escultura de papel e por um artista é tão válida quanto a de um esquiço por um arquitecto.

E mais aponto ainda que pesa no seu resultado, na capacidade de interpretação como observador, entender que é através da forma e do processo, que se levou a que os responsáveis proclamem a incumbência desejada pelo cliente. Algo que se destaca, inclusive do ser entorno, pela diferença e irreverência.

Neste caso, não se verifica qualquer registo acessório, ou até dispensável, que noutros casos poderiam extrapolar da noção de pormenor, para uma especificação ornamentada. Ao elemento circular, figurativo de um prato, se se retirassem as reentrâncias que assim o fazem entender como tal, este deixaria de ser um prato, passaria a uma forma circular branca, como tantas outras. O mesmo poder-se-ia dizer do dinamismo aplicado à folha, como que dobrada, opção formal intencional e essencial à compreensão tal e qual como pretendida; ou do facto de para o tom certo de roxo, pretendido para o volume do chapéu se terem feito mais de 300 testes de cor.

E se referi anteriormente que à sua arquitectura estão, muitas vezes, associados valores como o da referencialidade, da tradição e da continuidade, não são também estes o foco de atenção, o resultado da acção, significado de pormenor? As suas referências partem, neste caso de Thomas Demand, da sua imaginação e experiência, a tradição está na própria referencialidade da obra que contemporaneamente, dá continuidade a uma função ordinária através de uma representação incomum e de certo modo especial.

Fotografia
Nic Tenwiggenhorn

The Triple Folly
Caruso St John,
Thomas Demand
Ebeltoft, Dinamarca



NÃO HÁ BEM QUE SEMPRE DURE, NEM MAL QUE NÃO SE ATURE

“O mundo não é isto! [...] O mundo é *bué* cenas, não é só o que está à frente!”¹⁴¹

¹⁴¹ Bruno Nogueira in *Último a Sair*. EP10 Productora: Até Ao Fim do Mundo. Roteiristas: Bruno Nogueira, Frederico Pombares, João Quadros. 2011.

A natural percepção que eu tinha de um pormenor, antes e até mesmo no início desta investigação, era descabida, desinformada e irreal. A verdade é que o pormenor não é uma qualidade em estado decadente na arquitectura, como assim achava e criticava.

É óbvio, também, que não obstante, é necessário preservar a atenção pela pormenorização, pelo simples facto de elevar o valor e identidade da arquitectura. Isto porque, se desta retirarmos tudo aquilo que até agora foi entendido como pormenor, o que resta é uma desmazelada descaracterização estética e intelectual de uma disciplina que se preza pela sua inter-disciplinaridade.

Imaginem-se no interior de um cubo...

As 'mil e uma' perguntas sobre o pormenor, sobre a sua condição, definição, proveniência ou percepção, são determinantes na sua análise e compreensão. Há casos e casos, mas a verdade é que o pormenor, hoje, a nós contemporâneo, não podia ser mais do que o reflexo de uma necessidade que a intelectualidade, associada à intuição, sempre teve na construção de trabalho em matéria, ideias em conceitos, ou vontades em manifestos. E o Homem sentirá sempre que essa necessidade intrínseca faz parte da sua evolução.

Costuma-se dizer que *são os pequenos pormenores que fazem a diferença*; ora eu não podia estar mais em desacordo. Arrisco-me a não ser engraçado e dizer que os pormenores são como eu, não se medem aos palmos e muito menos se regem pela diferença. Regem-se pela distinção, no sentido honorário da palavra. E é neste registo que pretendo informar a minha percepção.

“Mas é no leitor que toda a multiplicidade e a intertextualidade se concentram. O esforço maior caberá ao autor que, ao respeitar a inteligência do leitor, deixará a ele somente aquela parcela de trabalho que o induz a completar a elaboração do pensamento contido na escrita, fazendo-o, assim, participante ativo da leitura.”¹⁴²

¹⁴² Citação de autor não anotado.

*Que se considere a concepção do pormenor
como uma ideologia de prioridade, nem que seja subliminar,
porque, se não cair no oblívio, cairá no ridículo e, então,
acabará por se optar pela obsolescência.*

*E não será esta a resposta óbvia,
que desembrulha magicamente a nossa capacidade perdida
de deixar de ver o construído como um refuto,
ao invés de um gaudioso, constante e cíclico apogeu.*





Fotografias Rodrigo Rio

Praia Osso da Baleia, Pombal
Junho 2020



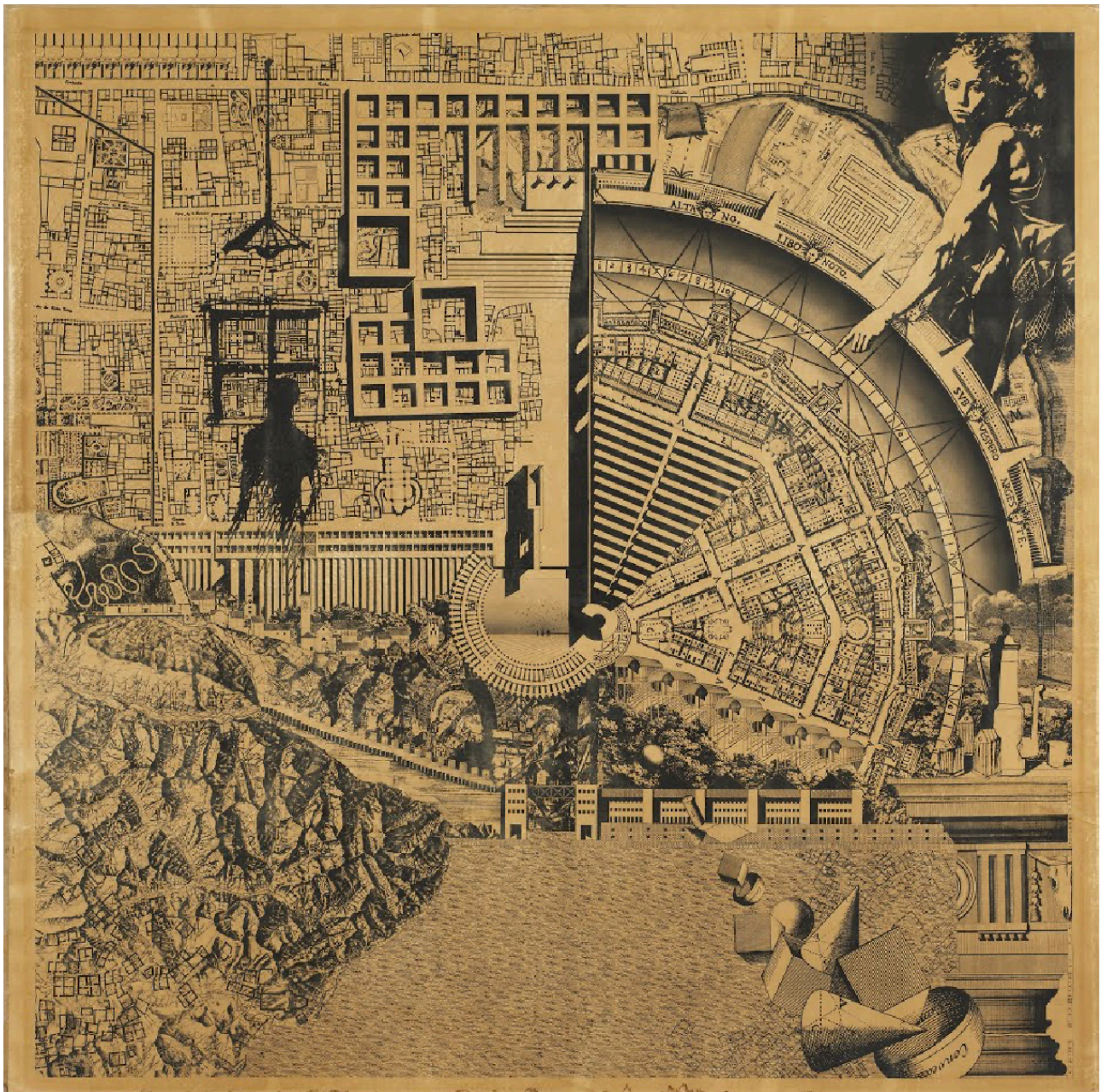
Fotografia Rauno
Träskelin

Casa Experimental de
Muuratsalo
Alvar Aalto, Elissa Aalto
Ilha de Muuratsalo,
Finlândia



Fotografia Ana Luiza
Marillac

Casa de Vidro
Lina Bo Bardi
São Paulo, Brasil



La Città Analoga
 Arduino Cantafora
 Secção Internacional de Arquitectura da XV Trienal de Milão de 1973

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÍS, Carles Martí. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- BILL, Max. 2010. *Form, Function, Beauty = Gestalt*. Tradução: Pamela Johnston. Londres: Architectural Association Publications. 2010
- BOLTSHAUSER, Roger, FLURY, Aita. *Elementares zum Raum. Roger Boltshauser Werke*. Springer Wien New York. 2009.
- BREITSCHMID, Markus, OLGATI, Valerio. *Non-Referential Architecture*. Zurique: Park Books AG. 2021
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema. 2006
- CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo. *Dicionário de Estética*. Tradução: Abílio Queirós, José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, Lda. 1999.
- CARTER, Peter. *Mies van der Rohe at Work*. Londres: Phaidon Press Limited. 1999.
- CARUSO, Adam. *The Feeling of Things*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.. 2008.
- CARUSO, Adam, MOZAS, Javier, PER, Aurora Fernández, ST JOHN, Peter. *The Office of the Grass*. Vitoria-Gasteiz: a+t publishers. 2017.
- CARUSO, Adam, ST JOHN, Peter. *Caruso St John / Collected Works: Volume 1 1990-2005*. Londres: MACK. 2022.
- CARUSO, Adam, ST JOHN, Peter. *Caruso St John / Collected Works: Volume 2 2000-2012*. Londres: MACK. 2023.
- CARUSO, Adam, THOMAS, Helen. *Rudolf Schwarz and the Monumental Order of Things*. Zurique: gta Verlag. 2016.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem*. Tradução: Carlos Branco. Lisboa: Guimarães Editores. 1995.
- CORREIA, Graça. *Ruy Jervis d'Athouguia – A Modernidade em Aberto*. Sintra: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA. 2008.
- COSTA, Alexandre Alves. *Dissertação*. Porto: Edições do Curso de Arquitectura da E.S.B.A.P. 1982.
- DEPLAZES, Andrea. *Constructing architecture*. Tradução: Gerd H. Söffker, Philip Thrift. Basileia: Birkhäuser Verlag AG. 2008.
- FONATTI, Franco. *Principios elementales de la forma en arquitectura*. Tradução: M^a Dolores Abalos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1988.
- GADANHO, Pedro. *Opúsculo 2 / Para que serve a arquitectura?* Porto: Dafne Editora. 2006.
- GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua morta y otros escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2003.
- HEGEL, G.W.F.. *Estética I – A Ideia e o Ideal*. Tradução: Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores. 1972.
- HILL, Jonathan. *Occupying architecture: between the architect and the user*. Londres: Routledge. 1998.
- HOLL, Steven, PALLASMA, Juhani, PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Questions of perception / Phenomenology of architecture*. Tóquio: a+u Publishing Co., Ltd.. 2006.

- LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Tradução: Lino Marques. Lisboa: Cotovia. 2014.
- LOPES, Diogo Seixas. *Melancolia e arquitectura em Aldo Rossi*. Tradução: Jorge Colaço. Lisboa: Orfeu Negro. 2016.
- MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada / Arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.. 2001.
- NEUMEYER, Fritz. *The artless word: Mies van der Rohe on the building art*. Tradução: Mark Jarzombek. Cambridge: MIT. 1991.
- OLGIATI, Valerio. *The Images of Architects*. Lucerna: Quart Verlag GmbH. 2013.
- PANOFSKY, Erwin. *Ideia: a evolução do conceito de belo*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 1994.
- POPPER, Karl R.. *O Mito do Contexto*. Tradução: Paula Taipas. Lisboa: Edições 70. 1999.
- ROA, Alberto Saldarriaga. *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Villegas Editores. 2002
- RODRIGUES, Bernardo. *Opusculo 16 / Architecture or suicide*. Porto: Dafne Editora. 2008.
- SOARES, João. *Opúsculo 12 / O suporte da moral difusa*. Porto: Dafne Editora. 2006.
- STROETER, João Rodolfo. *Arquitetura e forma*. São Paulo: FAUUSP. 2012.
- TAVARES, André. *Vitrúvio já não mora aqui*. Porto: Circo de ideias. 2022.
- TAVARES, André. *Opúculo 4 / As pernas não serem só para andar*. Porto: Dafne Editora. 2006.
- TAVARES, Gonçalo M.. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho. 2013.
- TAVARES, Gonçalo M.. *Opúsculo 14 / Arquitectura, natureza e amor*. Porto: Dafne Editora. 2008.
- TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP Publicações. 1996.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 2003.
- VIEIRA, Álvaro Siza. *02 Textos*. Pref. Carlos Campos Morais. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. 2018.
- VITRUVIUS, Marcus. *Tratado de Arquitectura*. Tradução: M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press. 2006.
- ZEVI, Bruno. *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. Tradução: Luís Pignatelli. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1984.
- ZEVI, Bruno. *Architectura in Nuce. Uma Definição de Arquitectura*. Tradução: José Manuel Pedreirinho. Lisboa: Edições 70. 1986.
- ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Tradução: Astrid Grabow. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006.
- ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Tradução: Catherine Schelbert, Maureen Oberli-Turner. Basileia: Birkhäuser. 2006.

PUBLICAÇÕES ACADÉMICAS

RODRIGUES, João. *Abstração e ornamento em Álvaro Siza: Boa Nova e Piscina das Marés*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. Porto: FAUP. 2022.

RODRIGUES, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. Porto: FAUP. 2006.

SANTOALHA, Hugo. *Caruso St. John. Referência, continuidade, tradição*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. Porto: FAUP. 2015.

TRAVASSOS, Ana Sofia Cabral. *Valerio Olgiati: Forma unitária, entre o peso monolítico e a leveza estrutural*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. Porto: FAUP. 2013.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Arquitectura Viva número 110 / *Pasado presente*. Edição e direcção: Luis Fernández-Galiano. Madrid: Arquitectura Viva SL. 2007.

Arquitectura Viva número 18 / *Tanta teoría*. Edição e direcção: Adela García-Herrera, Luis Fernández-Galiano. Madrid: Arquitectura Viva SA. 1991.

El Croquis 156 / *Valerio Olgiati 1996-2011*. Edição e direcção: Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene. Madrid: El Croquis Editorial. 2011.

2G n.37 / *Valerio Olgiati*. Edição e direcção: Anna Puyuelo, Moisés Puente, Mónica Gili. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. 2010.

FONTES VIDEOGRÁFICAS

<https://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>

<https://www.youtube.com/watch?v=2JlucNyRUc8>

<https://www.youtube.com/watch?v=GuNboPWKTS0&t=3197s>

<https://www.youtube.com/watch?v=QAtCkH59jYY&t=5950s>

<https://www.youtube.com/watch?v=FhL-hWPpnzA&t=40s>

<https://www.youtube.com/watch?v=9ancaMMf3aI>

<https://www.youtube.com/watch?v=Jyfq7uL-NXg>

<https://www.youtube.com/watch?v=Wedhb2irmlA>

https://www.youtube.com/watch?v=mLXXOM_5K-A&t=3472s

<https://www.youtube.com/watch?v=MDJSLPB62tc>

<https://www.theneweramagazine.com/2022/10/13/art-meets-architecture-in-kvadrats-the-triple-folly-pavilion/>

Agradeço também, porque assim não podia deixar de ser, a quem ajudou a construir este trabalho.

