

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Olha . Vê . Repara
Da fachada ao corpo: percepção em movimento

João Gabriel Andrade

M
2026



João Gabriel Andrade . *Olha . Vê . Repara*
Da fachada ao corpo: percepção em movimento



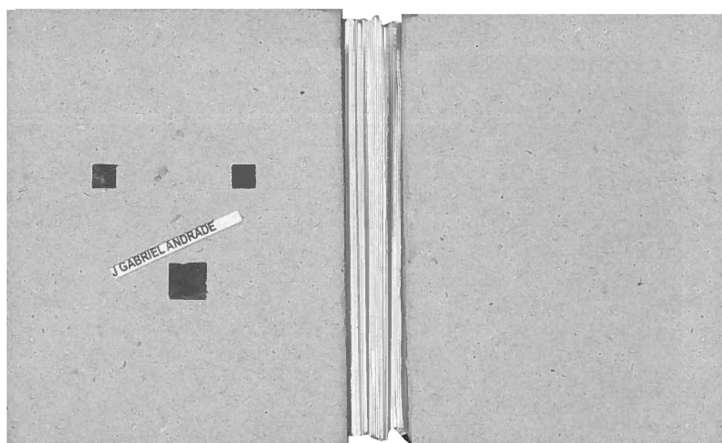
M.FAUP 2026

Olha . Vê . Repara . Da fachada ao corpo: percepção em movimento
João Gabriel Andrade

FACULDADE DE ARQUITECTURA



João Gabriel Pestana Andrade



Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientadora

Prof.^a Filipa de Castro Guerreiro

Co-orientadora

Prof.^a Carla Garrido de Oliveira

FAUP | 2026

A prova pública de defesa da presente dissertação decorreu no dia 13 de julho de 2026, na Sala Plana da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

O júri atribuiu a classificação final de 20 (vinte) valores.

Nota prévia:

O presente texto está redigido segundo o acordo ortográfico em vigor.

Ao longo da dissertação, os termos “rosto”, “cara” e “face” são usados com sentido equivalente. “Perfil” refere-se ao contorno do rosto visto de lado, e “cabeça” à parte superior do corpo onde o rosto se inscreve.

As citações são assinaladas entre aspas subidas. As aspas angulares indicam citações dentro de citações, e as aspas simples assinalam termos usados em sentido figurado, aproximado ou não literal.

Sempre que necessário, foram ajustadas maiúsculas e minúsculas para integrar as citações no corpo do texto. As citações de obras estrangeiras foram traduzidas livremente pelo autor, mantendo-se a versão original em nota de rodapé. As palavras ou expressões em língua estrangeira surgem em itálico.

Para todos aqueles a quem a arquitetura sorri :)

Agradecimentos

Cabeça, às minhas orientadoras, a professora Filipa Guerreiro e a professora Carla Garrido, pela disponibilidade, pelo rigor, pela expressão e pelos risos partilhados;

ombros, ao arquiteto Duarte Belo, ao doutor João Cerqueira e ao professor João Pedro Xavier, pela disponibilidade, pela generosidade e pela robustez que deram a esta dissertação;

joelhos, à minha avó e aos meus padrinhos, pelo suporte e pelo impulso incondicional;

e pés, aos meus pais, por apoiarem cada passo;

e olhos, a todos os que olharam, viram, repararam e partilharam “carinhas”;

e ouvidos, a todos os amigos que me ensinaram a ouvir em diferentes línguas;

e boca, ao professor Luís Viegas, pela amizade e pelas várias lições, entre as quais a de que “às vezes é preciso pentear o cabelo com as mãos”;

e nariz, à Bárbara, ao Tavi, à Bea, à Vivi e a todos os que fizeram o Porto cheirar a casa;

e bigode, à Sara, à *Kate* e à Rita *White*, que já fazem parte de mim e sem as quais seria irreconhecível.

Resumo

O reconhecimento de 'rostos' em fachadas é gatilho para refletir sobre a construção perceptiva do 'corpo' na arquitetura. Mais do que identificar 'rostos', procura compreender de que modo certas relações formais podem ativar leituras corporais no observador. O 'rosto' é entendido como primeiro momento de reconhecimento, imediato e frontal, frequentemente associado à pareidolia. A hipótese desenvolvida defende que o 'corpo' não está inscrito na arquitetura como representação objetiva, mas emerge na percepção através da relação entre partes.

A investigação organiza-se segundo a cadência *olhar, ver e reparar*. *Olhar* corresponde ao reconhecimento inicial do 'rosto' na fachada. *Ver* acompanha a passagem desse reconhecimento para uma leitura corporal mais ampla. *Reparar* verifica as condições em que a forma pode ser percebida como corpo. O método articula a construção de um atlas de imagens, a realização de um questionário e a análise de três casos de estudo através de ferramentas de representação da própria arquitetura. A dissertação analisa a Casa Rudin (1997), de Herzog & de Meuron, em Leymen, França; a Casa Vieira de Castro (1984 - 1991), de Álvaro Siza, em Vila Nova de Famalicão, Portugal; e a Casa Tegel (1987 - 1988), de John Hejduk, em Berlim, Alemanha.

Os três casos são lidos como um gradiente de corporalidade. A Casa Rudin permanece como corpo objeto, pela estabilidade e frontalidade da sua forma. A Casa Vieira de Castro constrói um corpo ambíguo, dependente da articulação entre fragmentos e da posição do observador. A Casa Tegel aproxima-se de um corpo explícito, onde o volume se torna diretamente reconhecível. Em resumo, a corporalidade não resulta da presença isolada de elementos formais, mas da articulação entre partes, da variação dos pontos de vista e do movimento que permite ao observador construir relações. A dissertação propõe compreender o 'corpo' como efeito de leitura e presença, capaz de contribuir para a humanização da arquitetura.

Abstract

The recognition of 'faces' in façades acts as a trigger for reflecting on the perceptual construction of the 'body' in architecture. Rather than identifying 'faces', this dissertation seeks to understand how certain formal relations can activate bodily readings in the observer. The 'face' is understood as a first moment of recognition, immediate and frontal, often associated with pareidolia. The hypothesis developed argues that the 'body' is not inscribed in architecture as an objective representation but emerges in perception through the relation between parts.

The research is structured through the sequence *look*, *see* and *observe*. *Looking* corresponds to the initial recognition of the 'face' in the façade. *Seeing* follows the passage from this recognition to a broader bodily reading. *Observing* verifies the conditions under which form can be perceived as body. The method combines the construction of an image atlas, a questionnaire, and the analysis of three case studies through architecture's own representational tools. The dissertation analyses the Rudin House (1997), by Herzog & de Meuron, in Leymen, France; the Vieira de Castro House (1984 - 1991), by Álvaro Siza, in Vila Nova de Famalicão, Portugal; and the Tegel House (1987 - 1988), by John Hejduk, in Berlin, Germany.

The three cases are read as a gradient of corporality. The Rudin House remains an object body, due to the stability and frontality of its form. The Vieira de Castro House constructs an ambiguous body, dependent on the articulation between fragments and on the observer's position. The Tegel House approaches an explicit body, where the volume becomes directly recognisable. In summary, corporality does not result from the isolated presence of formal elements, but from the articulation between parts, the variation of viewpoints, and the movement that allows the observer to construct relations. The dissertation proposes to understand the 'body' as an effect of reading and presence, capable of contributing to the humanisation of architecture.

Agradecimentos	VII
Resumo . Abstract	IX . XI
Sumário	
Motivação	3
<i>Dar de caras...</i>	
Nota introdutória	
<i>Num relance de olhos</i>	7
1 Olhar . Da Fachada ao Rosto	
O reconhecimento da face	15
A pareidolia como gatilho perceptivo	17
O caminhar como método	19
A abstração e a empatia	23
2 Ver . Do Rosto ao Corpo	
A evidência da leitura corporal	37
Objeto: fragmento e unidade	39
Forma: abertura e instabilidade	43
Relação: reciprocidade e presença	47
3 Reparar . Do Corpo à Forma	
A emergência do corpo . Três condições	61
A Casa Rudin . Corpo objeto	64
A Casa Vieira de Castro . Corpo ambíguo	72
A Casa Tegel . Corpo explícito	80
Considerações finais	
<i>Quem vê caras, vê...</i>	91
Glossário	97
Corpo de referências . Créditos de imagens	98 . 104
Apêndice A . Apêndice B	111 . 147
Entrevistas . Atlas . Questionário	

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f02]



Motivação

Dar de caras...

O ponto de partida desta dissertação surgiu em 2020, durante o primeiro ano do curso, no contexto da unidade curricular de Projeto 1, com a docência de Filipa Guerreiro. Ao longo desse ano, algumas associações visuais começaram a surgir nos exercícios de projeto: no primeiro, reconhecia um ‘corpo’ na minha própria composição; no segundo, identifiquei uma proximidade com o símbolo da Bauhaus;⁰¹ no último, os alçados que desenhava começaram intuitivamente a aproximar-se de um ‘rosto’.

Na altura, morava na Rua de Ciríaco Cardoso, no Porto, a mesma rua onde se encontra a casa de Raul Lino identificada por Carla Garrido.⁰² Ao passar na rua, reconheci um ‘rosto’ nessa casa e fotografei-a. Mostrei a fotografia à Filipa Guerreiro, que depois a partilhou com Carla Garrido, autora de uma tese de doutoramento sobre Raul Lino.⁰³ A partir desse momento, fui incentivado a fotografar outras fachadas onde identificasse ‘rostos’. Essas imagens apareciam sobretudo ao andar na rua, no Porto ou noutros lugares, sem uma procura sistemática. Eram fachadas encontradas no percurso diário, em viagens, em fotografias partilhadas ou em conversas, onde vãos, alinhamentos, proporções ou volumes pareciam sugerir ‘carinhas’, como lhes chamávamos com afeto e algum humor. Essas imagens circulavam sobretudo em conversas com Filipa Guerreiro e Carla Garrido, como pequenas descobertas que iam alimentando a recolha.

[f02] - Casa do arquiteto Raul Lino, Porto, 1930. © Gabriel Andrade, 2020.

01 Oskar Schlemmer, *Staatliches Bauhaus Weimar*, 1922.

02 Andrade, S. C. (2014). “*Há uma casa Raul Lino no Porto*”. Público.

03 Garrido de Oliveira, C. (2016). *A Nossa Casa: Proposta de uma reforma moderna para a arquitectura portuguesa. 1890-1933, Trânsitos europeus na obra de Raul Lino*. Porto: Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f03]



Progressivamente, a recolha deixou de ser apenas uma curiosidade visual e tornou-se matéria de arquivo e reflexão. Ao chegar ao momento de escolher um tema de dissertação, pareceu-me natural regressar a esse conjunto de imagens, precisamente porque, ao longo dos anos seguintes, continuei a reconhecer ‘rostos’ em edifícios. Esta atenção encontrou também um contexto próximo na experiência da FAUP. Estudar num edifício descrito como volumes com “uma individualidade quase antropomórfica”⁰⁴ tornou essa leitura mais presente no quotidiano. Para além da curiosidade inicial, havia também uma dimensão de autoconhecimento, ligada à tentativa de compreender porque é que via rostos e corpos na arquitetura.

[f03] - Pavilhão Carlos Ramos, FAUP, Álvaro Siza, Porto, 1985 - 1986. © Gabriel Andrade, 2020.

04 Siza Vieira, Á., Dias, A., Malagamba, D., Távora, F., Costa, A. A., Tavares, D., & Fonseca, T. (2003). *Edifício da Faculdade de arquitectura da Universidade do Porto = the building of the Faculty of architecture at Oporto University: percursos do projecto = course of the project*. FAUP Publicações, pág. 30.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f04]



Nota introdutória

Num relance de olhos

Olhar, ver e reparar definem a cadência desta dissertação. O *olhar* reconhece, o *ver* constrói e o *reparar* verifica as condições dessa construção. Álvaro Siza formula esta diferença ao afirmar que “em português há dois termos para a expressão «olhar»: esta mesma, que se define a si própria, e «ver», isto é, olhar e compreender. A ferramenta do arquiteto consiste na sua capacidade de ver.”⁰⁵ Esta sequência parte de uma distinção essencial para o arquiteto, pois não basta olhar uma forma, é necessário aprender a vê-la. É desta passagem entre reconhecimento, compreensão e verificação que surge o título da dissertação e o seu problema central, compreender como reconhecemos ‘rostos’ e ‘corpos’ na arquitetura.

Um ponto crítico foi perceber que a leitura de um ‘rostos’ numa fachada depende do observador e nem sempre se fixa numa vista frontal. Ao mostrar uma imagem que, para nós, parecia evidentemente ter um ‘rostos’, nem todos os observadores reconheciam a mesma configuração facial. Em alguns casos, essa leitura tornava-se mais clara quando a obra era observada em posição oblíqua, a partir da esquina, e não apenas de frente. Esta diferença mostrou que ver implica mais do que reconhecer um ‘rostos’. Como observa Álvaro Siza, é necessário “aprender a ver, não só olhar, mas a ver em profundidade, em detalhe, em globalidade”.⁰⁶ **O que acontece perante a possibilidade de o observador ver, ou não ver, ‘rostos’?**

A partir dessa pergunta, a leitura torna-se insuficiente se es-

[f04] - Maria Helena Vieira da Silva, *Casas*, 1957.

05 Siza Vieira, Á., citado em Jodidio, P., Siza Vieira, Á., & Cuttitta, L. (1999). *Álvaro Siza*. Taschen, pág. 7.

06 Siza, Á. (2003). “Aprender a ver”. Entrevista de Bernardo Pinto de Almeida. *UP Alumni*, n.º 9, págs. 29 a 30.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f05]



tiver limitada ao reconhecimento de um padrão facial. O problema desloca-se da identificação imediata de ‘rostos’ para a construção de uma leitura. O ‘rosto’ passa a ser entendido como primeiro indício de uma organização mais ampla. Esta passagem permite alargar a interrogação para além da vista frontal e coloca a questão central da dissertação de modo mais preciso, **como se constrói uma leitura corporal a partir da forma arquitetónica?**

O que começa como identificação frontal pode transformar-se numa leitura volumétrica e relacional, dependente da articulação entre partes, do movimento do observador e da instabilidade da forma. Merleau-Ponty permite enquadrar esta passagem ao afirmar que a percepção “não apenas descobre o sentido” dos dados, mas “faz com que tenham um sentido”.⁰⁷ O ‘corpo’ não está previamente inscrito na obra, mas emerge da relação entre forma, observador e movimento.

A estrutura da dissertação acompanha esta passagem entre reconhecimento e construção. Ao longo dos capítulos, o trabalho apresenta primeiro uma versão clara, designada como ‘face A’, e depois uma sequência processual, designada como ‘face B’. A ‘face A’ procura expor o argumento de forma contida, evitando uma leitura excessivamente condicionada pela tendência do autor para reconhecer ‘rostos’ e ‘corpos’ nas formas observadas. A ‘face B’ torna visíveis as hipóteses, hesitações, escolhas e exclusões que conduziram à versão final. As imagens deixam de ter apenas função ilustrativa e passam a participar na construção do argumento, funcionando como matéria de pensamento e não apenas como acompanhamento visual.

A organização inspira-se no *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg⁰⁸, estruturando a leitura por associação. Esta lógica repete-se em três momentos. No capítulo 1, acompanha a passagem

[f05] - Helena Almeida, *Tela habitada*, 1976.

07 Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes Editora Ltda., pág. 65.

08 Ohrt, R., Warburg, A., Scherer, B., Sherman, B., Wedepohl, C., Heil, A., Haus der Kulturen der Welt Berlin, & Warburg Institute Herausgebendes Organ. (2021). *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne : the original*. Hatje Cantz Verlag [1920].

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f06]



[f07]



da recolha intuitiva à construção de um atlas. No capítulo 2, permite testar graficamente a reciprocidade entre sujeito e objeto, explorando a possibilidade de ler uma ‘cara’ como relação animista, lúdica e percetiva. No capítulo 3, ganha maior expressão nos casos de estudo, onde cada análise é acompanhada por imagens de processo, ensaios descartados e comentários do autor. As imagens escolhidas para acompanhar o corpo do texto não pretendem ter um carácter meramente ilustrativo, mas dialogar com o argumento desenvolvido.

Esta dissertação procura testar como uma leitura corporal pode emergir. O primeiro momento, *Olhar*, analisa o reconhecimento imediato do ‘rosto’ na fachada, através da pareidolia, do caminhar e da construção de um atlas. O segundo, *Ver*, acompanha a passagem do rosto ao corpo, quando a forma deixa de se fixar numa imagem frontal e passa a organizar fragmento, instabilidade e presença. O terceiro, *Reparar*, verifica essa hipótese em três casos de estudo, lidos como um gradiente de corporalidade, com a Casa Rudin como corpo objeto, a Casa Vieira de Castro como corpo ambíguo e a Casa Tegel como corpo explícito.

Esta passagem conduz a uma questão mais ampla, a de saber se a leitura corporal pode contribuir para a humanização de um espaço. A questão não é só saber se a arquitetura pode parecer um corpo, mas se essa leitura pode contribuir para tornar um lugar mais próximo e humanizado. Nesse sentido, a dissertação aproxima-se da interrogação colocada por Ricardo Figueiredo: “poderão estes projectos de criar um edifício ou uma casa com estas características contribuir para a humanização de um espaço ou de um ambiente inóspito ou caótico?”⁰⁹

[f06] - Alberto Giacometti, *L'homme qui marche II*, 1960.

[f07] - Alberto Giacometti a trabalhar na escultura em gesso *L'homme qui marche*, 1958.

09 Figueiredo, R. (2026, 17 de março). *O edifício com rosto humano. do Porto e não só...* (Consultado a 22 de março, 2026).



1 | ***Olhar .***

Da Fachada ao Rosto

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f09]



1 | **Olhar . Da Fachada ao Rosto**

O reconhecimento da face

O reconhecimento de um rosto não depende, em primeiro instante, de uma análise consciente, mas de um processo rápido de identificação de padrões. Como refere João Cerqueira, “desde que existam dois buracos para os olhos e um para a boca, isso já é praticamente suficiente para o cérebro identificar um rosto”.¹⁰ Este reconhecimento ocorre de forma imediata, apoiado em estruturas previamente interiorizadas. Aquilo que é visto não é ainda interpretado, mas reconhecido enquanto configuração familiar. Nesse sentido, o olhar não constrói primeiro significado, mas identifica figuras antes de as compreender.

A fachada é lida como imagem frontal. Enquanto superfície voltada para o observador, apresenta-se como um campo visual direto, onde os elementos são apreendidos em simultâneo. Esta condição aproxima-se da relação entre visão, fotografia e registo descrita por Duarte Belo, para quem “a fotografia é uma extensão da visão. Há uma relação muito direta entre uma coisa e a outra. Vou fotografando com a preocupação de mapear e de ser o mais exaustivo possível no registo daquilo que vejo.”¹¹ A fotografia fixa essa primeira apreensão e transforma a fachada numa imagem disponível para reconhecimento. Esta condição frontal favorece uma

[f08] - *La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997.

[f09] - Capa da revista *The Architectural Review*, 1969.

10 João Cerqueira é médico neurologista, professor catedrático e investigador na área das neurociências. No âmbito desta dissertação, foi realizada uma entrevista com o objetivo de enquadrar o reconhecimento de padrões do ponto de vista da perceção e reforçar a base científica da investigação. Entrevista realizada pelo autor, em dezembro de 2025. Transcrição integral no Apêndice A.

11 A referência ao arquiteto Duarte Belo articula-se também com a sua prática de registo sistemático, tendo sido realizada uma entrevista, com o objetivo de compreender a sua prática de registo fotográfico contínuo, os processos de catalogação e arquivo, e a relação entre o caminhar e a produção de conhecimento. Entrevista realizada pelo autor, em dezembro de 2025. Transcrição integral no Apêndice A.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f10]



leitura imediata, próxima da apreensão de uma imagem única. A fachada é percebida como superfície, e não como uma construção em profundidade.

O rosto emerge como padrão dominante. Entre as múltiplas possibilidades de leitura, constitui uma das estruturas mais facilmente reconhecíveis, devido à sua centralidade na experiência humana. Em *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Ernst Gombrich observa que “aquilo que vemos nessas formas acidentais depende da nossa capacidade de nelas reconhecer imagens previamente armazenadas na memória”.¹² Este reconhecimento não resulta de uma intenção da forma, mas da projeção do observador sobre ela. Nesse sentido, o rosto não está na fachada enquanto representação, mas emerge como efeito da sua apreensão imediata, resultando da relação entre aquilo que é dado e a atividade perceptiva do sujeito.

A pareidolia como gatilho perceptivo

A pareidolia é a tendência do sistema visual para reconhecer padrões familiares em estímulos ambíguos, sendo que “padrões abstratos semelhantes a rostos podem ser identificados na arquitetura de determinadas fachadas de casas e desencadear respostas emocionais”.¹³ Em simultâneo, “o nosso sistema visual é espontaneamente ativado por objetos com características visuais

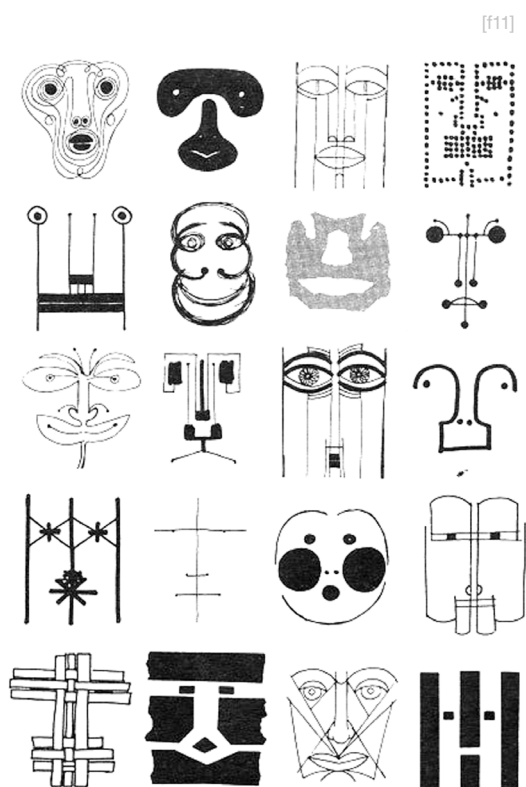
[f10] - Bruno Munari, estudo de forma a partir de um perfil humano, 1981.

12 “What we read into these accidental shapes depends on our capacity to recognize in them things or images we find stored in our minds” in Gombrich, E. H. (1986). *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon Press, pág. 155.

13 “(...) abstract face-like patterns can be perceived in the architectural design of selected house facades and trigger emotional responses (...)” in Chalup, S., Hong, K., & Ostwald, M. J. (2010). *Simulating Pareidolia of Faces for Architectural Image Analysis*.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento



semelhantes a rostos”¹⁴, desencadeando mecanismos automáticos de detecção. Neste contexto, determinadas configurações formais como vãos ou relações geométricas podem ser reconhecidas como rostos de forma imediata.

Este reconhecimento antecede qualquer interpretação. Ernst Gombrich afirma que “vemos antes de saber o que vemos”¹⁵, evidenciando que a percepção opera por identificação instantânea de estruturas visuais familiares antes de qualquer leitura consciente. Assim, ver não corresponde a um processo interpretativo, mas a um ato imediato de reconhecimento. A fachada, enquanto superfície frontal, constitui um campo privilegiado para este tipo de percepção, funcionando como imagem diretamente apreendida pelo observador.

Deste modo, a pareidolia não constitui uma interpretação, mas um gatilho perceptivo. As fachadas não representam rostos enquanto imagens intencionais, mas configuram condições que tornam possível o seu reconhecimento.¹⁶ O rosto não está na forma como representação, mas surge como efeito da sua apreensão imediata, situando-se no limite entre forma e reconhecimento.

O caminhar como método

A leitura não se fixa num único momento, mas resulta da sucessão de observações feitas ao longo do deslocamento. Caminhar implica aproximar, afastar, contornar e regressar, fazendo

[f11] - Bruno Munari, série de desenhos, 1966.

14 “(...) our visual system spontaneous engaged by objects with face like visual characteristics (...)” in Palmer, C. J., & Clifford, C. W. G. (2020). *Face Pareidolia Recruits Mechanisms for Detecting Human Social Attention*.

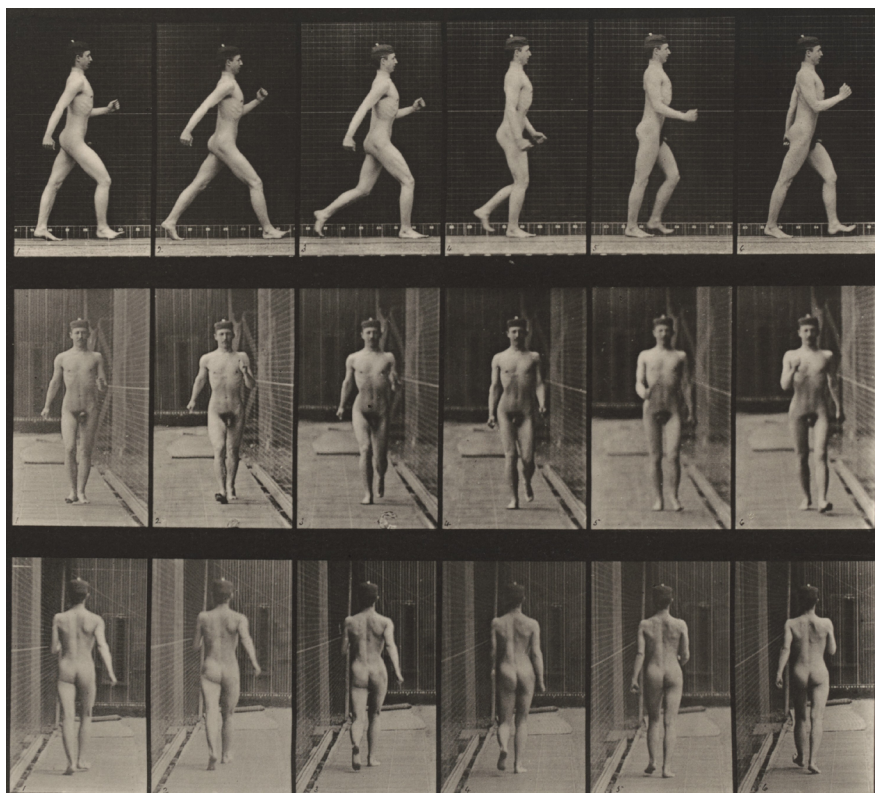
15 “(...) we see before we know what we see (...)” in Gombrich, E. H. (1986). *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon Press, pág. 155.

16 Chalup, S., Hong, K., & Ostwald, M. J. (2010). *Simulating Pareidolia of Faces for Architectural Image Analysis*.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f12]



com que aquilo que é olhado se transforme à medida que o percurso avança. A percepção constrói-se, assim, por acumulação e variação. Neste sentido, o caminhar não se apresenta como um percurso linear ou dirigido, mas como uma deriva que se constrói em oblíquo¹⁷, permitindo o surgimento de relações que não são previamente definidas.

Cada observação não é isolada, mas acrescenta-se às anteriores, permitindo estabelecer relações que não seriam possíveis numa leitura única e frontal. O avanço não se faz por continuidade linear, mas por desvios e retornos. Segundo Duarte Belo, “caminhar é esta acumulação de sedimentos sobre sedimentos, é andar para a frente, hesitar, percorrer paisagens intermináveis.”¹⁸

A recolha constrói o material, produzido através do caminhar. O ato de olhar e registar transforma aquilo que é visto em matéria passível de ser trabalhada. As imagens deixam de ser apenas registo e passam a constituir um conjunto que pode ser comparado e reorganizado. Caminhar não é apenas deslocar-se, mas produzir um arquivo de observações que permite dar continuidade à leitura. A recolha realizada distribui-se por diferentes cidades e países, reunindo um conjunto alargado de imagens em cada local.

O atlas organiza esse material, estabelecendo ligações e estruturando o pensamento. A recolha resulta de um processo iniciado no primeiro ano do percurso académico, desenvolvido em diálogo com a equipa de orientação, a partir de imagens de edifícios que evocavam ‘rostos’. Inicialmente reunidas sem intenção sistemática ou estrutura definida, essas imagens passaram a exigir um dispositivo capaz de as ordenar e relacionar. A sua catalogação

[f12] - Eadweard Muybridge, *A naked man walking*, 1887.

17 A noção de oblíquo articula-se com o conceito de “caminhar oblíquo” desenvolvido por Duarte Belo, no livro *Caminhar oblíquo* (2020), entendido como uma forma de deslocação não linear, aberta ao desvio e à hesitação. Esta aproximação é aqui considerada como referência para a construção metodológica da dissertação, na medida em que privilegia uma leitura progressiva, não dirigida e relacional.

18 Belo, D. (2020). *Caminhar oblíquo*. Lisboa: Museu da Paisagem, pág. 295.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f13]



[f14]



organizou-se em três conjuntos principais: património histórico, arquitetura anónima e arquitetura de autor, permitindo reconhecer aproximações, repetições e diferenças entre casos.

À data da sua sistematização, o Atlas reunia cento e trinta e cinco imagens, posteriormente ampliadas através de fotografias do autor, de terceiros e de arquivos digitais. O processo envolveu a codificação das imagens, a identificação de dados relativos a tipologia, autoria e data, e a sua edição para garantir uma leitura gráfica coerente, assumindo o formato de um pequeno livro, mantendo-se em contínua atualização. Neste sentido, não se apresenta como um catálogo fechado, mas como uma estrutura aberta, capaz de incorporar novos elementos e estabelecer relações cruzadas entre imagens, tornando-se uma “forma visual de conhecimento”.¹⁹

O conhecimento emerge da relação entre o caminhar e a organização do que foi recolhido. Não resulta da experiência isolada nem da sua representação, mas da articulação entre ambas. É na passagem do percurso para a sua estruturação que se produz entendimento, onde a leitura se estabiliza sem se fixar definitivamente. Caminhar e organizar tornam-se partes de um mesmo processo, onde o conhecimento se constrói de forma progressiva e relacional. “É, pois, o fascínio pela vida plasmado no próprio caminhar ou contínuo desenho de um atlas”²⁰, como afirma Duarte Belo.

A abstração e a empatia

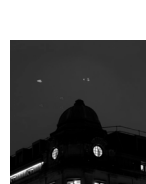
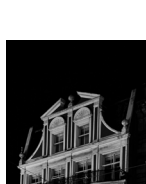
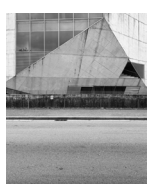
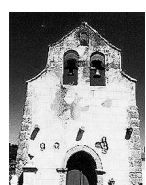
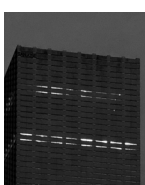
[f13] - André Malraux no seu estúdio, 1950. Fotografia de Maurice Jarnoux.

[f14] - Aby Warburg, placas 79, 45 e 46 de *Bilderatlas Mnemosyne*, 1924 - 1929.

A forma não fixa significado, podendo dar origem a leituras distintas para o mesmo objeto. Esta ideia decorre da instabilidade da percepção, isto é, da dificuldade em estabelecer uma correspon-

19 Ohrt, R., et al. (2020). *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne: the original*. Hatje Cantz Verlag, pág. 74.

20 Belo, D. (2020). *Caminhar oblíquo*. Lisboa: Museu da Paisagem, pág. 293





[f15] - Conjunto de imagens do Atlas, 2020 - 2025. A montagem segue a ordem apresentada no Atlas, lendo-se da esquerda para a direita começando na linha superior [os créditos das respetivas fotografias encontram-se no Anexo B.]

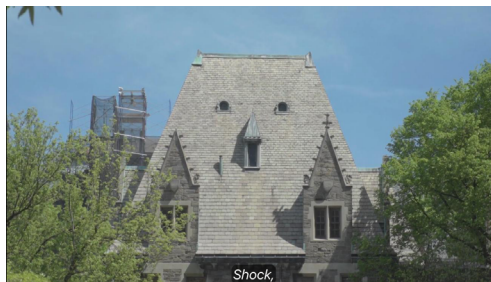
[f16] - Distribuição geográfica e o número de fotografias recolhidas presentes no Atlas, imagem produzida pelo autor, © Gabriel Andrade, 2025. As seguintes siglas ISO identificam os países e correspondem ao sistema de codificação utilizado na catalogação das imagens:

DE	Alemanha
	Berlim [2]
ES	Espanha
	Madrid [2]
	Maiorca [1]
	Sevilha [6]
IT	Itália
	Lombardia [1]
	Roma [1]
PT	Portugal
	Açores [1]
	Algarve [4]
	Lisboa [5]
	Madeira [8]
	Porto [53]
	Santarém [2]
CH	Suíça
	Mendrisio [4]
	Lugano [1]
UK	Reino Unido
	Edimburgo [44]
	Londres [9]

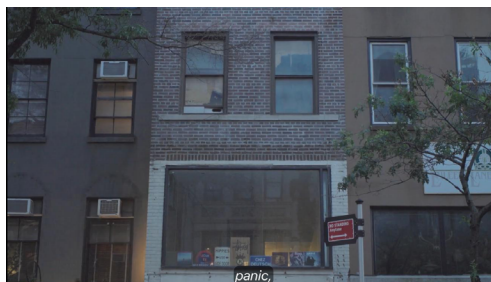
Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

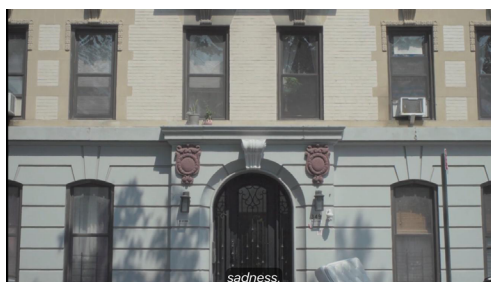
[f17]



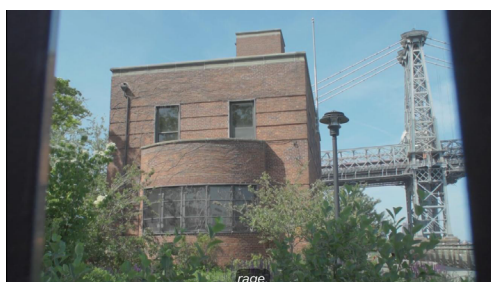
[f18]



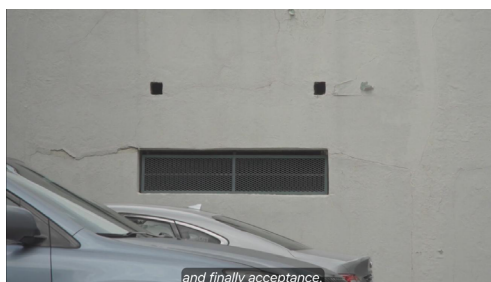
[f19]



[f20]



[f21]



dência única entre forma e sentido. Como afirma Wilhelm Worringer, “todo o objeto sensível, na medida em que existe para mim, é sempre o resultado de dois componentes, daquilo que é sensivelmente dado e da minha atividade aperceptiva”.²¹ O objeto resulta da relação entre o que é dado e a atividade do observador. Para testar esta condição, foi realizado um questionário baseado na identificação de padrões semelhantes a ‘rostos’ em imagens selecionadas do Atlas. O objetivo consistiu em verificar se diferentes observadores atribuem significados distintos à mesma forma. Os resultados evidenciam essa variação, uma vez que, perante a mesma imagem, os participantes reconhecem configurações diferentes. A sistematização dos dados através de uma tabela, mapa de cores e classificação ordenada, torna visível essa dispersão, identificando zonas de maior concentração de respostas positivas e outras onde não existe consenso.²²

Perante essa indeterminação, os participantes tendem a organizar a forma como um conjunto unificado de relações. A percepção não se limita à identificação de elementos isolados, mas depende da forma como estes se articulam numa configuração global que permite reconhecer padrões. Como observa Worringer, “esta aperceção não é, portanto, aleatória e arbitrária, mas necessariamente ligada ao objeto.”²³ Mesmo quando os elementos são ambíguos, o observador procura estabilizar a leitura organizando-os de forma coerente. Esta tendência é visível nos casos mais consensuais do questionário, onde a repetição de respostas indica que diferentes

[f17] - *Choque*, *How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

[f18] - *Pânico*, *How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

[f19] - *Tristeza*, *How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

[f20] - *Raiva*, *How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

[f21] - *Aceitação*, *How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

21 “Every sensuous object, in so far as it exists for me, is always the product of two components, of that which is sensuously given and of my apperceptive activity” in Worringer, W. (1997). *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Ivan R. Dee, pág. 5.

22 Material no Apêndice B.

23 “This apperception is therefore not random and arbitrary, but necessarily bound up with the object.” in Worringer, W. R., Kramer, H., & Bullock, M. (1963). *Abstraction and empathy: A contribution to the psychology of style*. International Universities Press, pág. 7.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f22]



[f23]



[f24]



[f25]



[f26]



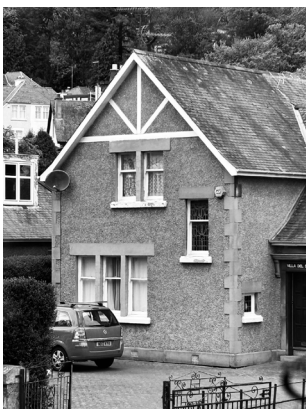
[f27]



[f28]



[f29]



[f30]



[f22] - Imagem de maior consenso do Atlas. Castebello, Suíça. © Gabriel Andrade, 2024. [ANM_2024_021_CH]

[f23] - Imagem de maior consenso do Atlas. Palma de Maiorca, Espanha. © Inês Rodrigues, 2025. [ANM_2025_081a_ES]

[f24] - Imagem de maior consenso do Atlas. Funchal, Portugal. © Gabriel Andrade, 2025. [ANM_2025_045_PT]

[f25] - Imagem de consenso intermédio do Atlas. Funchal, Portugal. © Gabriel Andrade, 2020. [HIS_2020_007_PT]

[f26] - Imagem de consenso intermédio do Atlas. Porto, Portugal. © Gabriel Andrade, 2025. [ANM_2025_073_PT]

[f27] - Imagem de consenso intermédio do Atlas. Gonçalo Byrne Arquitectos, Complexo do Cais do Carvão, Funchal, 1990-1998. © Gonçalo Byrne Arquitectos, 1998.

[AUT_2025_059a_PT]

[f28] - Imagem de menor consenso do Atlas. Hendrik Petrus Berlage, *Beurs van Berlage*, Amesterdão, Países Baixos, 1903. © Gabriel Andrade, 2025. [HIS_2025_028a_NL]

[f29] - Imagem de menor consenso do Atlas. Edimburgo, Escócia. © Gabriel Andrade, 2025. [ANM_2025_118_UK]

[f30] - Imagem de menor consenso do Atlas. Londres, Inglaterra. © Gabriel Andrade, 2025. [ANM_2025_096_UK]

observadores identificam padrões semelhantes na mesma imagem.

A leitura constrói sentido a partir dessa organização. O que vemos resulta de uma atividade que projeta relações e estabiliza aquilo que é ambíguo. “A forma de um objeto é sempre o seu ser-formado por mim, pela minha atividade interior.”²⁴ O Atlas permite tornar visível esta condição ao reunir imagens com diferentes níveis de definição. Em casos mais claros, a leitura tende a estabilizar-se, enquanto em casos ambíguos multiplicam-se as interpretações possíveis. Esta diferença não depende apenas da forma, mas da relação que o observador com ela estabelece, sendo essa relação que determina a possibilidade de reconhecimento. A comparação entre os casos do Atlas e os resultados do questionário²⁵ confirma que a variação de leitura não ocorre apenas em situações pontuais, mas constitui uma condição recorrente da percepção. Deste modo, o sentido não é dado, mas produzido na sua leitura, emergindo da forma como o observador organiza e interpreta a imagem.

24 “*The form of an object is always its being-formed by me, by my inner activity.*” in Worringer, W. R., Kramer, H., & Bullock, M. (1963). *Abstraction and empathy : a contribution to the psychology of style*. International universities press, pág. 6.

25 O questionário surge posteriormente à construção do Atlas, como forma de introduzir um distanciamento crítico face à leitura do autor e da equipa de orientação, que tendia a reconhecer ‘rostos’ de forma tendenciosa nas imagens. Foi concebido com o objetivo de verificar em que medida essas configurações são efetivamente reconhecidas por diferentes observadores, e não apenas resultado de uma leitura condicionada pela familiaridade com o tema. Participaram 38 indivíduos, procurando-se alguma diversidade em termos de formação, idade e género. A recolha foi realizada de forma individual, evitando a influência entre participantes e procurando respostas imediatas, de modo a captar a primeira leitura. Numa fase inicial, considerou-se utilizar os resultados para identificar padrões formais associados ao reconhecimento de ‘rostos’, hipótese que acabou por não ser desenvolvida. Material no Apêndice B.

ANM Anónimo

ANM_AAAA_000_ISO



.orn ornamento



.a

AUT Autor

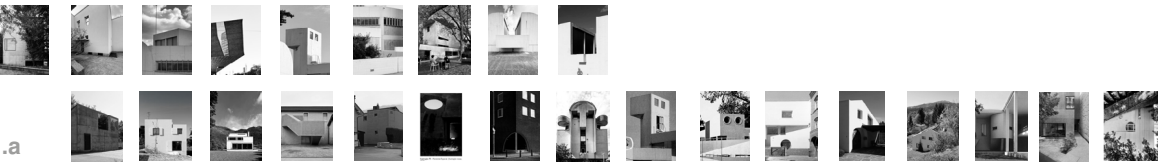
AUT_AAAA_000_ISO



.orn ornamento



.a



.a

HIS História

HIS_AAAA_000_ISO



.a



.a



.a

.int interior



.a



Os grupos superiores reúnem as imagens integradas no Atlas ao momento.



Os grupos inferiores reúnem imagens recolhidas posteriormente, mantendo o Atlas como arquivo aberto e em atualização contínua.



[f31] - Sistema de catalogação do Atlas. Esquema produzido pelo autor, posterior à primeira montagem do Atlas, representando o sistema de catalogação e organização das imagens. © Gabriel Andrade, 2025.

XXX_AAAA_000_ISO

Cada imagem é identificada através de um código composto por esta estrutura.

XXX indica a categoria principal da imagem:

ANM corresponde a arquitetura anónima ou banal do quotidiano, sem autor identificado.

AUT corresponde a arquitetura de autor.

HIS corresponde a património arquitetónico histórico.

AAAA corresponde ao ano em que a imagem integra o catálogo.

000 identifica o número sequencial da imagem dentro do arquivo geral, não dentro de cada categoria.

O sistema inclui ainda subcategorias:

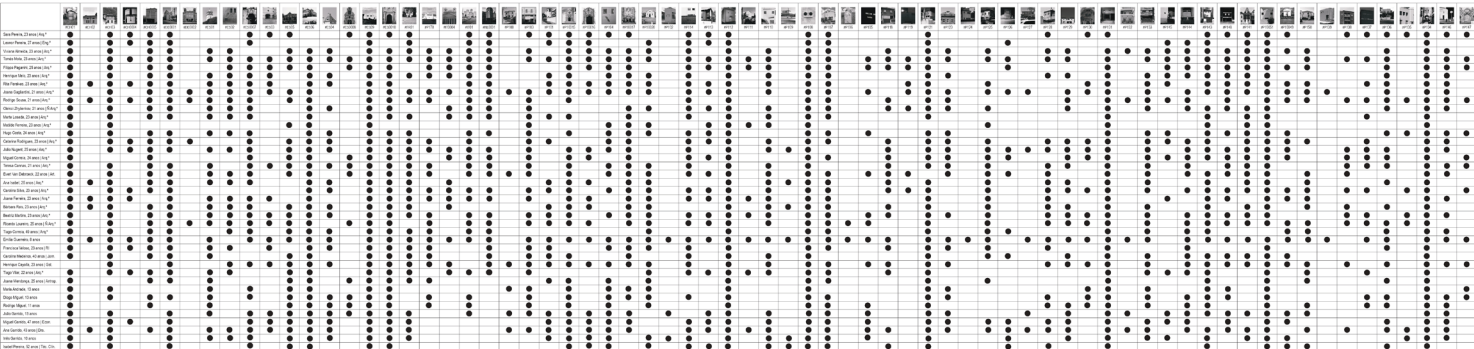
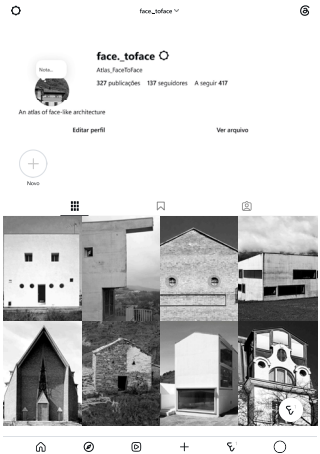
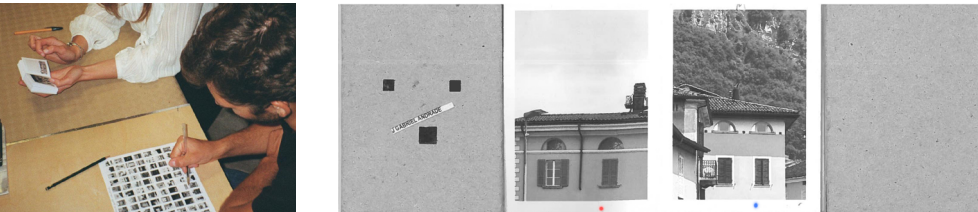
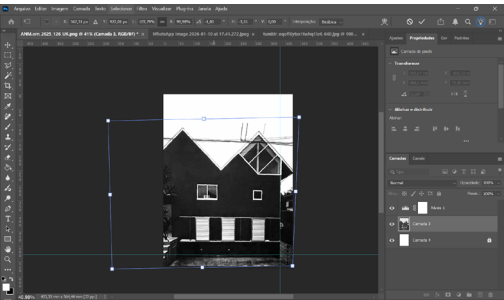
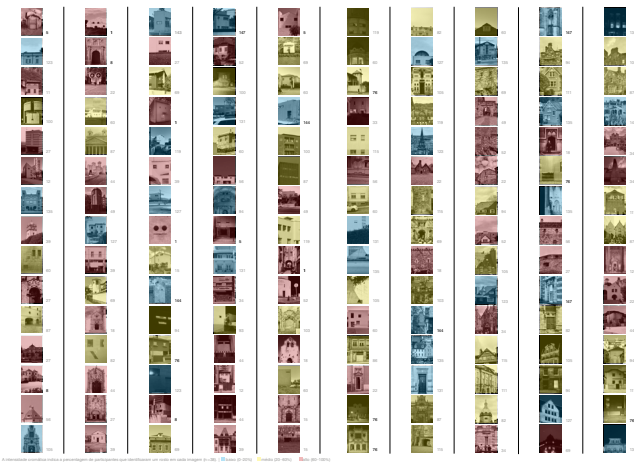
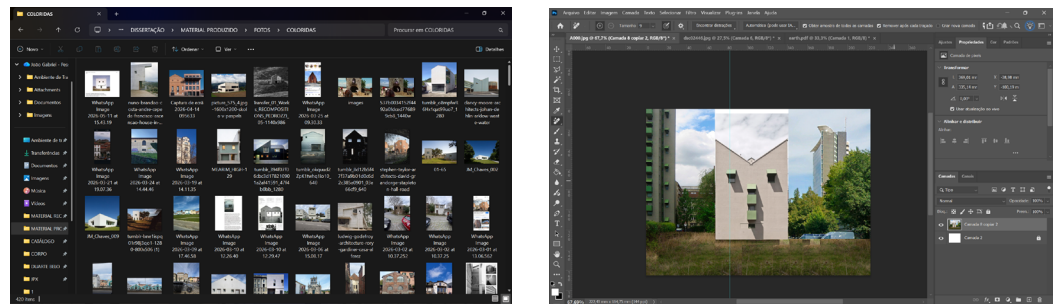
orn. assinala imagens em que o ornamento é relevante para a leitura.

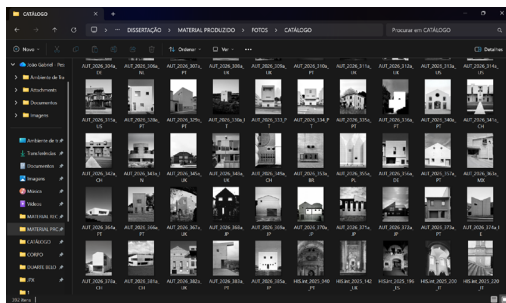
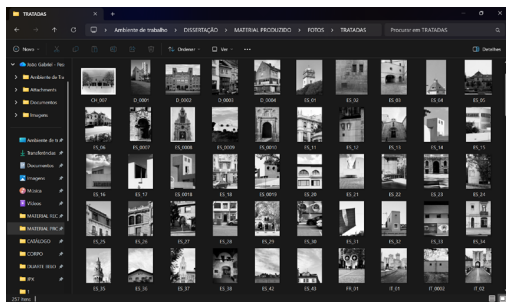
int. identifica fotografias de interiores.

a. distingue imagens não produzidas pelo autor.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento





ID	NÚMERO	ANO FOTO	CATEGORIA	SUBTIPO	ORIGEM	PAÍS	CIDADE / REGIÃO	AUTOR	OBRA	ANO OBRA	STATUS IM	STATUS_OG
AUT_2020_001_PT	#001	2020	AUT	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	Paul Lino	Casa no Porto	1930	P	S
AUT_2020_002_PT	#002	2020	AUT	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	Alvaro Siza	Paço da Casa Ramal	1950/60	P	S
ANM_2020_003_PT	#003	2020	ANM	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	---	---	---	P	S
ANM_2020_004_PT	#004	2020	ANM	ORN	© Gabriel Andrade	PT	Funchal	---	---	---	P	S
ANM_2020_005_PT	#005	2020	ANM	ORN	© Gabriel Andrade	PT	Funchal	---	---	---	P	S
HIS_2020_006_PT	#006	2020	HIS	---	© Gabriel Andrade	PT	Funchal	---	Palácio São Lourenço	séc. XV	P	S
ANM_2020_008_ES	#008	2021	ANM	---	© Gabriel Andrade	ES	Sevilha	---	---	---	P	S
ANM_2020_010_ES	#010	2021	ANM	---	© Gabriel Andrade	ES	Sevilha	---	---	---	P	S
ANM_2020_012_ES	#012	2021	ANM	---	© Gabriel Andrade	ES	Sevilha	---	---	---	P	S
HIS_2021_012_ES	#012	2021	HIS	---	© Gabriel Andrade	ES	Sevilha	---	Real Maestranza de Sevilha	séc. XIX	P	S
ANM_2021_013_ES	#013	2021	ANM	---	© Gabriel Andrade	ES	Sevilha	---	---	---	P	S
ANM_2021_014_PT	#014	2021	ANM	---	© Gabriel Andrade	PT	Algarve	---	---	---	P	S
ANM_2021_015_PT	#015	2021	ANM	---	© Gabriel Andrade	PT	Lisboa	---	---	---	P	N
ANM_2021_016_PT	#016	2021	ANM	---	© Gabriel Andrade	PT	Algarve	---	---	---	P	S
AUT_2021_017_PT	#017	2021	AUT	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	Alvaro Siza	PAUP	1980/90	P	S
ANM_2021_018_PT	#018	2021	ANM	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	---	---	---	P	S
AUT_2021_019_PT	#019	2021	ANM	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	Alvaro Siza	PAUP	1980/90	P	S
ANM_2021_020a_PT	#020	2021	AUT	---	© Pedro Tavares	PT	Olhão	Adalberto Dias	Habitções em Olhão	1980	P	S
ANM_2021_021_CH	#021	2024	ANM	---	© Gabriel Andrade	CH	Castel San Pietro	---	---	---	P	S
ANM_2024_022_CH	#022	2024	ANM	---	© Gabriel Andrade	CH	Mendrisio	---	---	---	P	S
ANM_2024_023_CH	#023	2024	ANM	---	© Gabriel Andrade	CH	Mendrisio	---	---	---	P	S
ANM_2024_024_CH	#024	2024	ANM	---	© Adriano Stille	CH	Mendrisio	---	---	---	N	S
AUT_2024_025_CH	#025	2024	AUT	---	© Mario Botta	CH	Stabio	Mario Botta	Casa Rotonda	1981/92	P	S
AUT_2024_026_CH	#026	2024	AUT	---	© Mario Botta	CH	Legnano	Mario Botta	Casa Bianchi	1975/76	P	S
AUT_2024_027a_DE	#027	2025	AUT	---	© Maria Soule de Moura	DE	Berlin	John Hejduk	Kreuzberg Tower Berlin	1980	P	S
HIS_2025_028a_DE	#028	2025	HIS	---	© Teyssier	NL	Amsterdam	Patric van Berge	Buurs van Berge	1989/1993	P	S
ANM_2025_029_PT	#029	2025	AUT	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	Alvaro Siza	PAUP	1980/90	P	S
ANM_2025_030_PT	#030	2025	ANM	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	---	---	---	P	S
AUT_2025_031_PT	#031	2025	AUT	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	OMA	Casa da Música	1980/90	P	S
ANM_2025_032a_PT	#032	2025	ANM	---	© Gabriel Andrade	PT	Porto	---	---	---	P	S

ID	NÚMERO	ANO	ORIGEM	TPO	LOCALIZAÇÃO	AUTOR OBRA OBRA
AUT_2020_001_PT	#001	2020	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	Paul Lino, Casa no Porto (1930)
AUT_2020_002_PT	#002	2020	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	Alvaro Siza, Paço da Casa Ramal (1950/60)
ANM_2020_003_PT	#003	2020	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	---
ANM_2020_004_PT	#004	2020	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Funchal	---
ANM_2020_005_PT	#005	2020	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Funchal	---
HIS_2020_006_PT	#006	2020	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Funchal	Palácio São Lourenço (séc. XV)
ANM_2020_008_ES	#008	2021	© Gabriel Andrade	Espanha	ES Sevilha	---
ANM_2020_010_ES	#010	2021	© Gabriel Andrade	Espanha	ES Sevilha	---
ANM_2020_012_ES	#012	2021	© Gabriel Andrade	Espanha	ES Sevilha	---
HIS_2021_012_ES	#012	2021	© Gabriel Andrade	Espanha	ES Sevilha	Real Maestranza de Sevilha (séc. XIX)
ANM_2021_013_ES	#013	2021	© Gabriel Andrade	Espanha	ES Sevilha	---
ANM_2021_014_PT	#014	2021	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Algarve	---
ANM_2021_015_PT	#015	2021	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Lisboa	---
ANM_2021_016_PT	#016	2021	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Algarve	---
AUT_2021_017_PT	#017	2021	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	Alvaro Siza, PAUP (1980/90)
ANM_2021_018_PT	#018	2021	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	---
AUT_2021_019_PT	#019	2021	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	Alvaro Siza, PAUP (1980/90)
ANM_2021_020a_PT	#020	2021	© Pedro Tavares	Portugal	PT Olhão	Adalberto Dias, Habitções em Olhão (1980)
ANM_2021_021_CH	#021	2024	© Gabriel Andrade	Suíça	CH Castel San Pietro	---
ANM_2024_022_CH	#022	2024	© Gabriel Andrade	Suíça	CH Mendrisio	---
ANM_2024_023_CH	#023	2024	© Gabriel Andrade	Suíça	CH Mendrisio	---
ANM_2024_024_CH	#024	2024	© Adriano Stille	Suíça	CH Mendrisio	---
AUT_2024_025_CH	#025	2024	© Mario Botta	Suíça	CH Stabio	Mario Botta, Casa Rotonda (1981/92)
AUT_2024_026_CH	#026	2024	© Mario Botta	Suíça	CH Legnano	Mario Botta, Casa Bianchi (1975/76)
AUT_2024_027a_DE	#027	2025	© Maria Soule de Moura	Alemanha	DE Berlin	John Hejduk, Kreuzberg Tower Berlin (1980)
HIS_2025_028a_DE	#028	2025	© Teyssier	Países Baixos	NL Amsterdam	Patric van Berge, Buurs van Berge (1989/1993)
ANM_2025_029_PT	#029	2025	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	Alvaro Siza, PAUP (1980/90)
ANM_2025_030_PT	#030	2025	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	---
AUT_2025_031_PT	#031	2025	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	OMA, Casa da Música (1980/90)
ANM_2025_032a_PT	#032	2025	© Gabriel Andrade	Portugal	PT Porto	---

[f32] - Painel *Olhar*. Da Fachada ao Rosto

[Face B]

01. Primeira etapa do processo de catalogação e construção do Atlas. Captura de ecrã da pasta 'Material Produzido > Fotos > Coloridas' no computador do autor, onde as imagens recolhidas se encontram ainda em bruto, sem edição, nomeação ou organização sistemática. © Gabriel Andrade, 2026.

02. Segunda etapa. Edição das imagens em Photoshop, incluindo a correção das verticais, a aplicação de fundo uniforme e o ajuste das imagens para as mesmas dimensões, garantindo consistência gráfica entre todos os elementos do conjunto. © Gabriel Andrade, 2026.

03. Ajuste da perspetiva na procura de uma frontalidade comum, condição considerada essencial nesta fase inicial de desenvolvimento da dissertação. Conversão das imagens para preto e branco, garantindo uma leitura uniforme do conjunto. Esta opção procura reduzir variações cromáticas e concentrar a atenção nas relações formais. © Gabriel Andrade, 2026.

04. Primeira hipótese de nomeação dos ficheiros. O código ISO_000 identificava apenas o país [ISO] e o número sequencial da imagem [000] então com 257 imagens. Hipótese descartada por não permitir uma organização e identificação eficiente do material. © Gabriel Andrade, 2026.

05. Arquivo atual do Atlas organizado segundo o sistema de nomeação XXX_AAAA_000_ISO. A estrutura permite distinguir três categorias, arquitetura de autor [AUT], património arquitetónico [HIS] e arquitetura anónima [ANM], identificar o ano de entrada [AAAA] da imagem no arquivo e organizar o material de forma mais eficiente. © Gabriel Andrade, 2026.

06. Tabela de catalogação do Atlas desenvolvida em Excel, inspirada no modo de organização do arquivo de Duarte Belo, após a entrevista realizada em dezembro de 2025. O sistema organiza cada imagem através do código alfanumérico [ID] XXX_AAAA_000_ISO, acompanhado pelo número sequencial no arquivo geral [NUMERO], ano de entrada [ANO_FOTO], subtipo [int. ou orn.], origem da imagem, país, cidade ou região, autor e nome da obra. As colunas de status identificam as imagens integradas no Atlas [IM: P/N] e as já publicadas [DG: S], facilitando a organização e acompanhamento do arquivo. © Gabriel Andrade, 2026.

07. Hipótese descartada de tabela de catalogação. Embora mantivesse o sistema de nomeação, as colunas misturavam tipos de informação distintos, tornando a pesquisa menos clara e dificultando a leitura eficiente do arquivo. © Gabriel Andrade, 2026.

08. Atlas produzido pelo autor em formato A7. O objeto surgiu da necessidade de reunir e observar num único suporte o material recolhido até à data. Reúne as imagens já editadas e organizadas sem uma sequência previamente definida, permitindo estabelecer relações visuais abertas entre diferentes casos. © Gabriel Andrade, 2026.

09. Página de *Instagram face._toface*, criada pelo autor com a descrição “an atlas of face-like architecture”. A conta dá continuidade ao Atlas através da publicação diária de uma imagem, previamente editada e catalogada. À data desta captura, reunia 327 publicações, demonstrando a continuidade do processo para além da dissertação. © Gabriel Andrade, 2026.

10. Código QR para a página de *Instagram*.

11. Realização do questionário pelo autor. Após a construção do Atlas, verificou-se que algumas imagens eram reconhecidas como ‘rostos’ por vários observadores, enquanto outras dependiam de leituras mais ambíguas ou rebuscadas. O questionário procurou testar essa variação. O Atlas é apresentado ao participante, que responde de forma imediata se reconhece ou não ‘rostos’ nas imagens, enquanto o autor assinala as respostas numa ficha de inquérito. © Sara Pereira, 2026.

12. Hipótese de questionário realizada diretamente sobre o Atlas. Cada participante assinalava nas páginas com pontos onde reconhecia ‘rostos’, usando uma cor previamente atribuída ou a inicial do seu nome. Os vários métodos procuravam sempre recolher respostas individuais sem influência entre inquiridos. Nesta imagem observam-se dois pontos coloridos, correspondentes a participantes distintos, e a inicial ‘M’ na margem superior. © Gabriel Andrade, 2026.

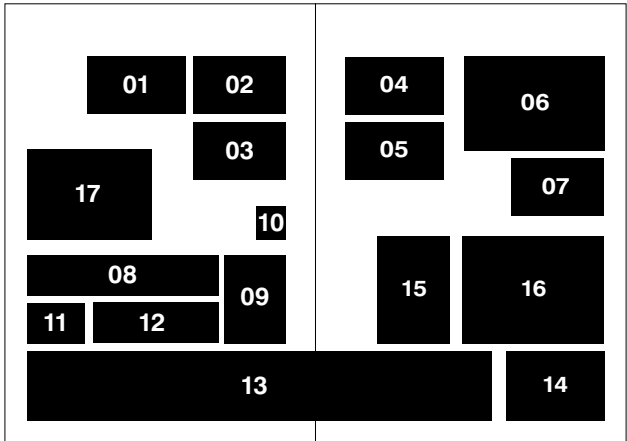
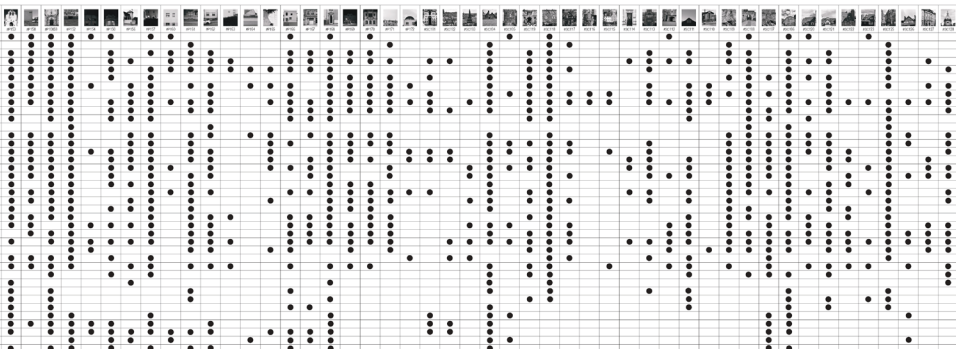
13. Tabela de sistematização dos resultados do questionário, inspirada na lógica de um mapa de acabamentos. A linha superior apresenta as imagens pela ordem do Atlas, enquanto a coluna lateral identifica os inquiridos, procurando uma amostra variada em género, idade e profissão. Cada ponto assinala uma imagem onde foi reconhecido um ‘rosto’, permitindo visualizar níveis de consenso e dispersão entre respostas. © Gabriel Andrade, 2026.

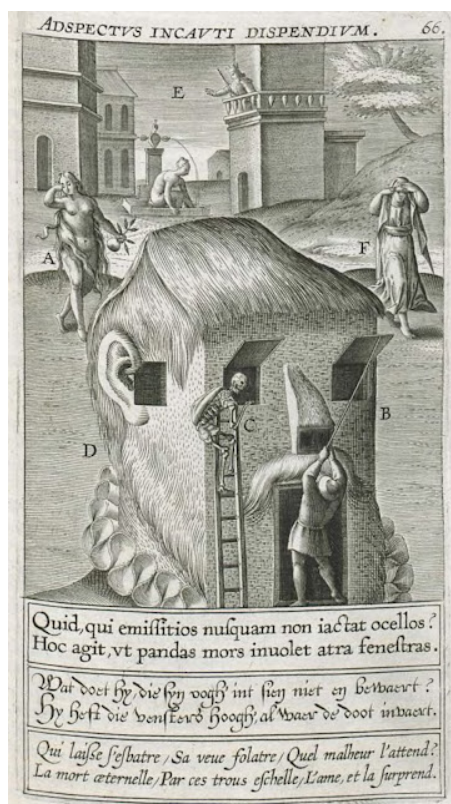
14. Ficha de questionário correspondente a quatro inquiridos. A cada participante foi atribuída uma cor, permitindo registar individualmente as imagens em que cada um reconheceu um ‘rosto’. © Gabriel Andrade, 2026.

15. Tabela de tratamento dos dados do questionário desenvolvida em *Excel*. O sistema reúne os 38 participantes e permite calcular automaticamente, a partir do número de respostas positivas, a percentagem de consenso de cada imagem do Atlas. © Gabriel Andrade, 2026.

16. Tabela de quantidades produzidos pelo autor a partir dos dados da tabela anterior. Cada imagem apresenta o número de respostas positivas e a respetiva percentagem de consenso, mantendo a ordem do Atlas para permitir a comparação direta entre imagens e resultados. © Gabriel Andrade, 2026.

17. *Heatmap* dos resultados do questionário. A intensidade cromática indica a percentagem de participantes que identificaram um ‘rosto’ em cada imagem, num total de 38 inquiridos. As imagens a vermelho correspondem aos casos de maior reconhecimento, as amarelas a valores intermédios e as azuis aos menos reconhecidos. Mantém-se a ordem do Atlas para facilitar a associação entre imagem e resultado. Os números indicam o *ranking* das imagens mais reconhecidas. © Gabriel Andrade, 2026.





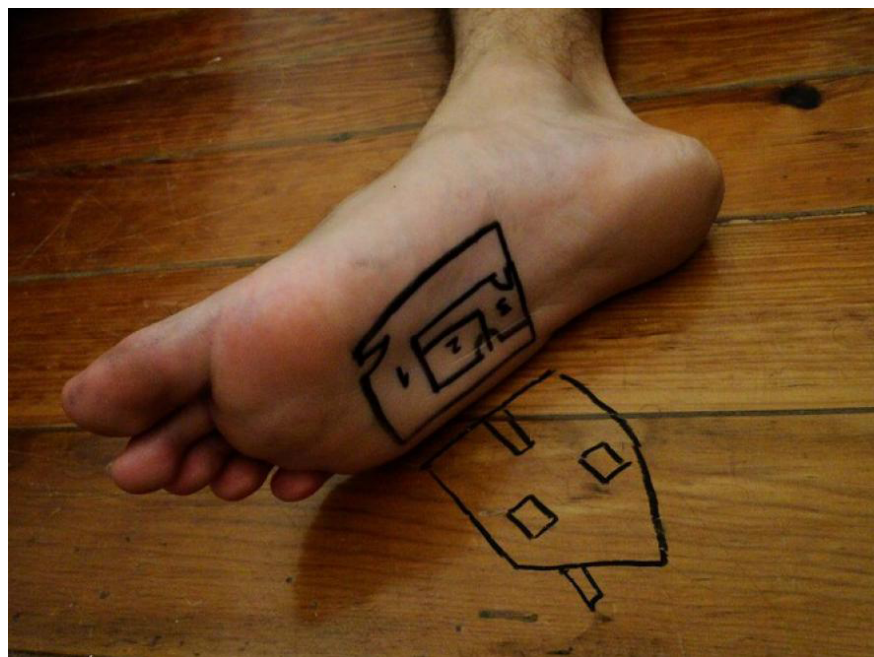
2 | Ver .

Do Rosto ao Corpo

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f34]



2 | Ver . Do Rosto ao Corpo

A evidência da leitura corporal

O ‘rosto’ não esgota a leitura da forma. Enquanto reconhecimento imediato, produzido pela relação frontal entre observador e fachada, o ‘rosto’ constitui apenas o primeiro momento da leitura. A questão já não é apenas perceber porque reconhecemos ‘rostos’ na obra, mas compreender como essa primeira identificação pode abrir uma construção mais ampla, onde a forma começa a sugerir um ‘corpo’. A passagem do rosto ao corpo implica abandonar uma leitura exclusivamente bidimensional e considerar a forma como uma organização que se constrói progressivamente na percepção. Como escreve Merleau-Ponty, perceber não é apenas julgar ou identificar, mas “apreender um sentido imanente ao sensível antes de qualquer juízo”.²⁶ Assim, ver deixa de corresponder apenas ao reconhecimento de uma figura e passa a implicar a construção de relações entre forma, corpo e observador.

A percepção torna-se corporal quando a forma deixa de ser lida apenas como imagem e passa a ser compreendida através da relação entre partes, profundidade, movimento e presença. O ‘corpo’ não surge como figura representada, mas como construção perceptiva que depende da posição do observador e da articulação entre fragmentos. Neste sentido, ver já não corresponde apenas ao ato de olhar para uma superfície, mas ao modo como o sujeito se situa perante a obra. Juhani Pallasmaa afirma que o corpo é “o verdadeiro centro do meu mundo”, não como ponto de vista da perspectiva central, mas como “lugar de referência, memória, imaginação e integração”.²⁷ A leitura corporal da obra não depende

[f33] - Theodor Galle, *Aspectus incauti dispendium*, estampa 66, cap. LXVI, pág. 218.

[f34] - Os Espacialistas, *Casa no pé*, 2020.

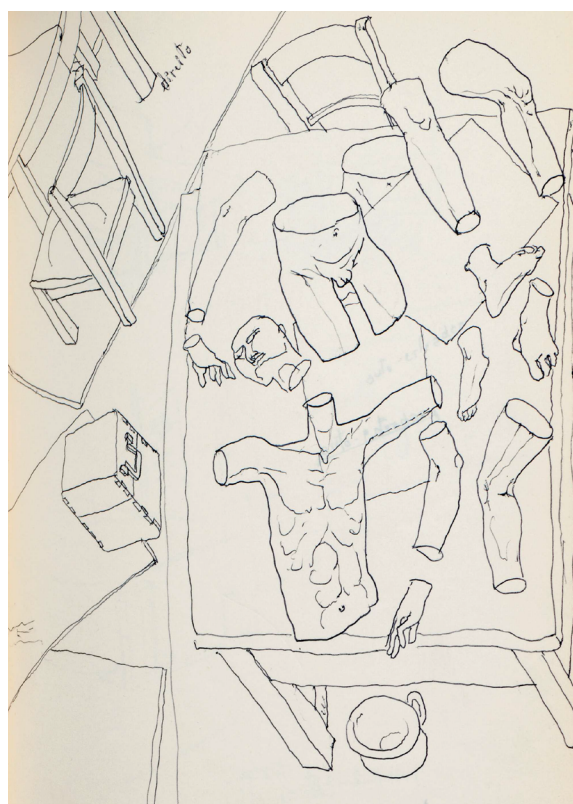
26 Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes Editora Ltda., pág. 63.

27 “My body is truly the navel of my world, not in the sense of the viewing point of the central perspective, but as the very locus of reference, memory, imagination

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f35]



apenas daquilo que se vê, mas da forma como o corpo organiza, relaciona e integra o que é visto.

A leitura deixa de ser imediata porque a obra não se apreende num único momento. Ao contrário da fachada reconhecida de frente, o ‘corpo’ constrói-se por sucessão, aproximação e confronto entre pontos de vista. A forma passa a exigir uma leitura progressiva, distinguindo-se primeiro em fragmentos, abrindo-se depois a leituras instáveis e podendo, por fim, adquirir presença perante o observador. Pallasmaa sintetiza esta diferença ao afirmar que “uma obra arquitetónica não é experienciada como uma série de imagens retinianas isoladas, mas na sua essência material, corporal e espiritual integrada”.²⁸ Esta passagem estrutura o capítulo, do objeto fragmentado à forma instável, até à relação em que a obra deixa de ser apenas vista e passa a ser percebida como presença.

Objeto: fragmento e unidade

A forma do objeto arquitetónico apresenta-se como conjunto de fragmentos, composta por partes distintas. Ao contrário da leitura imediata de um rosto, onde o reconhecimento se fixa numa imagem frontal, aqui a forma não se apresenta como uma figura imediatamente reconhecível, mas como um conjunto de elementos diferenciados. Elementos como volumes, vãos ou planos mantêm-se distinguíveis entre si. Estes não se organizam previamente como uma unidade, mantendo a sua autonomia e exigindo uma leitura que se constrói a partir da sua identificação e relação. A forma deixa de ser apreendida como imagem única e passa a ser

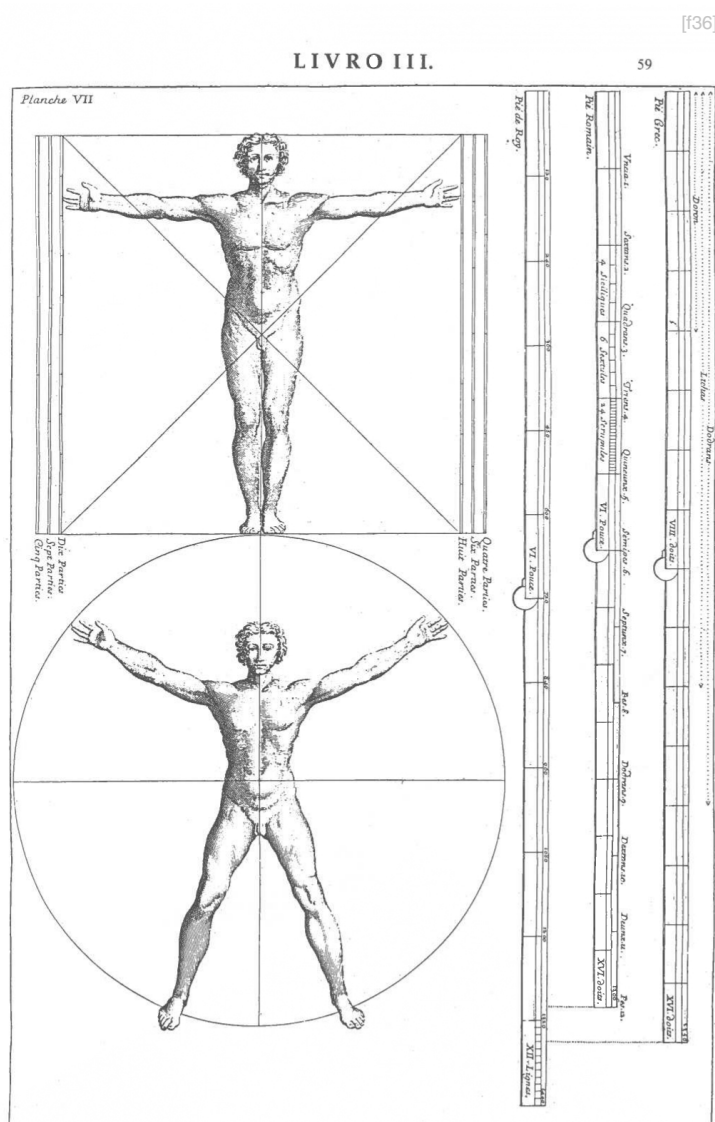
[f35] - Álvaro Siza, imagem do *Sketchbook* n.º 110.

and integration.” in Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin : architecture and the senses*. Wiley, pág. 5.

28 “An architectural work is not experienced as a series of isolated retinal pictures, but in its full and integrated material, embodied and spiritual essence.” in *Ibidem*, pág. 16.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento



entendida como composição de partes.

As partes articulam-se, estabelecendo relações sem se fundirem. A sua proximidade, orientação ou repetição permite estabelecer ligações que não anulam a sua individualidade. Não existe uma continuidade que dissolva as partes numa forma única, mas uma articulação entre elementos distintos. Georg Simmel observa que “no corpo humano, o rosto possui a medida suprema dessa unidade interior”²⁹, indicando que a unidade resulta da relação entre partes diferentes e não da sua homogeneidade. Esta condição encontra paralelo na tradição tratadística, onde a forma é entendida como resultado da relação proporcional entre partes. Como escreve Leon Battista Alberti, “a beleza é a concinidade³⁰, em proporção exata, de todas as partes no conjunto a que pertencem”³¹, reforçando que a unidade depende da articulação entre elementos e não da perda da sua autonomia.

No entanto, esta relação nem sempre conduz a uma forma estável, podendo permanecer em aberto. Gilles Deleuze e Félix Guattari observam, no capítulo “Ano Zero: Rostidade”³², que “a cabeça está compreendida no corpo, mas não o rosto”³³, sugerindo

[f36] - Desenho da tradução de Claude Perrault de *Os dez livros de arquitetura de Vitruvius*, [1673].

29 “*Within the human body, the face possesses the ultimate measure of this inner unity*” in Simmel, G. (1901). *The Aesthetic Significance of the Face*, in *Der Lotse* 1, no.35.

30 O conceito de concinidade (*concinnitas*) em Leon Battista Alberti, refere-se à harmonia resultante da relação proporcional entre as partes de uma forma. Não se trata apenas de proporção numérica, mas de uma concordância entre elementos que produz unidade, na qual nenhuma parte pode ser alterada sem comprometer o conjunto.

31 Alberti, L. B., Espírito Santo Arnaldo, & Krüger Mário Júlio Teixeira. (2011). *Da arte edificatória* [1452]. Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 377.

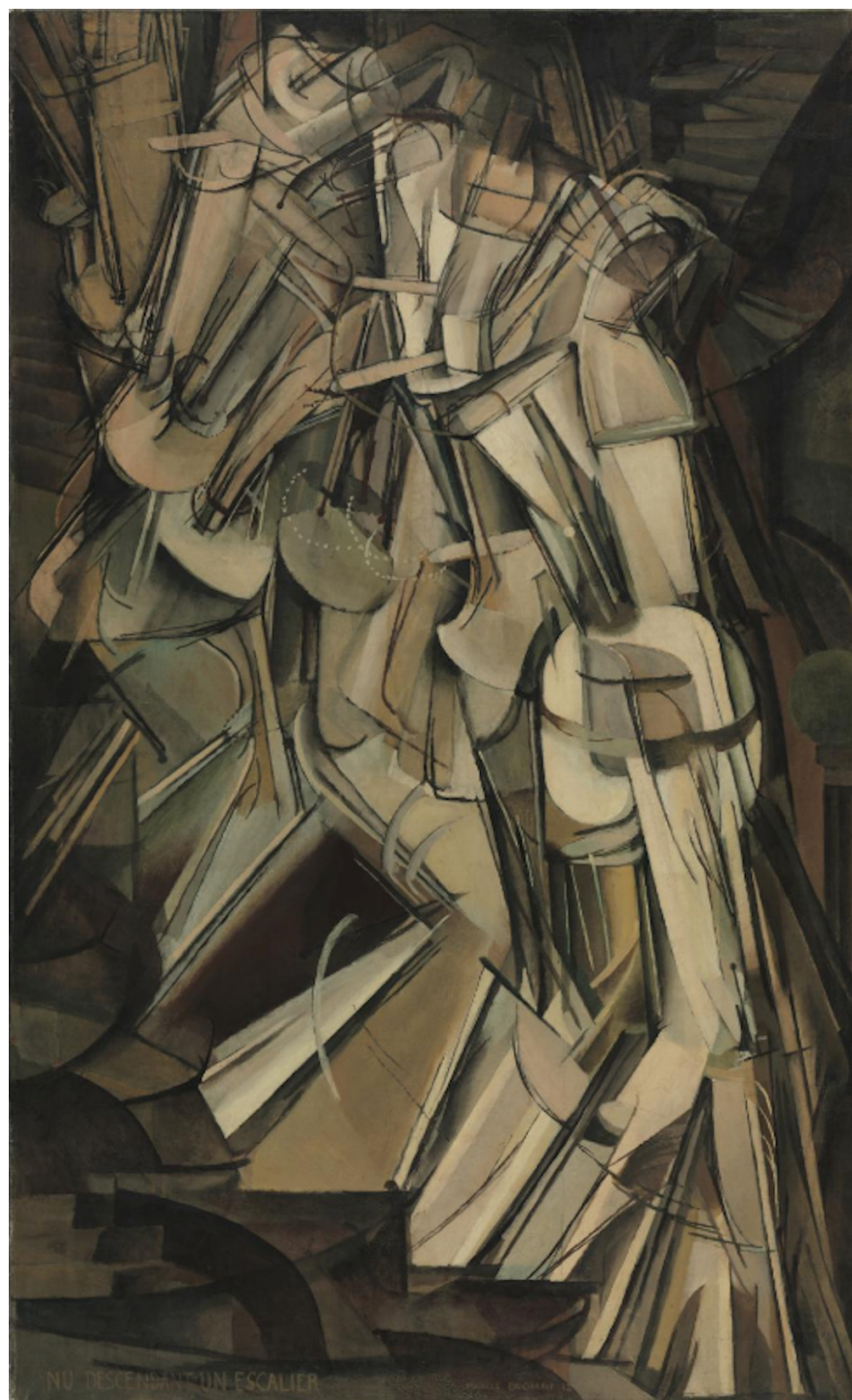
32 A opção por “rostidade” segue a tradução portuguesa de Rafael Godinho para o termo francês *visagéité*. Embora “facialidade” pudesse aproximar-se mais diretamente de *visage*, mantém-se “rostidade” por corresponder à terminologia da edição citada nesta dissertação. Em Deleuze e Guattari, a “rostidade” não designa o rosto como forma natural ou autónoma, mas como sistema de organização perceptiva e significante.

33 Deleuze, G., Guattari, F., & Godinho, R. (2007). *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia*. Assírio & Alvim, pág. 223.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f37]



que o rosto não corresponde a uma forma dada, mas a uma construção dependente de relações específicas entre elementos como buracos, traços e volumes.³⁴ O rosto, tal como o corpo em análise, não corresponde a uma figura previamente contida na forma, mas a uma construção que depende da articulação entre elementos.

A unidade resulta da leitura conjunta das partes, não da forma em si. O 'corpo' não está contido na forma, mas constrói-se no modo como os fragmentos são relacionados pelo observador. A percepção deixa de se fixar numa imagem estável e passa a operar por associação, comparação e reorganização. Como afirma Rudolf Arnheim³⁵, "aquilo que percebemos não é apenas a soma do que o olho vê, mas é determinado pelas forças que atuam no campo visual"³⁶, evidenciando que a unidade não é intrínseca à forma, mas resulta da sua organização perceptiva.

Forma: abertura e instabilidade

A forma não corresponde obrigatoriamente a uma organização fechada ou imediatamente estabilizada. Certas obras permanecem abertas a diferentes leituras, não por falta de definição, mas porque as relações entre os seus elementos não resultam numa única interpretação. O observador reorganiza continuamente aquilo que vê, alternando entre diferentes aproximações possíveis. A instabilidade deixa assim de ser entendida como erro e passa a

[f37] - Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2*, 1912.

34 *Ibidem*, págs. 221 a 245.

35 Rudolf Arnheim (1904 - 2007) foi um teórico da arte e da percepção associado à psicologia da *Gestalt*, corrente que entende a percepção como organização de relações e não como soma de elementos isolados. Assim, o todo é apreendido como uma estrutura, sendo essa organização que determina o sentido do que é visto.

36 "What we perceive is not only the sum of what the eye can see, but is determined by the forces acting within the visual field" in Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, pág. 11.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f38]



permitir que a leitura permaneça aberta.

Robert Venturi recusa a simplificação da forma enquanto unidade coerente e evidente, defendendo antes uma arquitetura capaz de integrar contradição, ambiguidade e coexistência de relações distintas. Como afirma em *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), “interessa-me a complexidade e a contradição em arquitetura”.³⁷ A forma deixa assim de procurar uma leitura única e passa a admitir diferentes níveis de interpretação em simultâneo, onde elementos contraditórios podem coexistir sem perder coerência. E se a forma mantém os seus elementos em relação sem os fixar numa unidade completamente resolvida, esta condição aproxima-se do que Italo Calvino descreve como o prazer da “variedade”, da “incerteza” e do “não ver tudo”, isto é, a possibilidade de a imaginação atuar sobre aquilo que não se apresenta de forma totalmente evidente.³⁸

Neste contexto, a leitura da obra varia com o movimento do observador. A arquitetura que interessa a este capítulo não se fixa apenas numa fachada, numa planta ou numa vista isolada, mas na relação entre elas. A perceção transforma-se à medida que o observador percorre o espaço, percebendo profundidades, alinhamentos e continuidades que se alteram com o deslocamento. A forma constrói-se através da sucessão de pontos de vista. Venturi reforça esta condição quando afirma que “uma arquitetura válida evoca múltiplos níveis de significado e combinações de foco”.³⁹ A

[f38] - Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, 1966.

37 “I like complexity and contradiction in architecture” in Venturi, R. (1977). *Complexity and contradiction in architecture* (2nd ed.). The Museum of Modern Art, pág. 16.

38 “Contributing to this pleasure is the variety, the uncertainty, the not-seeing-everything, and therefore being able to walk abroad using the imagination in regard to what one does not see.” in Calvino, I., & Barreiros José Colaço. (1990). *Seis propostas para o próximo milénio: lições americanas*. Teorema, pág. 62.

39 “A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus its space and its elements become readable and workable in several ways at once” in Venturi, R. (1977). *Complexity and Contradiction in Architecture* (2nd ed.). The Museum of Modern Art, pág. 16. A expressão “múltiplos níveis de significado”

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f39]



arquitetura deixa assim de depender de uma leitura única e passa a permitir diferentes aproximações simultâneas. Esta condição torna-se relevante para a passagem do rosto ao corpo, porque o 'corpo' na arquitetura deixa de depender de uma representação literal e passa a construir-se através da relação entre diferentes níveis de leitura.

Gilles Deleuze e Félix Guattari descrevem esta condição como um sistema aberto de relações, onde a forma não corresponde a uma identidade fixa. Observam que “o rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo”.⁴⁰ O rosto deixa assim de corresponder a uma figura natural e passa a depender de sistemas de organização e reconhecimento. Algumas formas não pedem uma leitura única e imediata, permitindo que diferentes interpretações coexistam sem se anularem. A ambiguidade não impede o reconhecimento. Pelo contrário, torna a leitura mais ativa e desloca o significado para a relação entre observador, movimento e percepção. A arquitetura deixa então de operar apenas como imagem fixa e passa a depender das relações variáveis que a leitura estabelece.

Relação: reciprocidade e presença

A forma deixa de ser apenas objeto quando o observador reconhece nela relações que ultrapassam a sua condição material.

[f39] - Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958.

pode aproximar Venturi de uma leitura semiótica, mas o argumento deste livro mantém-se sobretudo formal e perceptivo. Como esclarece Vincent Scully, “explora sobretudo a reação física à forma”, enquanto *Learning from Las Vegas* (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1977) “se ocupa principalmente da função do signo”. “(...) explores mainly the physical reaction to form and thus basically emphatetic in method. The second *Learning from Las Vegas*, is primarily concerned with the function of sign (...)” in Scully, V., introdução a Venturi, R. (1977). *Complexity and Contradiction in Architecture* (2nd ed.). The Museum of Modern Art, pág. 12.

40 Deleuze, G., Guattari, F., & Godinho Rafael. (2007). *Mil planaltos : capitalismo e esquizofrenia*. Assírio & Alvim, pág. 205.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f40]



O ‘rosto’ e o ‘corpo’ não surgem como figuras representadas, mas como construções produzidas pela organização dos elementos e pela leitura do observador. Georges Didi-Huberman descreve esta passagem como “um poder do olhar emprestado pelo observador ao próprio observado: «isto olha-me e isto implica-me»”.⁴¹ Esta formulação permite compreender que ver não é apenas registrar visualmente uma forma, mas entrar numa relação em que aquilo que é visto passa a afetar quem vê. A arquitetura deixa assim de operar apenas como composição formal e passa a adquirir presença perante quem a observa.

Quando determinadas relações entre vãos, alinhamentos ou volumes sugerem um rosto, o observador deixa de ser apenas alguém que olha a fachada de fora e passa a participar na construção da sua leitura. A leitura aproxima-se da sensação de sermos observados por aquilo que vemos, mesmo sabendo que não existe qualquer intenção figurativa. Georg Simmel refere que “não existe nenhuma estrutura no mundo perceptível que permita uma tão grande diversidade de formas e superfícies convergir numa unidade de significado tão absoluta como o rosto humano”.⁴² O reconhecimento do rosto não depende da presença isolada de determinados elementos, mas da capacidade dessas partes estabelecerem uma unidade suficientemente intensa para ativar identificação, projeção e empatia.

A percepção torna-se recíproca quando aquilo que é visto passa a afetar quem vê. Esta condição aproxima-se da noção de aura desenvolvida por Didi-Huberman a partir de Walter Benjamin. A aura é entendida como uma experiência relacional entre observador e observado, na qual o fenómeno parece adquirir a capacidade

[f40] - Vivian Maier, *Self-Portrait*, 1954.

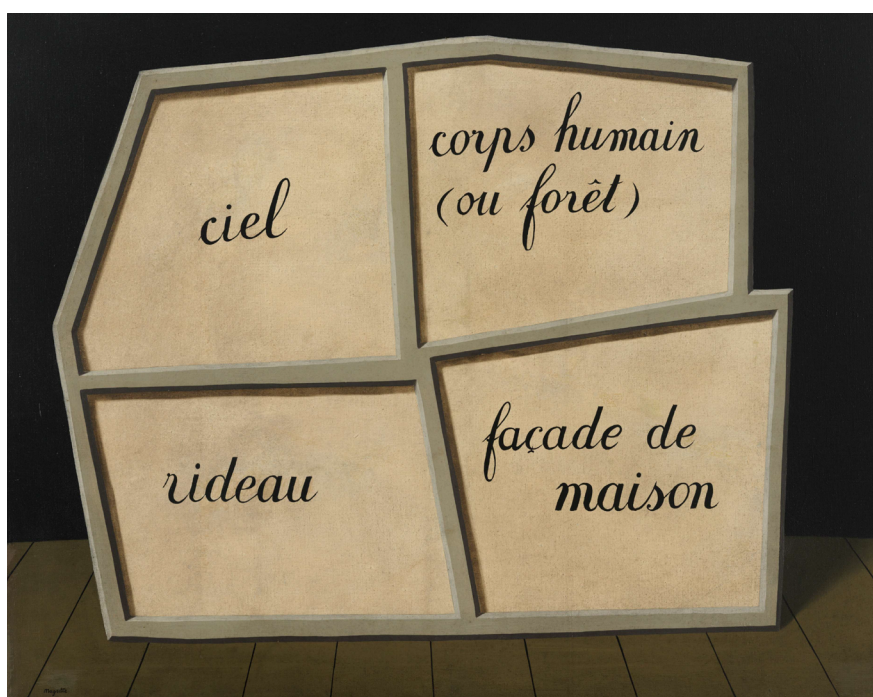
41 Benjamin, W., “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, citado em Didi-Huberman, G., Anghel, G., & Cachopo, J. P. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Dafne, pág. 118.

42 Simmel, G. (1901). *The Aesthetic Significance of the Face*, in *Der Lotse*, 1, no. 35.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f41]



de retribuir o olhar.⁴³ Didi-Huberman define esta experiência como a possibilidade de “dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar” e afasta-a de uma “simples fenomenologia da fascinação alienada”, entendendo-a antes como “um olhar trabalhado pelo tempo”.⁴⁴ Neste sentido, a reciprocidade não corresponde a uma ilusão, mas a uma relação em que aquilo que é visto parece devolver presença ao observador. A leitura deixa de depender apenas da presença física da arquitetura e passa a resultar da intensidade relacional que esta produz perante o observador.

Certas formas afirmam presença porque continuam a produzir relações depois do primeiro reconhecimento. O observador continua a confirmar relações, reorganizar partes e projetar sentido sobre aquilo que vê. A unidade do rosto, descrita por Simmel, encontra aqui continuidade numa presença quase corporal da forma. Didi-Huberman descreve esta potência da imagem quando afirma que o objeto pode revelar-se “uma jazida de sentidos, fonte de jogos de linguagem, jogos de imagens, afectos, intensidades, quase corpos, quase rostos. Em suma, um antropomorfismo actuante”.⁴⁵ A arquitetura deixa então de operar apenas como imagem estática e passa a adquirir uma condição de presença. O ‘corpo’ não está contido na arquitetura como representação fixa, mas emerge da relação contínua entre forma, percepção e observador.

Os ensaios realizados a partir das imagens do Atlas do autor permitem testar esta passagem de modo operativo. A partir das imagens com maior reconhecimento facial no questionário, foram seleccionados casos onde a leitura do rosto parecia suficientemen-

[f41] - René Magritte, *Le masque vide*, 1928.

43 Didi-Huberman, G., Anghel, G., & Cachopo, J. P. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Dafne, pág. 118.

44 “(...) a aura não poderia reduzir-se a uma simples fenomenologia da fascinação alienada a tender para a alucinação. Tratar-se-ia aqui, por contraste, de um olhar trabalhado pelo tempo, de um olhar que daria tempo ao aparecimento para este se desdobrar como pensamento (...)” in Benjamin, W., “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, citado em *Ibidem*, págs. 118 a 120.

45 *Ibidem*, pág. 99.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f42]



te clara para ser manipulada. Num primeiro momento, através da sobreposição de papel vegetal, determinados elementos das fachadas foram removidos, deslocados ou alterados, testando até que ponto pequenas variações modificam a intensidade da leitura facial. Posteriormente, o mesmo processo foi desenvolvido digitalmente, permitindo controlar com maior precisão relações entre vãos, alinhamentos, contrastes e simetrias.

A Capela de Nossa Senhora da Conceição, em Tomar, de João de Castilho e Diogo de Torralva, do século XVI, torna visível esta operação. A clareza da sua composição permite observar como fragmentos, eixos e relações entre partes podem alterar a leitura de um ‘rosto’. Ao remover ou deslocar determinados elementos, o ensaio mostra que a leitura não depende da presença isolada dos vãos, mas da relação que estes estabelecem entre si, podendo ser reforçada, deslocada ou anulada.

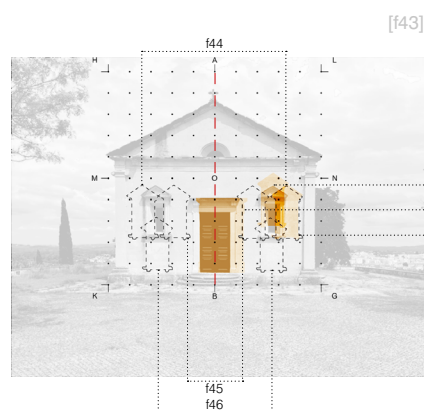
Esta passagem da leitura isolada dos vãos para um sistema de relações permite aproximar o ‘rosto’ de uma leitura corporal. Não se trata de uma representação da figura humana, mas de uma construção percetiva entre partes. Celso Paraíso aproxima esta questão da tradição vitruviana ao comparar o esquema do homem vitruviano de Cesare Cesariano com a planta, os alçados e os cortes da obra.⁴⁶ Nesse sentido, a passagem do ‘rosto’ ao ‘corpo’ depende menos da figura representada do que da intensidade das relações que a fachada e o volume conseguem produzir. Assim, a leitura corporal resulta de um sistema de relações, e não da presença literal de um corpo.

[f42] - Pablo Picasso, *L'accordéoniste*, 1911.

46 Celso Paraíso refere que apresenta “um conjunto de desenhos comentados, onde se sobreporá a planta da Capela com o esquema de Cesariano”, procurando que as comparações assumam “um valor menos especulativo”. in Ramos, C. P. (2013). *A Capela da Nossa Senhora da Conceição em Tomar*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, pág. 189.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento



0 1 2 3 un.
.5

[f43] - Alçado principal da Capela de Nossa Senhora da Conceição, imagem com elevado reconhecimento no questionário e considerada como hipótese de caso de estudo. Ensaio geométrico sobre os elementos da fachada, evidenciando o eixo de reflexão AB e os vetores de translação. A unidade base utilizada no ensaio deriva da leitura proporcional desenvolvida por Celso Paraíso a partir do esquema de Caesare Caesariano, aplicado à planta e aos alçados da Capela. As manchas coloridas indicam as posições originais, enquanto o traço interrompido assinala as posições resultantes das transformações. A coluna da esquerda [44_45_46] explora a simetria e a da direita a assimetria [48_49_50].



[f44] - Translação dos janelões, 1 unidade em sentidos opostos ao eixo de simetria AB .

[f45] - Translação dos janelões, 1 unidade cada em direção ao eixo de simetria AB ;

[f46] - Translação dos janelões, 1,5 unidades em sentido vertical descendente, preservando a simetria em relação ao eixo AB .



[f47] - Capela de Nossa Senhora da Conceição. Fotografia original, sem alterações ou sobreposições, usada como referência para aferir os elementos em movimento nos ensaios. © Gabriel Andrade, 2025. [HIS_2025_063a_PT]

[f48] - Translação do portal retangular, 1 unidade em sentido oposto ao eixo AB .

[f49] - Translação do janelão direito, 1 unidade em oposição ao eixo AB .

[f50] - Translação do janelão direito, 1 unidade no sentido vertical ascendente.





[f51] - Os campos a tracejado vermelho assinalam a posição original dos elementos suprimidos ou transformados na composição da fachada: dois janelões, portal retangular e óculo semi-circular. Na coluna da esquerda, suprimem-se elementos para testar até que ponto o 'rosto' continua a ser reconhecido [52_53_54]. Na coluna da direita, altera-se a posição dos elementos para avaliar a estabilidade dessa leitura [55_56_57].

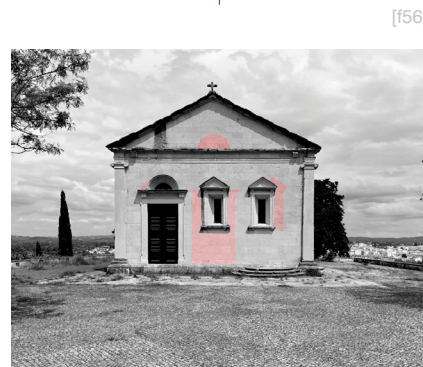
[f52] - Fachada com os dois janelões suprimidos, mantendo-se apenas o portal retangular e o óculo semi-circular.



[f53] - Fachada com o portal retangular suprimido, mantendo-se apenas os dois janelões e o óculo semi-circular.

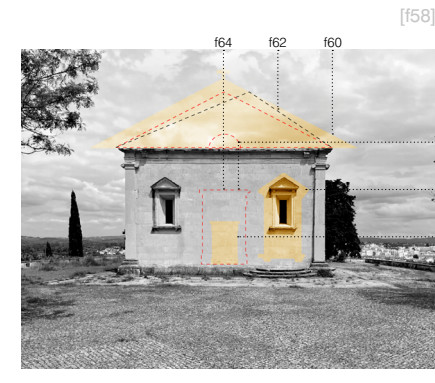
[f54] - Fachada com o óculo semi-circular suprimido, mantendo-se apenas os dois janelões e portal retangular.

[f55] - Elementos reorganizados por deslocação para o outro lado do eixo AB, os dois janelões aproximados do portal retangular e o óculo semi-circular mantendo o alinhamento com esse portal.



[f56] - Mantém-se um janelão à direita, enquanto o outro inverte a posição com o portal retangular; o óculo semi-circular preserva o alinhamento com este, agora configurado como frontão.

[f57] - Elementos deslocados das posições originais: os dois janelões preservam dualidade à esquerda, interrompidos pelo óculo semi-circular e portal retangular transladado à direita.



0 1 2 3 un.
.5

[f58] - O tracejado vermelho assinala os elementos suprimidos, enquanto a mancha identifica os elementos sujeitos a alteração de escala. Na coluna da esquerda, altera-se a escala dos elementos [59_60_61]. Na coluna da direita, procede-se a uma reorganização livre dos elementos, através da sua deslocação, supressão ou alteração [62_63_64].

[f59] - Redimensionamento do portal retangular, reduzido em 1 unidade.

[f60] - Aumento do frontão triangular em 1,5 unidades.

[f61] - Aumento do janelão direito em 1,5 unidades.



[f62] - Composição mantendo os elementos na sua configuração, procede-se à alteração morfológica do frontão triangular. Translação horizontal do vértice superior do triângulo do frontão, deslocando-o 1 unidade para a direita

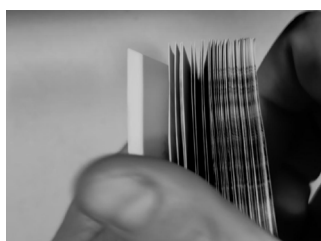
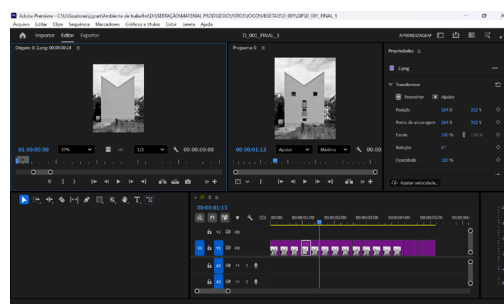
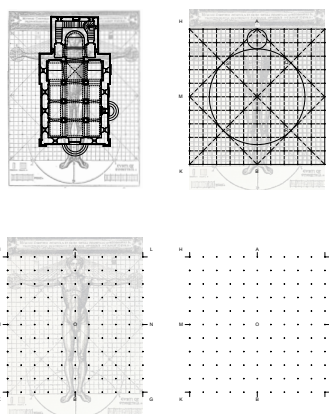
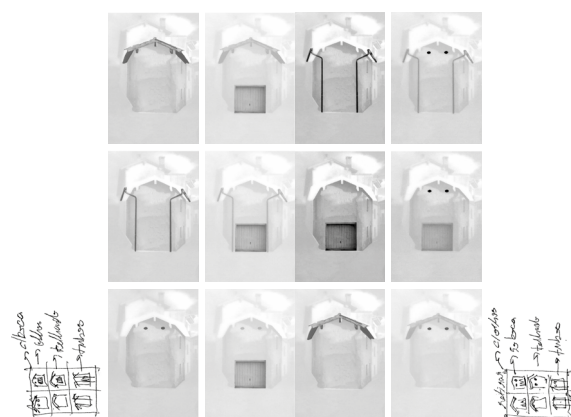
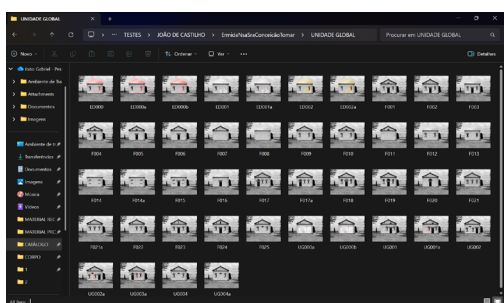
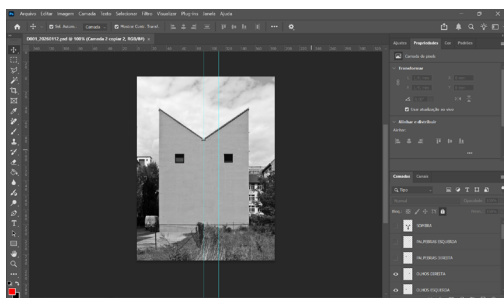
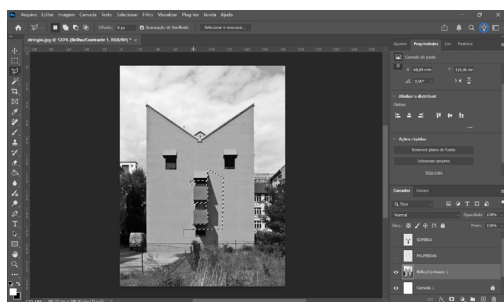
[f63] - Translação do óculo semi-circular, 2 unidades descendentes no eixo AB; supressão do portal retangular.

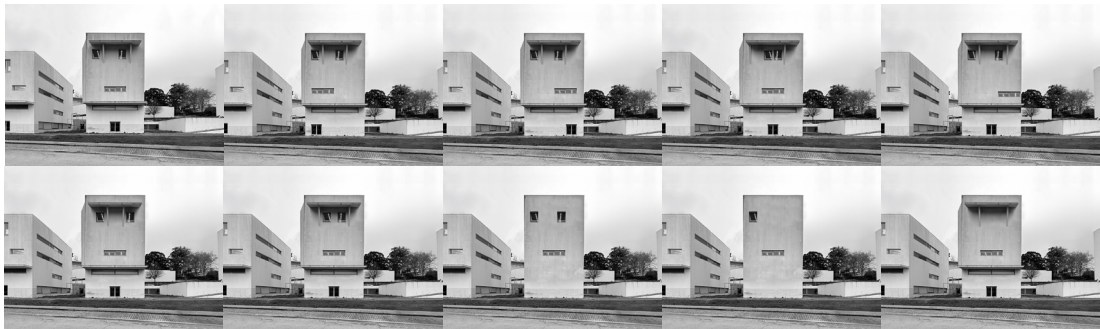
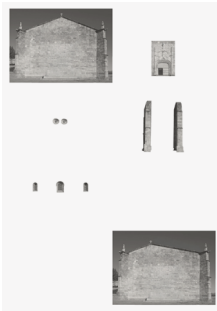
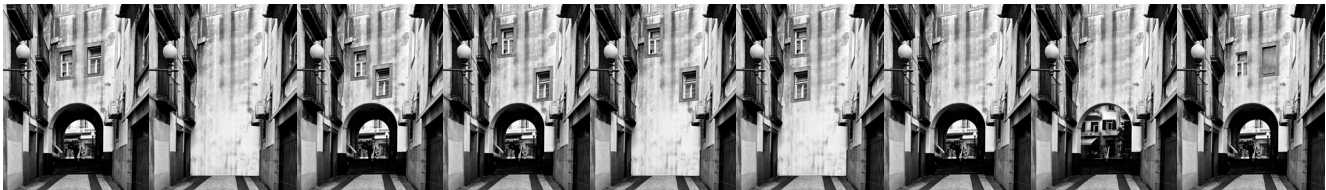
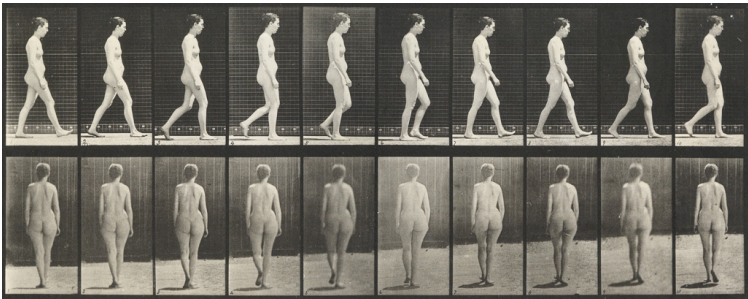
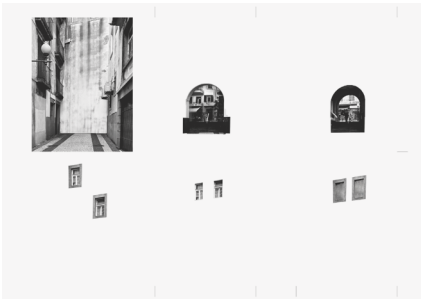
[f64] - Supressão do óculo semi-circular, do portal retangular e do frontão triangular; os dois janelões mantêm-se.



Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento





[f65] - Painei **Ver**. Do Rosto ao Corpo

[Face B]

01. Processo de separação dos elementos da Torre Kreuzberg, em Berlim, Alemanha (1985 - 1987) de John Hejduk em *Photoshop*, quando ponderada como hipótese de caso de estudo. Após a uniformização do formato, a imagem foi organizada em diferentes *layers*, distinguindo fundo, forma e elementos da fachada, como janelas, palas, portas e varandas, permitindo testar relações entre fragmentos e unidade do conjunto. © Gabriel Andrade, 2026.

02. Jogo de composição no *Photoshop* a partir dos elementos separados em *layers*. O processo iniciou-se de forma intuitiva, 'ligando' e 'desligando' elementos, sendo posteriormente sistematizado através de ensaios sobre simetria, assimetria, escala, proporção e transformação da forma do objeto. © Gabriel Andrade, 2026.

03. Cada composição era exportada e nomeada de acordo com a transformação aplicada. A imagem apresenta uma amostra dos diferentes ensaios realizados sobre a Capela de Nossa Senhora da Conceição, permitindo comparar variações de composição. © Gabriel Andrade, 2026.

04. Num primeiro momento, os vários elementos eram impressos separadamente em papel vegetal, permitindo testar a remoção, deslocação e sobreposição de partes. A imagem evidencia a sobreposição dos vegetais e a composição manual a partir de uma imagem do Atlas. © Gabriel Andrade, 2026.

05. Composições obtidas a partir da digitalização dos vegetais. A imagem reúne diferentes ensaios com remoção, deslocação e combinação de elementos, mas esta hipótese de método foi descartada por se revelar pouco eficiente face ao processo digital direto. © Gabriel Andrade, 2026.

06. Fotografia de Walt Disney segurando uma tira de animação para um zootrópio, dispositivo pré-cinematográfico que cria a ilusão de movimento. Imagem retirada do episódio *The Story of Animated Drawing* da série *Disneyland* (1955). - disponível em <https://youtu.be/sR3IZjPlfPw?si=Tb9eEiAgMHw7-DVN>

07. A sequência mostra o processo de decomposição do esquema de Caesariano a partir da imagem de Celso Paraíso. Primeiro destacam-se os eixos, letras e pontos que organizam o desenho original. Depois, a informação é progressivamente reduzida até se obter um esquema essencial, posteriormente sobreposto à Capela de Nossa Senhora da Conceição nos ensaios realizados pelo autor. A partir dessa sobreposição define-se a unidade de medida que regula as transformações aplicadas à fachada. © Gabriel Andrade, 2026. - imagem inicial de Celso Paraíso in Ramos, C. P. (2013). *A Capela da Nossa Senhora da Conceição em Tomar*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, pág. 192.

08. - 11. Flipbook produzido pelo autor a partir das diferentes transformações aplicadas à Capela de Nossa Senhora da Conceição. O objeto nasce da dificuldade em transmitir o próprio processo de ver, procurando observar as alterações da composição em movimento e aproximar-se, de forma experimental da instabilidade da leitura. © Gabriel Andrade, 2026.

12. Processo de montagem das imagens em *Adobe Premiere* para produção de vídeos. A sequência procura testar a transformação da composição em movimento, aproximando a leitura da experiência de reciprocidade e presença entre observador e objeto. © Gabriel Andrade, 2026.

13. Muybridge, E. (1887). *Woman walking*. A imagem aproxima-se das experiências desenvolvidas pelo autor através do flipbook e dos vídeos, explorando a leitura do movimento por sucessão de imagens. - disponível em <https://www.nga.gov/artworks/166518-plate-number-15-walking>

14. Separação dos elementos da fachada de uma imagem do Atlas para montagem em papel vegetal. A imagem evidencia as

diferentes camadas isoladas, incluindo fundo e várias hipóteses de vãos, tornando visíveis as limitações e o carácter condicionado deste método. © Gabriel Andrade, 2026.

15. Capturas de ecrã de um vídeo produzido pelo autor a partir de uma fotografia da Rua da Caldeira Velha, no Funchal. A sequência evidencia diferentes composições que ativam possíveis leituras de 'rostos' até à imagem apenas com a parede em branco. © Gabriel Andrade, 2026. - referência do arquivo do autor ANM_2025_045_PT

16. Separação dos elementos da fachada da igreja de Freixo de Espada à Cinta, de João de Castilho. A partir de uma imagem do Atlas, para montagem em papel vegetal, evidencia-se a forma da igreja, o portal, os óculos, os contrafortes e uma hipótese de forma modificada pelo autor. © Gabriel Andrade, 2026.

17. - 20. Capturas de ecrã de vídeos produzidos pelo autor, testando diferentes hipóteses de composição sobre a igreja de Freixo de Espada à Cinta [17], a Torre F da FAUP [18] e a Torre Kreuzberg [19]. Os ensaios exploram relações de simetria, assimetria e supressão de elementos, procurando compreender, mais uma vez, como pequenas transformações alteram a leitura da fachada. © Gabriel Andrade, 2026.

21. - 22. Tal como na Capela de Nossa Senhora da Conceição, procurou-se sistematizar e registar os diferentes ensaios de composição da Torre Kreuzberg [21] e do Pavilhão Carlos Ramos [22]. As manchas coloridas assinalam as posições originais dos elementos transformados, deslocados ou suprimidos. © Gabriel Andrade, 2026.

01	04	14	13
02		15	
03	05	16	17
06	07	18	
08	09	10	11
		12	
		19	21
		20	22



3 | *Reparar.*

Do Corpo à Forma

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f67]



[f68]



[f69]



3 | **Reparar . Do Corpo à Forma**

A emergência do corpo . Três condições

O capítulo organiza três casos de estudo segundo um gradiente de corporalidade: corpo objeto, corpo ambíguo e corpo explícito. A partir da Casa Rudin (1997) de Herzog & de Meuron, em Leymen, da Casa Vieira de Castro (1984 - 1991) de Álvaro Siza, em Vila Nova de Famalicão, e da Casa Tegel (1987 - 1988) de John Hejduk, em Berlim, procura-se responder à pergunta quando a forma se torna corpo? Interessa compreender o momento em que a arquitetura deixa de ser apenas volume e passa a sugerir ou afirmar uma leitura corporal. O foco desloca-se da forma enquanto objeto para as condições que permitem reconhecer um 'corpo'.

A escolha recai sobre exemplos de habitação, porque a escala doméstica permite comparar com maior precisão a relação entre planta, fachada e volume. Pequenos ou grandes equipamentos colocariam dificuldades de leitura do todo, pela extensão das fachadas, pela complexidade programática e pela escala da organização em planta. Por exceção, a Casa Tegel corresponde a habitação plurifamiliar, tornando possível questionar de que modo um conjunto destinado a várias unidades pode ainda conservar uma leitura próxima da casa e do 'corpo'.

A análise organiza-se em três momentos articulados, axonometria, planta e alçados, e maquete. A axonometria permite reconhecer a forma base e a sua organização volumétrica [camada um]. A planta e os alçados confirmam relações entre elementos, pontos de fixação e possíveis prolongamentos corporais [camada dois]. A maquete introduz o movimento, a rotação e a sucessão de pontos de vista, permitindo verificar ou contrariar as leituras anteriores [camada três]. Estes três momentos dependem uns dos outros, a maquete resulta do redesenho e da modelação, mas é nela

[f66] - John Hedgecoe, Henry Moore no seu estúdio, 1967 - 1968.

[f67] - Herzog & de Meuron, Rudin House, Leymen, França, 1996 - 1997.

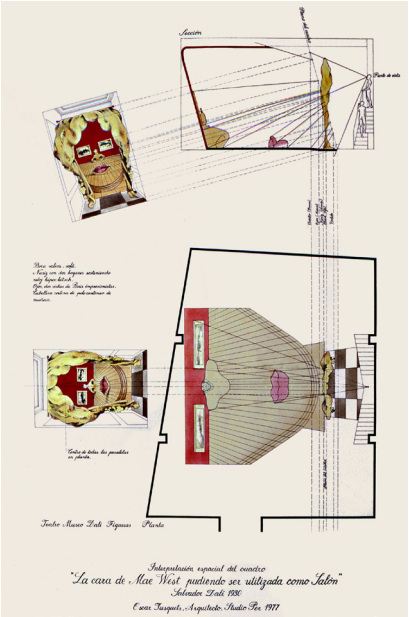
[f68] - Álvaro Siza, Casa Vieira de Castro, Vila Nova de Famalicão, Portugal, 1984 - 1991.

[f69] - John Hejduk, Tegel housing, Berlim, Alemanha, 1987 - 1988.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f70]



[f71]



[f72]



que a leitura volumétrica se torna plenamente verificável.

A ‘face B’, já introduzida anteriormente, ganha neste capítulo uma importância decisiva. A sequência de imagens mostra as hipóteses, escolhas, exclusões e ajustes que conduzem à leitura final de cada caso. Ao tornar visível o processo, confirma que a questão não se limita à superfície da fachada, mas passa pela relação entre planta, volume, movimento e percepção. A leitura corporal é testada na passagem entre desenho e maquete.

A exploração cromática procura identificar diferentes condições de leitura dentro dos casos. O vermelho corresponde às zonas de maior fixação, o azul às áreas de articulação e o amarelo aos prolongamentos e extensões.⁴⁷ As maquetes são realizadas em papel *Fabriano* à escala 1:100, permitindo manter uma leitura coerente entre os diferentes casos de estudo e uma relação equilibrada entre detalhe, manipulação e dimensão do objeto.⁴⁸

O capítulo procura demonstrar que a corporalidade não é uma propriedade fixa da forma, mas resulta das condições do seu reconhecimento. Os três casos são entendidos como graus distintos de corporalidade, definidos pela ausência, instabilidade ou evidência das relações entre as partes. A ‘face A’ expõe essa leitura de modo sintético, enquanto a ‘face B’ revela as inquietações, tentativas e desvios que a tornam possível. A comparação permite distinguir diferentes modos de reconhecimento do ‘corpo’.

[f70] - Desenho técnico. Salvador Dalí, *Mae West Room*. 1975.

[f71] - Salvador Dalí, *Mae West's Face which May be Used as a Surrealist Apartment*, 1934 - 1935.

[f72] - Vista oblíqua. Salvador Dalí, *Mae West Room*, 1975.

47 Para além de permitirem estruturar a leitura corporal, estas cores correspondem também às cores primárias utilizadas pelo autor ao longo do percurso académico, permanecendo constantemente presentes nos instrumentos de desenho.

48 A planificação das peças da maquete adota uma decomposição que permite controlar o erro e reduzir o desperdício material, metodologia desenvolvida durante estágio realizado pelo autor com o arquiteto Paulo David em 2025.

A Casa Rudin . Corpo objeto

[camada um]

A Casa Rudin apresenta-se como uma forma reduzida à sua condição mais elementar. A sua geometria simples e reconhecível reforça a associação à imagem genérica de casa. Nesse sentido, pode ser entendida como um “volume maciço e arquetípico (...) lembra um desenho de criança”.⁴⁹

A leitura é imediata e tende a fixar-se numa frontalidade dominante que não exige deslocamento do olhar. O conjunto é reconhecido como um todo, sem necessidade de articulação entre partes ou reconstrução progressiva por parte do observador.

Como consequência, o objeto impõe-se como uma totalidade fechada e estável. A clareza da sua configuração limita a possibilidade de leituras alternativas, fixando a percepção numa imagem única, onde o corpo não emerge.

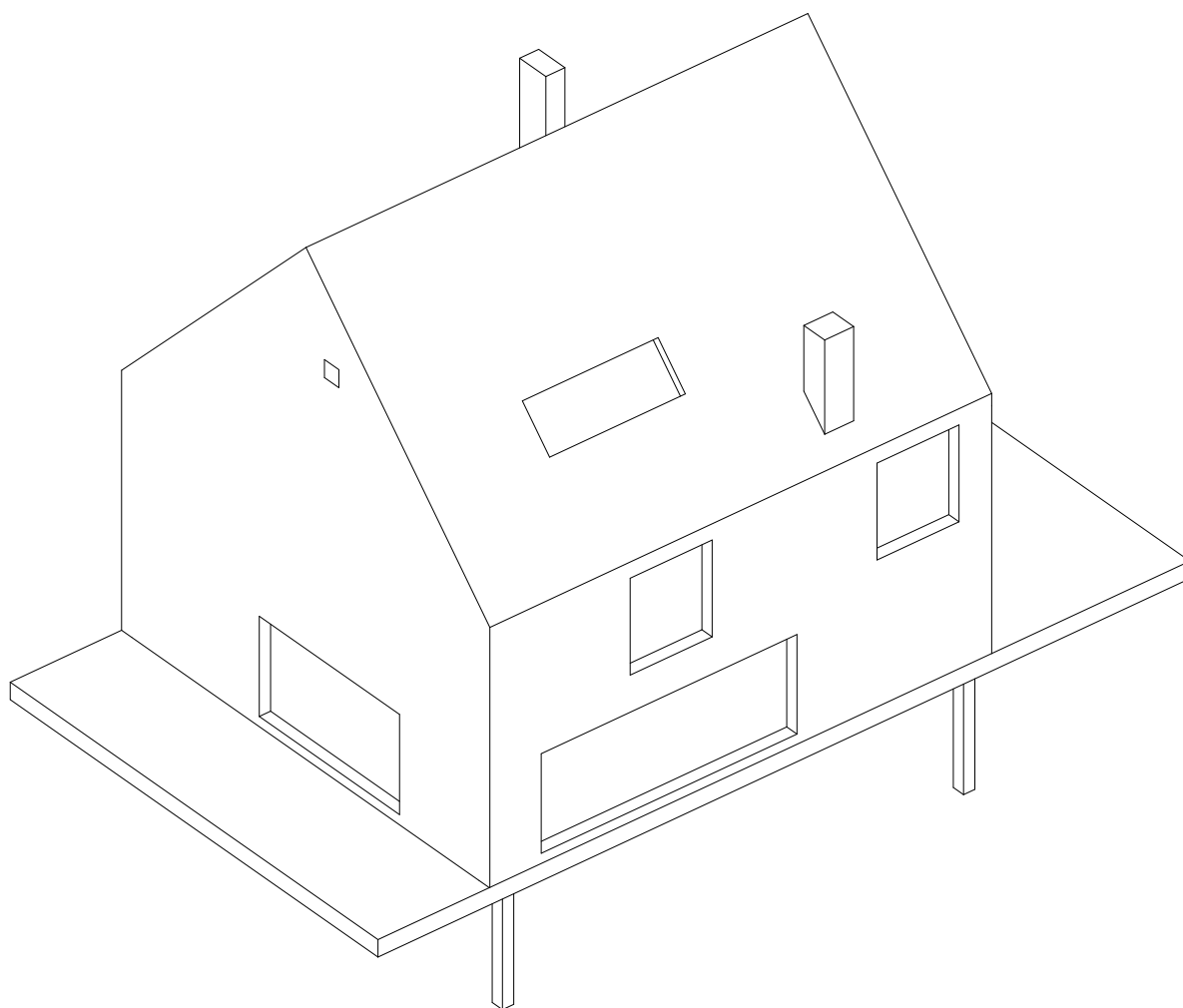
O volume organiza-se como uma massa compacta e contínua, onde a cobertura inclinada, os planos verticais e as chaminés se articulam numa configuração única. A implantação sobre uma plataforma elevada reforça a autonomia do conjunto, destacando-o do terreno e acentuando a sua leitura como objeto isolado.

A geometria não introduz diferenças que permitam distinguir partes independentes e alterem a leitura do todo. Os elementos mantêm uma relação direta entre si, sem recortes, deslocamentos que sugiram articulações internas diferenciadas.

A forma apresenta-se como fechada, lida como um único volume claramente definido. Os seus limites são claros e contínuos, não sugerindo decomposição em partes, mantendo uma leitura direta e constante do conjunto.

[f73] - Axonometria isométrica da Casa Rudin, realizada pelo autor.

49 “(...) *might be seen as heavy and archetypal volume, that seems to be suspended above the gentle slope, demonstrating its desire to be perceived as an abstract object. A sloping roof, a tall chimney and large windows remind one of child's drawing.*” in The Pritzker Architecture Prize. (2001). Jacques Herzog and Pierre de Meuron, 2001 laureates. The Hyatt Foundation, pág. 4.



[f73]

[camada dois]

A leitura constrói-se a partir de um ponto de vista frontal. Os alçados apresentam uma organização regular dos vãos, onde se reconhecem alinhamentos e repetições. No segundo piso, as aberturas mantêm a altura e comprimento, enquanto no primeiro apenas alinham pela altura. Esta regularidade permite o reconhecimento imediato de padrões, como a identificação de ‘rostos’, mas essas associações mantêm-se pontuais e não se organizam em relações entre partes.

A escolha desta planta permite evidenciar as condições necessárias à ativação de uma leitura corporal, nomeadamente a presença de um eixo central e de extensões laterais. As cores evidenciam essa condição: o vermelho concentra-se na zona da escada que é a entrada, podendo sugerir um eixo ou ponto de fixação, próximo de uma ‘coluna vertebral’. No entanto, este eixo não organiza as restantes zonas nem estabelece continuidade com elas, mantendo-se como um ponto isolado que não estrutura a leitura do conjunto.

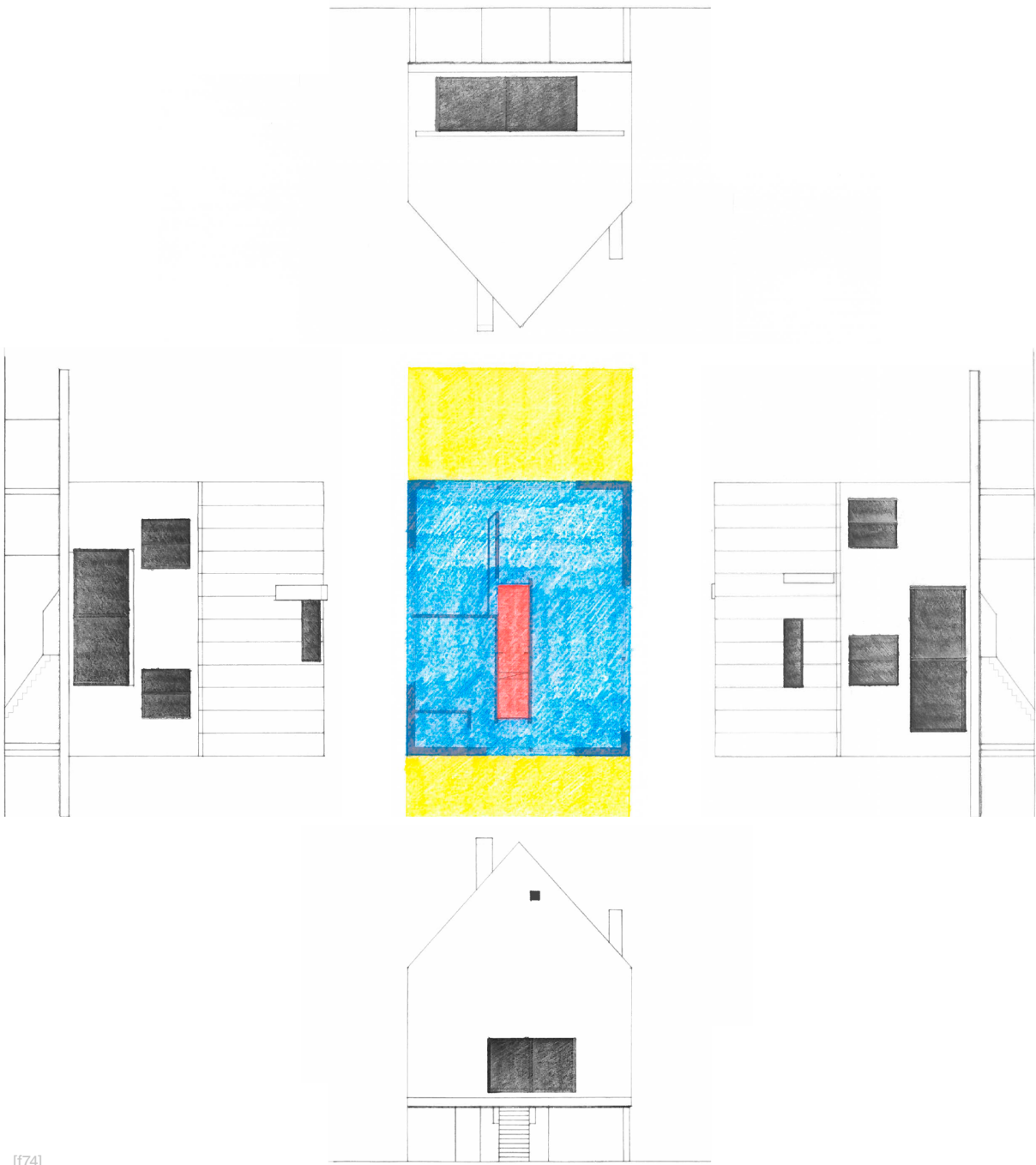
O azul define um campo contínuo que não se diferencia internamente, mantendo uma condição homogénea que impede a diferenciação interna. Não se constitui como estrutura relacional, mas como extensão uniforme que não permite organizar a forma.

O amarelo assinala áreas periféricas, como varandas, que prolongam o volume, mas não se articulam com o conjunto. Estas zonas permanecem isoladas e não contribuem para a formação de uma estrutura reconhecível.

Apesar destas condições, que poderiam estruturar a forma, as diferentes zonas não se articulam entre si. A leitura frontal possibilita o reconhecimento de padrões, mas em planta mesmo quando existem elementos que sugerem organização, não se estabelecem relações suficientes para a leitura de um ‘corpo’.

[f74] - Análise à planta do primeiro piso e aos vários alçados. Montagem e desenhos produzidos pelo autor.

0 10 20 50 MM



[f74]

[camada três]

A passagem da planta para a maquete confirma a leitura do volume como uma forma única, sem subdivisões perceptíveis. A forma apresenta-se compacta, sem recuos, avanços ou diferenças volumétricas que permitam distinguir partes. Elementos como a escada, as varandas ou as chaminés não se destacam na volumetria, permanecendo integrados no conjunto.

A seleção de uma vista frontal, duas oblíquas ligeiras e uma lateral permite testar a leitura a partir de diferentes posições. A vista frontal apresenta a forma na sua condição mais imediata, as oblíquas verificam se surgem relações entre planos e a lateral testa o limite dessa leitura. Em todas elas, o volume apresenta-se de forma semelhante, não revelando novas relações nem alterações na percepção.

O volume não oferece variações suficientes para sustentar leituras distintas. As diferentes fachadas apresentam características semelhantes, dificultando a sua distinção e reforçando a percepção de um conjunto uniforme.

Não se verificam condições para que o ‘corpo’ seja percebido. A leitura é imediata e estável, não exigindo organização ou interpretação por parte do observador, existindo apenas como possibilidade não ativada permanece no domínio da imagem. Não se verificam leituras alternativas ou contraditórias, mantendo-se uma interpretação única do conjunto. Assim, a forma não permite leituras diferentes nem estabelece relações entre partes que possam ser entendidas como um ‘corpo’.

[f75] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Norte e Oeste. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

[f76] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Norte e Oeste. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

[f77] - Vista frontal, alçado sul. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

[f78] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Sul e Oeste. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

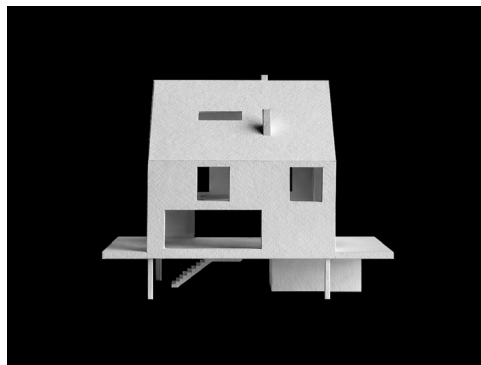
[f75]



[f76]



[f77]

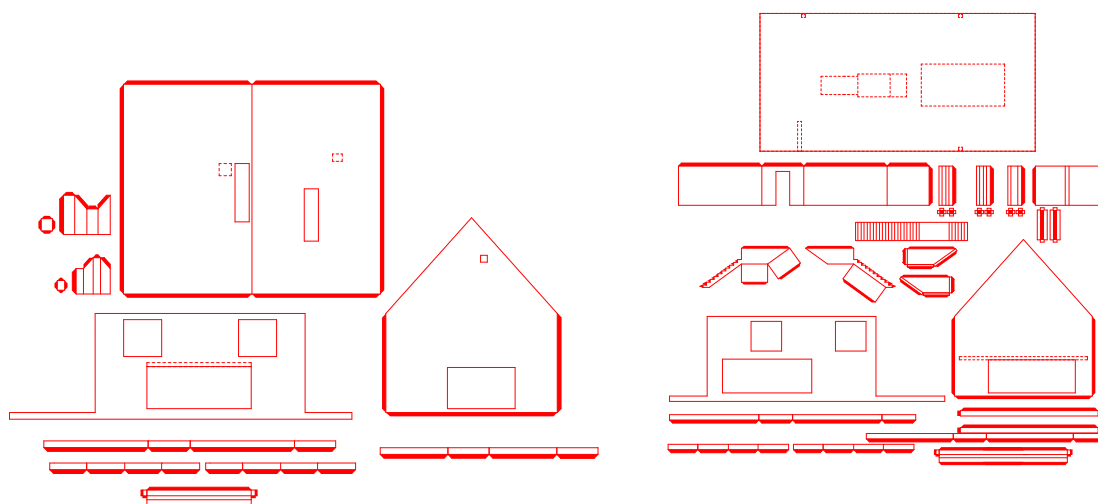
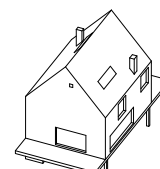
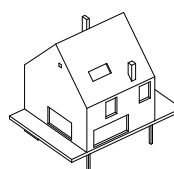
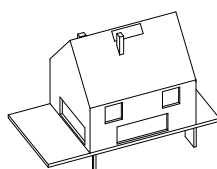
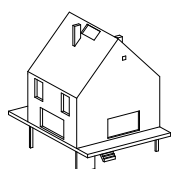
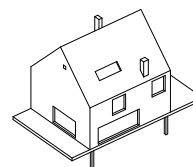
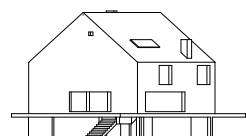
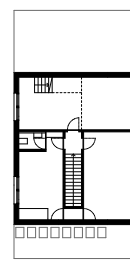
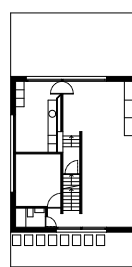
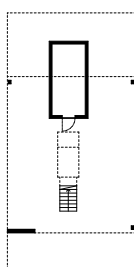
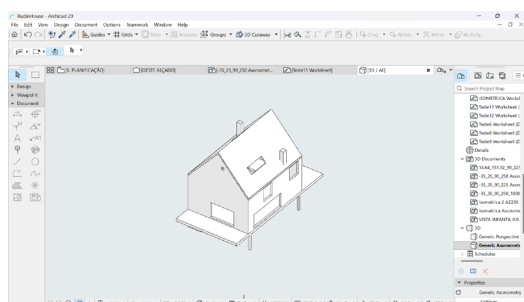
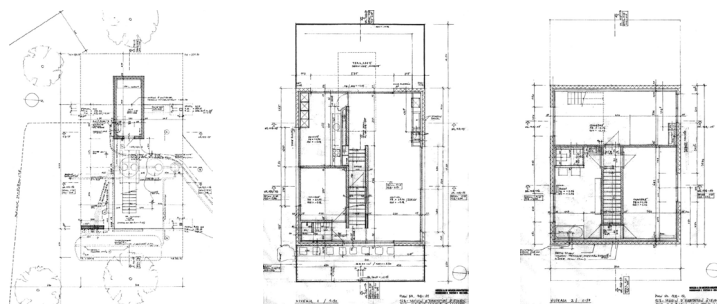


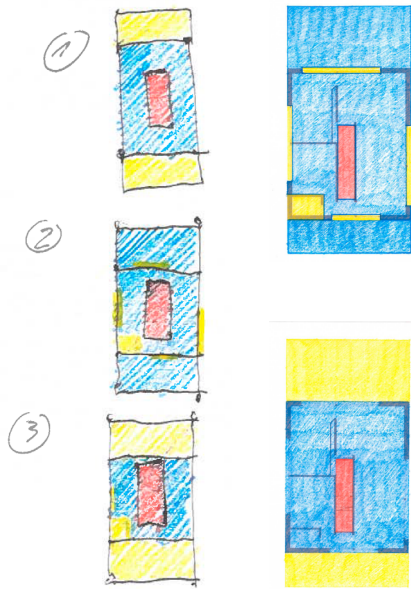
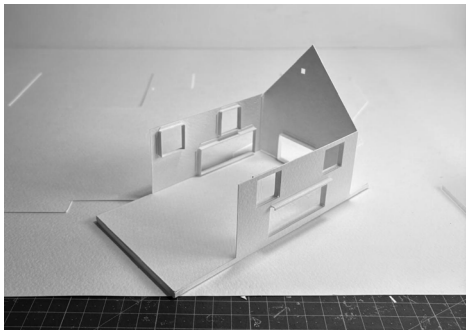
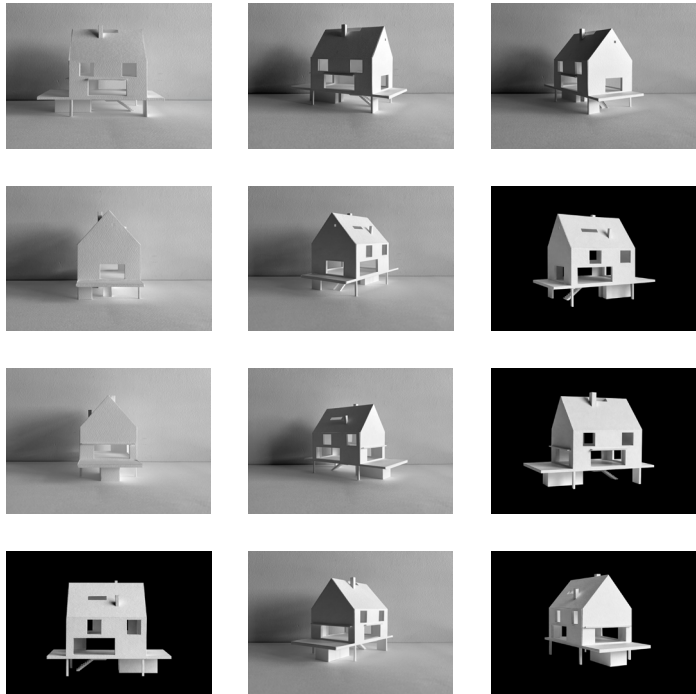
[f78]



Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento





01. Planta do piso térreo da Casa Rudin, França. Herzog & de Meuron, 1977. - disponível em <https://www.herzogdemeuron.com/projects/128-house-in-leymen/>

03. Planta do segundo piso. Herzog & de Meuron, 1977. - disponível em Ididem.

07. Modelo 3D em Archicad desenvolvido pelo autor a partir das plantas redesenhadas. Modelo construído como base controlada para produção de axonometrias comparáveis. © Gabriel Andrade, 2026. [camada um].

09. Hipótese de axonometria que aproxima o volume a um desenho infantil, conforme descrito no Pritzker Architecture Prize (2001). A aproximação reforça a leitura arquitetônica, mas é descartada por distorcer a percepção do volume e introduzir uma leitura excessivamente dirigida. © Gabriel Andrade, 2026. [camada um].

14. Axonometria selecionada. Mantém uma isometria neutra, sem privilegiar a fachada, permitindo uma leitura equilibrada do volume e constituindo base de partida para comparação entre casos de estudo. © Gabriel Andrade, 2026. [camada um].

17. - 20. Alçados Norte [18], Sul [20], Este [17] e Oeste [19]. Desenhados a partir de plantas e fotografias para estabelecer uma base consistente de leitura e comparação. © Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

21. - 24. Alçados desenhados a grafite pelo autor a partir de base digital impressa. Vãos destacados para reforçar a leitura e evidenciar relações entre elementos. © Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

25. Digitalização dos alçados desenhados à mão, introdução de sombreado ao volume, para além dos vãos, para avaliar o impacto na leitura e verificar se introduz ou não hierarquias adicionais. Hipótese descartada por desviar a leitura dos vãos. © Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

26. Exploração do sistema cromático às plantas redesenhadas. Codificação introduzida para distinguir as condições de leitura e suportar a análise. Azul define uma leitura contínua. Vermelho assinala uma tentativa de foco. Amarelo identifica extensões sem função estruturante. © Sara Pereira, 2026 [camada dois].

27. Esboço de hipóteses de leitura. Seleção da planta do primeiro piso por concentrar os elementos necessários à demonstração das condições de leitura, permitindo evidenciar as relações sem introduzir variações irrelevantes. © Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

28. Hipótese de leitura descartada. Vermelho mantém o ponto de fixação na escada. Azul associa áreas contínuas e extensões periféricas, reduzindo a distinção entre condições. Amarelo identifica

29. Desenho selecionado. Vermelho assinala o ponto de fixação na escada, sem continuidade com o restante conjunto. Azul define um campo homogêneo, sem diferenciação interna. Amarelo identifica extensões periféricas não articuladas, evidenciando a ausência de estrutura relacional. © Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

30. - 41. Sequência de fotografias da maquete, testando diferentes vistas para avaliação da leitura do volume. A ordem das imagens corresponde a uma rotação da maquete. As imagens a fundo preto correspondem às hipóteses selecionadas para evidenciar as condições de leitura na 'face A' [35_38_39_41]. Incluem uma vista frontal usada como ponto de partida para evidenciar a frontalidade dominante, duas vistas oblíquas que demonstram que a variação do ponto de vista não produz reorganização do volume e uma vista lateral que explora o limite da frontalidade. Vistas exclusivamente frontais foram consideradas redundantes por já serem analisadas na camada dois. Vistas com o ponto de vista muito forçado, foram descartadas por condicionarem a leitura do volume nesta terceira camada. © Gabriel Andrade, 2026. [camada três].

42. Colagem da maquete. Processo evidencia o material e a espessura atribuída aos vãos. © Gabriel Andrade, 2026. [camada três].

The image shows two 4x4 grids. The left grid contains numbers 01 through 16, with cells (1,3), (1,4), (2,1), (2,2), (2,3), (3,1), (3,2), (3,3), (3,4), and (4,1) highlighted in black. The right grid contains numbers 17 through 42, with cells (1,1), (1,2), (1,3), (1,4), (2,1), (2,2), (2,3), (2,4), (3,1), (3,2), (3,3), (3,4), (4,1), (4,2), (4,3), and (4,4) highlighted in black.

A Casa Vieira de Castro . Corpo ambíguo

[camada um]

Neste caso, o ‘corpo’ não é evidente. Ao contrário dos outros casos, não se apresenta como ‘objeto’ nem como imagem reconhecível, mas como possibilidade. A percepção constrói-se progressivamente, à medida que o conjunto é apreendido e reorganizado pelo observador. O ‘corpo’ não está dado. Depende da forma como fragmentos, encaixes e mudanças de direção são articulados durante a leitura.

A conversa com João Pedro Xavier⁵⁰ permitiu compreender esta condição a partir da importância do movimento na leitura, onde a percepção do edifício se transforma com o percurso e com a sucessão de posições do observador. A leitura não se fixa numa imagem frontal ou estável, construindo-se através de relações que se intensificam, desaparecem ou reorganizam com o deslocamento. A arquitetura ganha uma condição quase animada, onde a forma parece adquirir ‘vida’ à medida que é descoberta em redor. Este caso não apresenta um ‘corpo’ definido, mas cria as condições para que ele possa emergir. É nessa instabilidade que reside o seu potencial.

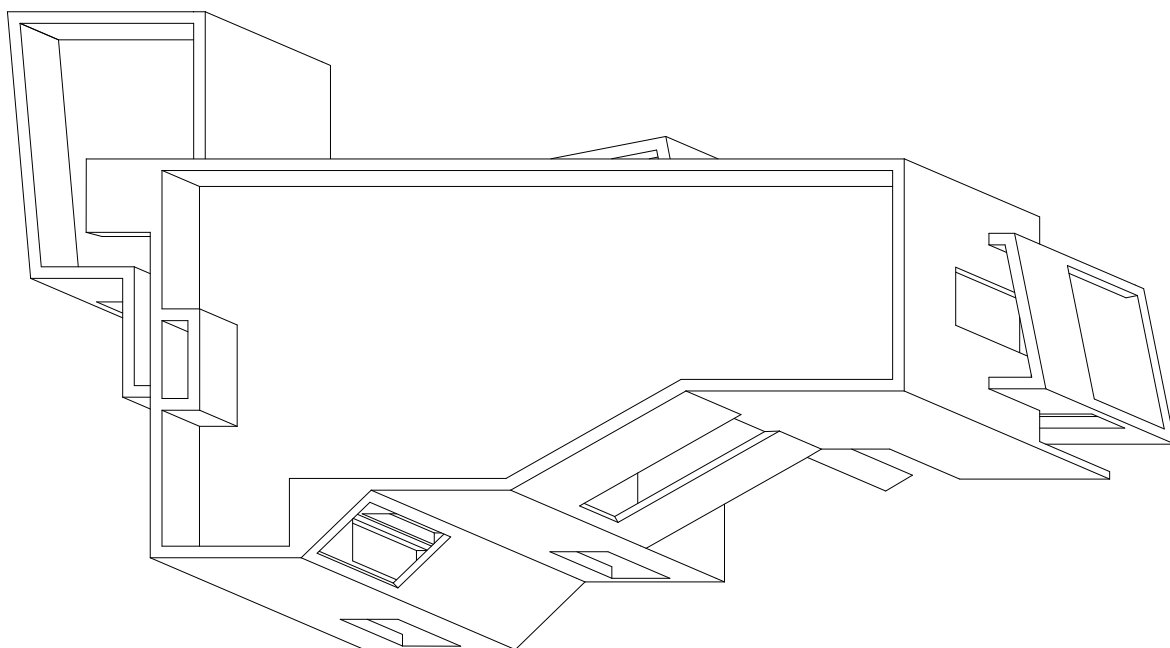
A forma não se organiza como um volume compacto, mas como um conjunto fragmentado, onde são legíveis relações de deslocamento, encaixe e tensão que condicionam a leitura. A hierarquia não se estabiliza, pois o volume mais contínuo é tensionado por varandas, reentrâncias e um corpo adossado ao tardo, introduzindo variações de profundidade e direção. A ausência de alinhamentos e a presença de ângulos oblíquos acentuam o cará-

[f80] - Axonometria isométrica da Casa Vieira de Castro, realizada pelo autor.

50 João Pedro Xavier, arquiteto e professor catedrático, colaborou com Álvaro Siza entre 1986 e 1999. No âmbito desta dissertação, foi inicialmente estabelecido contacto com Álvaro Siza, que por motivos de saúde não pôde participar. Nesse contexto, a entrevista foi realizada com João Pedro Xavier, em janeiro de 2026, permitindo um acesso informado ao pensamento e à prática do arquiteto. Transcrição integral no Apêndice A.

ter interrompido e desalinhado do conjunto, onde as relações espaciais se estabelecem pela tensão e não pela ordem ou simetria. Não se produz uma ordem clara, mas um campo instável e ambíguo. A própria forma exterior não permite reconhecer claramente o programa interior da casa.

Apesar desta fragmentação, a cobertura estabelece um limite contínuo e relativamente fechado, concentrando o desenvolvimento da forma no seu perímetro. Esta condição reforça a tensão entre unidade e fragmentação, pois a forma aparenta conter-se superiormente enquanto se desdobra lateralmente através de reentrâncias, varandas e prolongamentos. A espessura das paredes, tornada evidente na leitura da cobertura, introduz densidade na geometria e reforça a percepção do volume como massa escavada e articulada, mais próxima de uma construção por camadas do que de um objeto compacto.



[f80]

[camada dois]

A leitura deixa de ser imediata e passa a construir-se a partir de fragmentos que o observador tem de articular. Determinadas zonas da forma concentram relações como encaixes, sobreposições ou mudanças de direção, permitindo leituras parciais que não se completam.

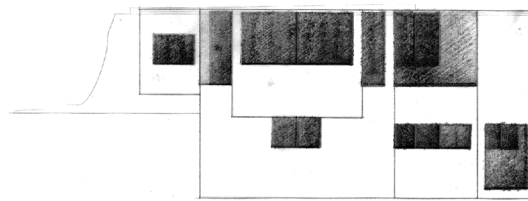
A zona vermelha funciona como ponto inicial de fixação por apresentar uma configuração mais clara. Esta condição pode sugerir uma leitura próxima de uma ‘cabeça’, não como figura definida, mas como ponto a partir do qual o olhar se fixa para iniciar a leitura da forma. A zona corresponde também a espaços principais da casa, como a sala de estar e o quarto de dormir principal, mostrando que a própria organização programática pode influenciar a leitura geral do conjunto.

A leitura desloca-se para a zona azul, onde a forma é lida através das relações que estabelece com as partes envolventes. Esta organização pode ser lida como um ‘torso’, não enquanto forma, mas como campo de articulação entre várias partes, permitindo estabelecer continuidades entre fragmentos.

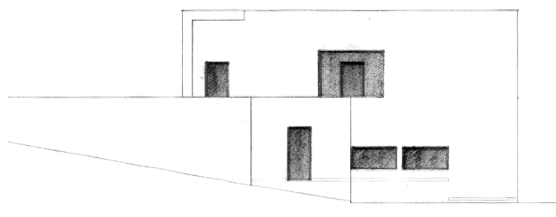
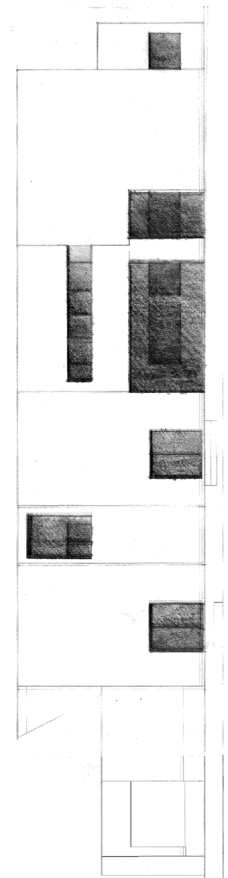
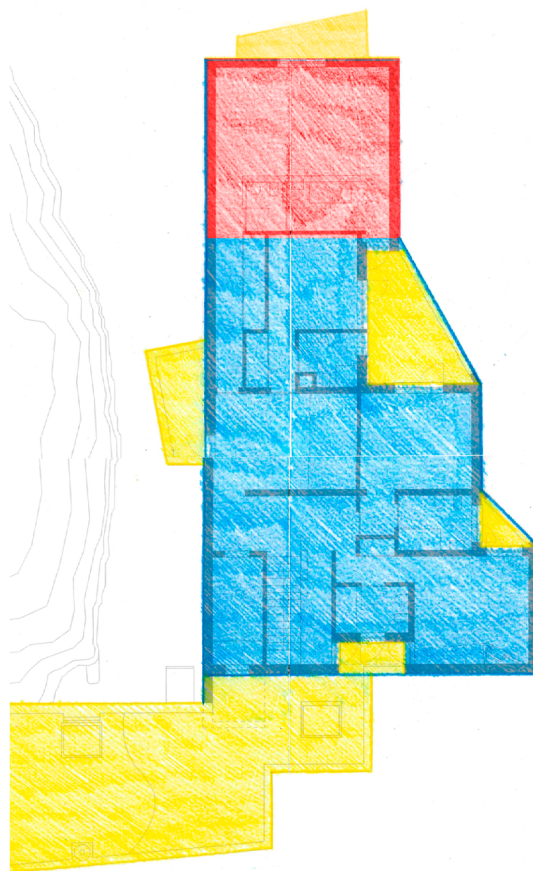
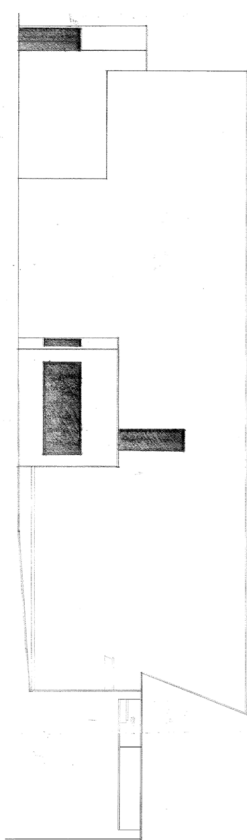
Outras áreas mais dispersas, como as zonas amarelas, prolongam a leitura, introduzindo mudanças de direção e volumes adossados. Podem sugerir ‘membros’, enquanto extensões que prolongam o corpo, mas que nunca se estabilizam numa configuração definida.

Em alçado, ao enfatizar os vãos, o contraste intensifica-se e estes passam a atuar como pontos de ativação visual. As repetições, alinhamentos e deslocamentos permitem sugerir relações faciais como olhos ou bocas, sem nunca se fixarem como rosto definido, dependendo da tendência do observador para reconhecer padrões familiares. Esta diferenciação evidencia que a leitura corporal não resulta diretamente da forma, mas do modo como certas relações se tornam mais intensas. O corpo não é desenhado, mas sugerido através de zonas e articulações parciais.

[f81] - Análise à planta do primeiro piso e aos vários alçados. Montagem e desenhos produzidos pelo autor.



0 10 20 50 MM



[f81]

[camada três]

A maquete permite observar como a leitura se altera com o ponto de vista, evidenciando que as relações entre volumes não se mantêm constantes, mas variam, intensificando-se ou desaparecendo conforme a posição do observador. Não se procura representar o objeto, mas evidenciar esta variação da percepção, tornando visível aquilo que nos desenhos anteriores surge apenas como possibilidade.

Ao planificar e construir a maquete, tornou-se evidente a presença de duas ‘peles’ que reforçam a instabilidade da leitura corporal. A ‘pele’ exterior define o limite contínuo do volume e estabiliza parcialmente a percepção do conjunto, enquanto a ‘pele’ interior, formada por recuos, varandas e vazios, introduz uma condição mais fragmentada e ambígua. Quando as varandas passam a ser interiores, deixam de funcionar apenas como prolongamentos exteriores e passam a operar como cavidades dentro do ‘corpo’ da casa, criando espessura e profundidade na leitura. Esta duplicação do limite impede uma apreensão imediata da forma, obrigando o observador a oscilar entre exterior e interior, massa e vazio, continuidade e fragmentação.

Para dar a ver esta condição, são seleccionadas vistas oblíquas⁵¹, evitando a frontalidade dos alçados e a leitura global da axonometria. A comparação entre estas vistas permite perceber como as zonas identificadas em planta se comportam de forma distinta, o ponto de fixação perde centralidade, o campo de articulação reorganiza-se e as extensões instáveis alteram direção, impedindo a consolidação de uma leitura única.

[f82] - Vista frontal, alçado Este. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

[f83] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Norte e Oeste. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

[f84] - Vista lateral, permitindo observar os alçados Norte e Oeste. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

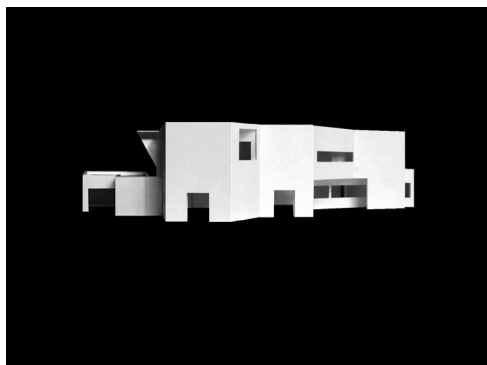
[f85] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Sul e Este. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

51 A utilização de vistas oblíquas retoma a noção de obliquidade introduzida no Capítulo 1, associada ao “caminhar oblíquo” de Duarte Belo. Neste contexto, a obliquidade não se refere apenas à deslocação no território, mas também à posição do observador face ao ‘corpo’, privilegiando uma leitura não frontal e variável. A observação da maquete a partir de ângulos oblíquos permite evidenciar como a percepção se constrói no movimento, tornando visíveis relações que não se revelam numa leitura fixa.

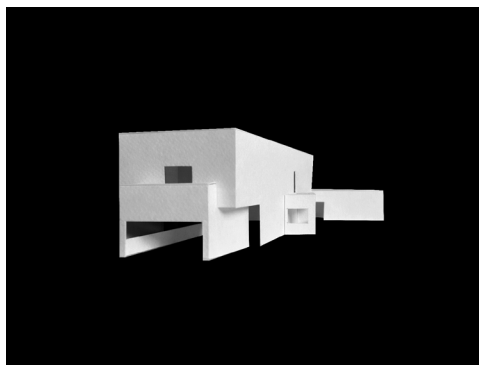
A leitura não converge para uma imagem estável, mas oscila entre diferentes possibilidades. O 'corpo' não se apresenta como forma definida, mas como resultado transitório de relações que se constroem e desfazem com o deslocamento do observador. Na ausência de um ponto de vista privilegiado, reorganiza-se continuamente e a leitura nunca se fixa.

O 'corpo' não está na forma, mas no modo como esta é lida. A fragmentação do volume e a ausência de hierarquia clara impedem uma leitura única, levando o observador a articular partes para construir sentido. Essa construção não se estabiliza, pois as relações entre volumes alteram-se com o ponto de vista. O 'corpo' surge assim como resultado dessa variação, e não como propriedade da forma.

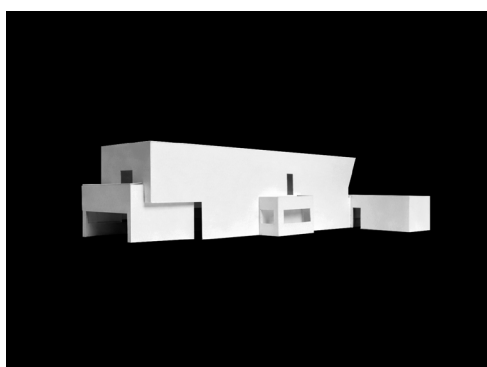
[f82]



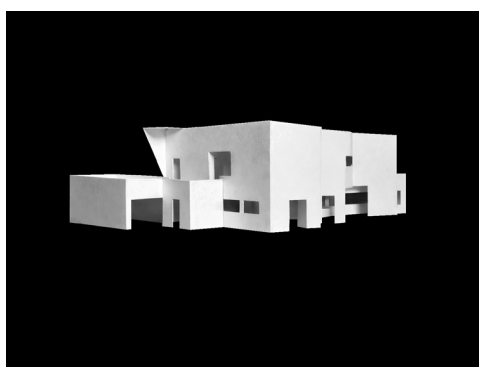
[f83]



[f84]

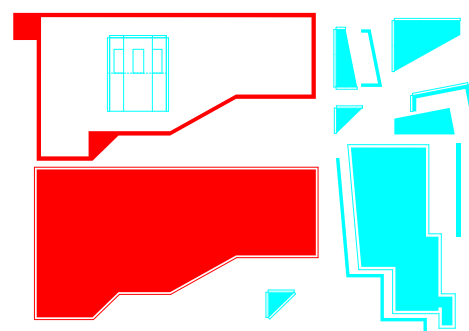
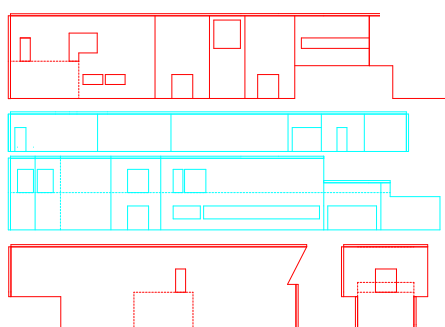
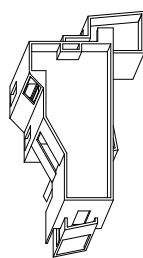
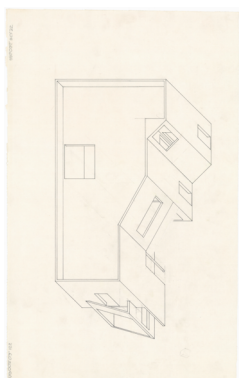
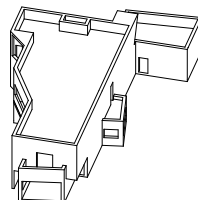
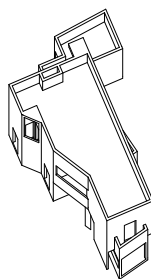
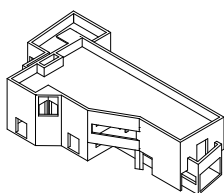
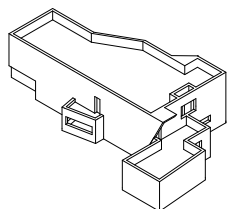
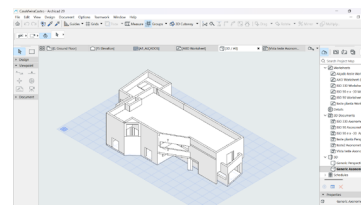
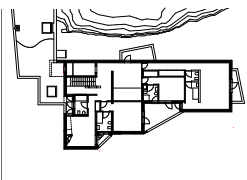
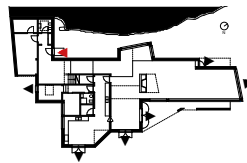
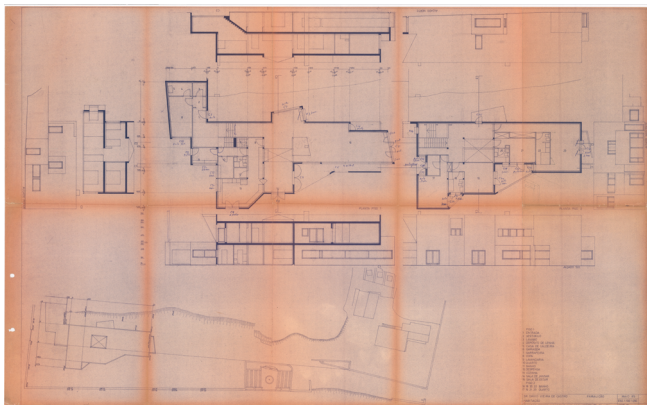


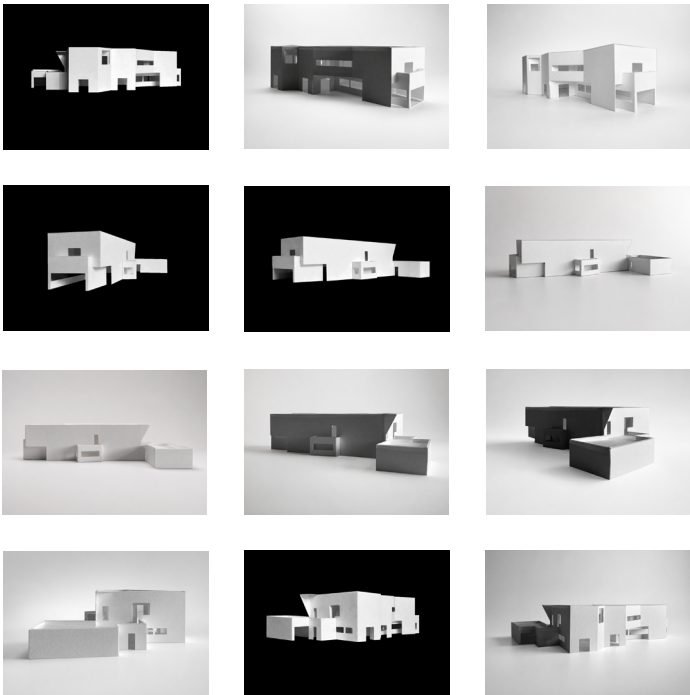
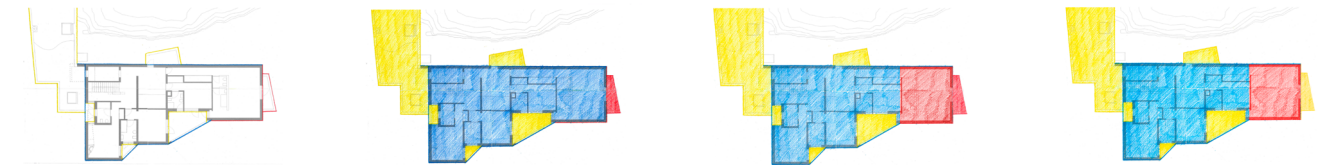
[f85]



Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento





[Face B]

18 - 21. Alçados desenhados a grafite pelo autor a partir de base digital impressa. O destaque dos vãos procura evidenciar relações entre elementos e intensificar possíveis leituras corporais. Surgiu a dúvida sobre a representação das zonas recuadas, optando-se por lhes dar ênfase por contribuírem para a ambiguidade.

38. A imagem procura evidenciar o olhar oblíquo de Siza sobre a maquete e a forma como a deslocação em torno do objeto abre leituras variáveis do conjunto, estabelecendo uma ligação com o subcapítulo *O Caminhar como Método*. Fotografia de Siza e Castanheira sob a maquete do *The Mimesis Museum*, © JPX, s/ data.

in Xavier J., Duvernoy, S. (2021).

The diagram illustrates the layout of a 100-number grid. The grid is divided into two main sections. The left section contains numbers 01 through 12, and the right section contains numbers 14 through 38. The numbers are arranged in a way that suggests a specific pattern or sequence, with some numbers appearing in multiple positions or being repeated.

01	02		
	03	04	
05	06	07	08
09	10		
			13
11			12

14	15	16	17
18	19	20	21
22	23	24	25
26	27	28	
29	30	31	
32	33	34	
35	36	37	38

A Casa Tegel . Corpo explícito

[camada um]

A Casa Tegel apresenta-se como uma figura corporal explícita, onde a organização dos volumes estabelece correspondências claras entre as partes, permitindo uma leitura corporal imediata. Ao contrário dos casos anteriores, essa leitura não depende da articulação perceptiva, sendo diretamente reconhecida na forma.

A leitura direta não exige reconstrução por parte do observador. As relações entre os volumes são consistentes e não introduzem ambiguidade nem variação na interpretação do conjunto. O ‘corpo’ não é sugerido nem construído, mas dado pela própria organização da forma. A correspondência entre as partes mantém-se evidente, sendo apreendida como um todo.

A forma organiza-se a partir de dois volumes idênticos, justapostos, gerando uma composição onde se reconhecem dois corpos principais. Esta dualidade é reforçada na axonometria pela leitura de duas massas com cobertura inclinada, que se apresentam como volumes autónomos, mas associados. A composição não se resolve num volume único, uma vez que os volumes não se fundem numa massa contínua, mantendo-se como entidades distintas ligadas por um elemento central. Mantém-se, assim, a distinção entre as partes, permitindo reconhecer essa duplicidade de forma imediata.

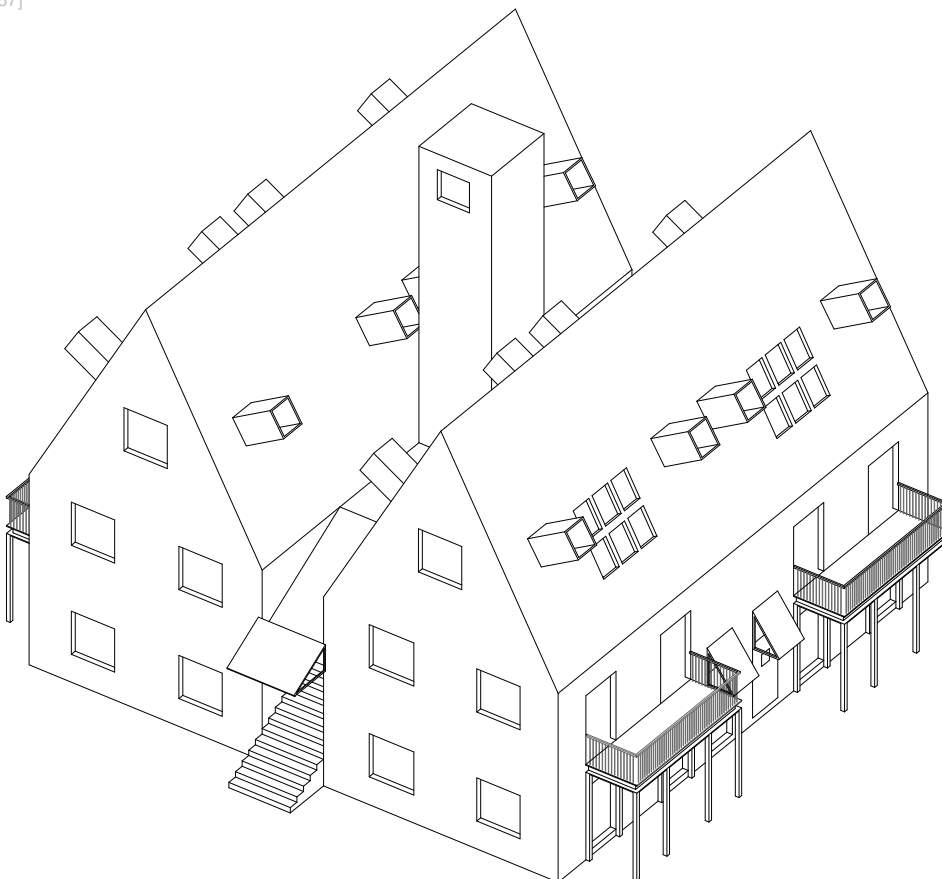
Os volumes articulam-se em torno de uma torre central e de dois lanços de escadas em posição simétrica, que organiza a composição e estabelece a relação entre as partes sem as fundir. A torre funciona como elemento de ligação e estabilização, enquanto as escadas reforçam a simetria do conjunto e tornam mais clara a correspondência entre os volumes. As partes mantêm-se autónomas, mas são relacionadas por estes elementos centrais, que definem eixos de simetria e alinhamento. A geometria organiza um

[f87] - Axonometria isométrica da Casa Tegel, realizada pelo autor.

sistema onde os volumes permanecem distinguíveis, podendo ser entendido como um 'corpo' composto por elementos articulados.

A configuração organiza-se como figura, conduzindo a uma leitura direta e estável. A repetição dos volumes, a simetria da composição e a utilização de elementos simples, como janelas quadradas, coberturas inclinadas e chaminés, reforçam essa condição. Estes elementos mantêm-se identificáveis, mas a sua disposição na composição altera a leitura habitual, nomeadamente pela inclinação das chaminés em relação à cobertura, que introduz uma variação dentro de um sistema aparentemente regular. Esta organização permite reconhecer o conjunto simultaneamente como casa e como figura. A axonometria torna legível esta organização ao apresentar os dois volumes e a torre central de forma clara. O 'corpo' é dado pela organização geométrica, sendo reconhecido de forma imediata.

[f87]



[camada dois]

A leitura apresenta-se como uma organização clara dos elementos, onde as relações são reconhecidas instantaneamente. A planta torna evidente que a casa resulta da justaposição de quatro unidades habitacionais, organizadas em torno de uma estrutura central comum. O nome da casa relaciona-se com a própria organização da forma. A composição resulta da justaposição de quatro unidades idênticas, correspondendo à designação *House of the Quadruplets*⁵², organizadas em pares, cuja leitura se fixa na presença de dois volumes principais, associada à designação *House for Two Brothers*.⁵³ Esta condição define uma leitura simultaneamente dupla e quádrupla, sem gerar instabilidade, na medida em que ambas as leituras são compatíveis e reforçam a mesma organização.⁵⁴

A zona vermelha corresponde ao núcleo da composição, onde se concentram a torre central, o eixo das escadas e as áreas técnicas, como cozinhas e casas de banho. Esta área estabelece o ponto dominante da leitura e assume uma configuração cruciforme, evidenciando a simetria do conjunto.

A zona azul corresponde aos oito espaços habitacionais, organizados em dois volumes simétricos que estruturam a habitação e reforçam a leitura duplicada do conjunto.

As zonas amarelas correspondem às varandas. Estas extensões funcionam como ‘membros’, não por serem elementos secundários, mas por prolongarem a estrutura central e completarem

52 “*The House of the Quadruplets is simply the result of the addition of four identical housing units to form a single composition.*” in Cardani, L., & Sanmartín, A. (2022). *John Hejduk : costruire caratteri = building characters*. LetteraVentidue, pág.245.

53 Architectuul. (2020, 22 de junho). *IBA House for Two Brothers*.

54 Opta-se pela designação Casa Tegel por corresponder à identificação utilizada pelo *Canadian Centre for Architecture*, onde a obra surge referida como *Tegel Housing*. Esta opção privilegia uma fonte institucional e evita as designações *House for Two Brothers* ou *House of the Quadruplets*, que poderiam condicionar antecipadamente a leitura formal e corporal da obra.

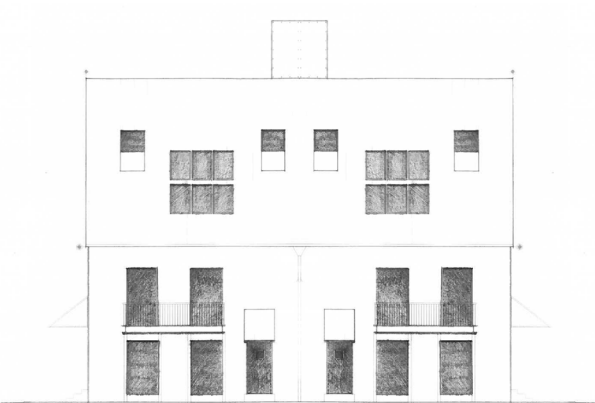
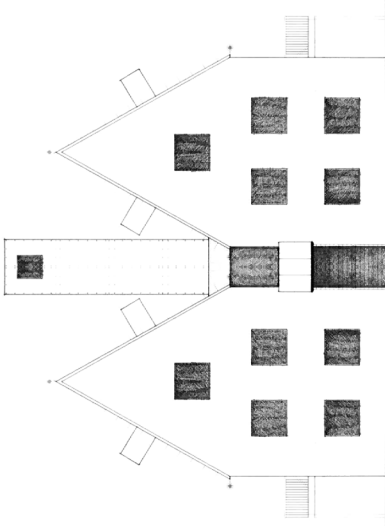
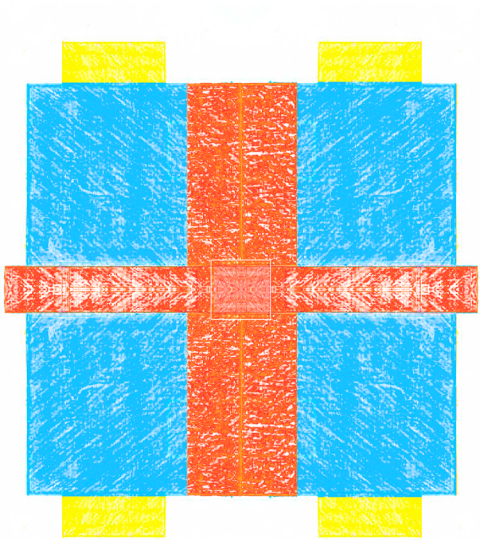
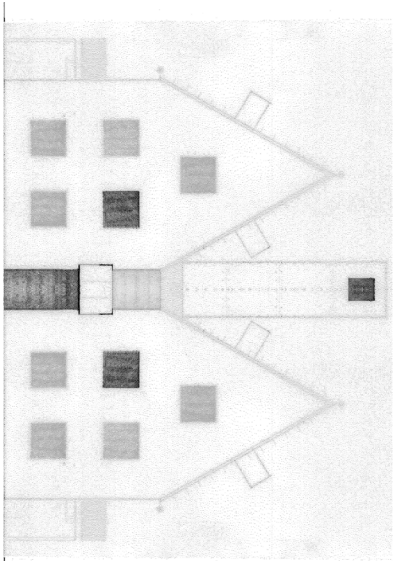
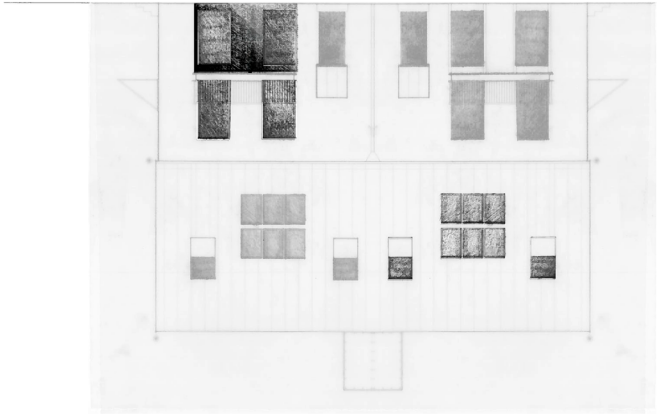
a figura. A inclusão das varandas torna mais clara a extensão do corpo, mantendo a distinção entre o núcleo estruturante e as partes que se desenvolvem a partir dele. Estas partes mantêm-se claramente definidas e integradas na organização geral, contribuindo para a leitura do conjunto como corpo estruturado.

Em alçado, os vãos reforçam uma leitura direta, onde a repetição e o alinhamento estabilizam a composição. A planta, ao evidenciar a estrutura cruciforme, confirma que essa leitura não depende apenas da fachada, mas da própria organização interna da casa. Ao apresentar pares de figuras idênticas e simétricas, reforça a leitura de duplicação e facilita o reconhecimento de ‘rostos’. Os alçados representados Norte e Oeste recorrem a um destaque seletivo de determinados elementos, através da sobreposição de papel vegetal permitindo tornar mais evidente a formação desses padrões. O ‘corpo’ afirma-se como figura, entendida como uma forma reconhecível e organizada, onde o núcleo central articula as partes e os volumes laterais completam a composição.

0 10 20 50 MM



[f88]



[f88] - Análise à planta do piso
térreo e aos vários alçados.
Montagem e desenhos produzi-
dos pelo autor.

[camada três]

A construção da maquete confirma a leitura do ‘corpo’ identificada em planimetria. O volume não introduz novas interpretações, tornando mais evidente a correspondência entre as partes já reconhecidas. O conjunto mantém a configuração, afirmando-se como uma figura claramente identificável.

A organização do conjunto na maquete mantém-se coerente. A torre central permanece como elemento dominante e funciona como eixo em torno do qual os restantes volumes se organizam. Os volumes laterais prolongam-se como partes definidas e o eixo de circulação, correspondente às escadas, estrutura a ligação entre elas. Não se verifica variação perceptiva significativa com a passagem à maquete, uma vez que a leitura do ‘corpo’ se mantém consistente a partir de diferentes posições do observador, mesmo quando os alçados apresentam configurações idênticas. A tridimensionalidade torna mais evidente a presença de elementos como as palas sobre as portas, que podem aproximar-se de ‘pálpebras’ ou ‘narizes’, e as chaminés, associadas a ‘cabelos’ pela sua posição superior e pela forma como emergem do volume. As palas surgem associadas aos momentos de entrada e ganham projeção no volume onde passam a funcionar como elementos de mediação entre exterior e interior, reforçando uma leitura da casa como figura habitada. Estas relações não alteram a leitura do conjunto, mas intensificam uma figura já reconhecida.

A forma como estes elementos são trabalhados introduz uma dimensão de proximidade com o observador, evidenciando uma certa plasticidade da composição. Esta condição pode ser entendida como uma aura⁵⁵ do conjunto, definida por Hejduk pela

[f89] - Vista frontal, alçado Norte. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

[f90] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Norte e Oeste. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

[f91] - Vista lateral, permitindo observar os alçados Sul e Este. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

[f92] - Vista lateral, permitindo observar os alçados Sul e Oeste. Maquete em papel *Fabiano* realizada pelo autor.

55 A noção de “aura” foi anteriormente abordada no ponto 2.3 – *Relação: reciprocidade e presença*, sendo aqui retomada para descrever como “Hejduk entra em contacto com os lugares tentando evocar aquilo a que chama ‘aura’, nomeadamente a capacidade tátil das coisas desencadearem emoções, através da ligação a figuras de uma memória coletiva do espírito dos lugares”. in Cardani, L.,

[f89]



[f90]



[f91]



[f92]



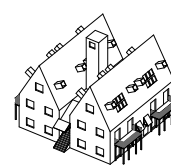
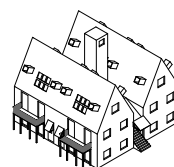
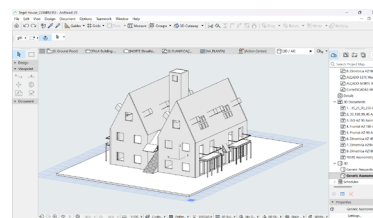
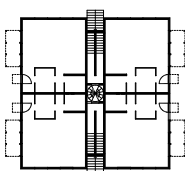
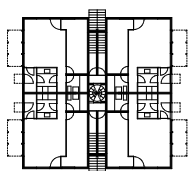
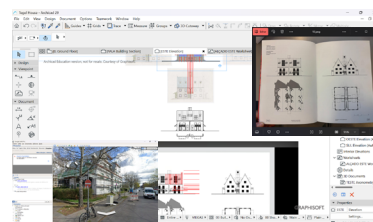
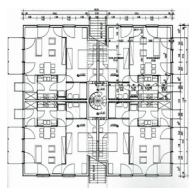
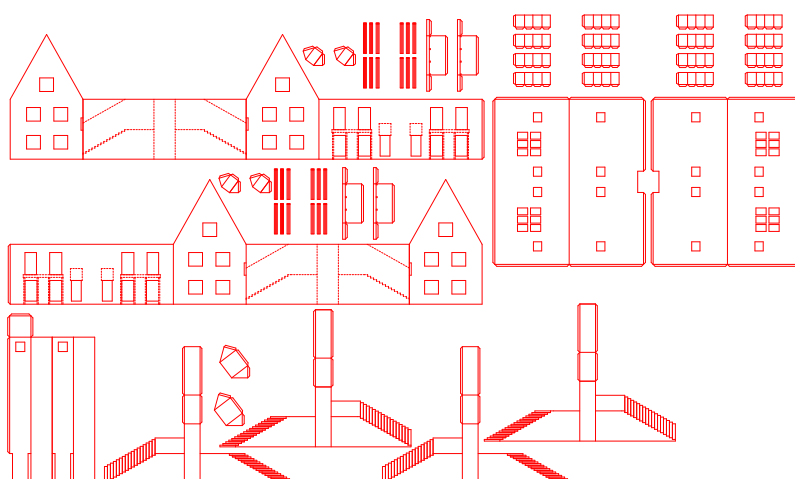
capacidade de as formas estabelecerem ligações com imagens e memórias partilhadas, reinterpretando elementos da arquitetura tradicional alemã e ativando uma relação sensível com o lugar.⁵⁶ O conjunto não é apenas reconhecido como figura, mas estabelece uma reciprocidade com o observador, reforçando a presença da arquitetura enquanto ‘corpo’.

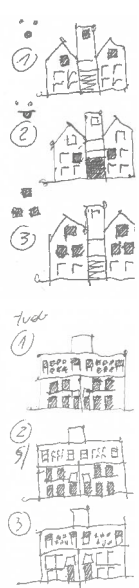
O ‘corpo’ deixa de surgir como possibilidade e apresenta-se de forma explícita, através da clareza das relações entre volumes, eixos e elementos. A leitura não depende da articulação progressiva entre partes nem da variação do ponto de vista, ao contrário dos casos anteriores, o ‘corpo’ não emerge na percepção do observador. A casa deixa de operar apenas como volume e passa a afirmar-se como figura. O conjunto estabelece uma presença clara perante o observador, onde a corporalidade já não é construída apenas pela percepção, mas afirmada pela própria forma.

& Sanmartín, A. (2022). *John Hejduk : costruire caratteri = building characters*. LetteraVentidue, pág. 258.

⁵⁶ Neste projeto, Hejduk “define como objetivo interpretar a casa alemã através do olhar de um americano, procurando estabelecer uma relação pessoal com o espírito do lugar e a cultura desse lugar.” in Cardani, L., & Sanmartín, A. (2022). *John Hejduk : costruire caratteri = building characters*. LetteraVentidue, pág. 249.

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[illegible]



[f93] - Painel **Reparar**. A Casa Tegel . Corpo explícito **[Face B]**

01. Análise SWOT entre diferentes obras de John Hejduk e outros autores para seleção do terceiro caso de estudo. A comparação iniciou-se entre a Casa Tegel, a *House 10* (1966) e a *Wall House II* (1973), procurando um caso onde a leitura do 'corpo' se mantivesse explícito. A *Wall House II* foi uma hipótese relevante descartada por concentrar a leitura numa frontalidade fixa, sem permitir um reconhecimento contínuo do 'corpo'. Foram ainda consideradas a *Villa Müller* (1930) de Adolf Loos e a *Casa Rotonda* (1981 - 1982) de Mario Botta, descartadas pela leitura corporal surgir de forma parcial ou dependente de vistas específicas. A disponibilidade de material gráfico constituiu igualmente um critério de escolha. A Casa Tegel foi selecionada por conjugar uma leitura corporal clara e estável, sem reduzir a uma figura excessivamente explícita. A condição plurifamiliar reforçou o interesse do caso, abrindo a possibilidade de como uma organização corporal pode contribuir para humanizar a habitação coletiva. © Gabriel Andrade, 2026.

02. John Hejduk, *Tegel Housing*, planta preliminar, 1987 - 1988.
- disponível em John Hejduk fonds, Canadian Center for Architecture, Montreal, Canadá. Referência: AP145.S2.D64

03. Planta do rés-do-chão da Casa Tegel, 2020. - disponível em <https://architectuul.com/architecture/iba-house-for-two-brothers>

04. - 05. Plantas da Casa Tegel redesenhadas pelo autor a partir de desenhos e plantas disponíveis. Redesenho realizado como base para produção de axonometrias, desenhos e maquete. Foi considerada a hipótese de representar mobiliário e divisões interiores mais detalhadas, mas optou-se por uma representação reduzida ao essencial, limitada às portas de entrada e à definição das cozinhas e instalações sanitárias, por evidenciar com maior clareza a organização do conjunto e evitar interpretações sem suporte documental claro. © Gabriel Andrade, 2026. [camada um]

06. Processo de estudo e redesenho das plantas e alçados da Casa Tegel a partir das fontes disponíveis, incluindo imagens de arquivo, registros do *Google Street View* e fotografias do livro *John Hejduk: costruire caratteri = building characters* de Cardani e Sanmartín (2022). A recolha e comparação entre diferentes fontes procurou garantir maior consistência na reconstrução gráfica da obra. © Gabriel Andrade, 2026.

07. Modelo 3D em *Archicad* desenvolvido pelo autor a partir das plantas redesenhadas. Modelo construído como base controlada para produção de axonometrias comparáveis. © Gabriel Andrade, 2026. [camada um].

08. Axonometria desenhada da *Wall House*, John Hejduk, 1972.
- disponível em John Hejduk fonds, Canadian Center for Architecture, Montreal, Canadá. Referência: AP145.S2.D64

09. 10. Axonometrias produzidas pelo autor, procurando aproximar-se da linguagem axonométrica de John Hejduk, a partir da leitura do artigo *John Hejduk's Axonometric Degree Zero* (Stan Allen, 2019). Hipóteses descartadas por aproximarem a leitura do volume a uma imagem frontal fixa. © Gabriel Andrade, 2026. [cadmada umj].

11. - 14. Axonometrias testando diferentes vistas. Hipóteses descartadas por comprometerem a percepção da profundidade e da articulação entre volumes, privilegiando a frontalidade. © Gabriel Andrade, 2026. [camada um].

15. Axonometria selecionada. Mantém uma isometria neutra, sem comprometer a leitura volumétrica, permitindo uma leitura equilibrada da relação entre corpos e constituindo base de partida para comparação entre casos de estudo. © Gabriel Andrade, 2026. [camada um].

16. 17. Processo de construção da maquete, permitindo observar individualmente os diferentes elementos e a sua montagem. Fotografia editada pelo autor. © Gabriel Andrade, 2026. [camada três]

18. Planificação das peças da maquete em papel *Fabriano*. © Gabriel Andrade, 2026. [camada três].

19. 20. John Hejduk, *Tegel Housing*, alçados preliminares, 1987 - 1988. - disponível em John Hejduk fonds, Canadian Center for Architecture, Montreal, Canadá. Referência: AP145.S2.D64

21. - 22. Alçados Norte [22] e Este [21] da Casa Tegel. Desenhados a partir do material disponível para estabelecer uma base consistente de leitura e comparação na camada dois. Pela simetria do projeto, optou-se por representar apenas estes alçados, evitando a repetição dos alçados Sul e Oeste. © Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

23. 24. Alçados desenhados a grafite pelo autor a partir de base digital impressa. Vãos destacados para reforçar a leitura e evidenciar relações entre elementos. Surgiu a dúvida se o interior das chaminés deveria ser representado. Optou-se pela sua representação por contribuir para a leitura figurativa da casa como um dos seus "orifícios". © Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

25. 26. Alçados Norte [26] e Este [25] com sobreposição de vegetal aos desenhos previamente pintados, reforçando o padrão dos vãos que conduz à leitura de um 'rosto' [camada dois].

27. Esquisso de hipóteses de leitura de 'rostos' a partir da organização dos vãos e elementos da fachada. © Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

28. 29. Exploração do sistema cromático às plantas redesenhadas. Hipótese de leitura descartada pelo azul e o amarelo eliminam a articulação entre partes, conduzindo a uma leitura contínua do conjunto com partes secundárias, em vez de um corpo estruturado. O segundo desenho [31] evidencia ainda a dúvida sobre a inclusão das varandas na leitura do 'corpo'. © Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

30. Hipótese de leitura selecionada por permitir a leitura de um corpo estruturado. Vermelho identifica a leitura dominante, a torre corresponde à 'cabeça'. Azul define o 'torso' estrutural responsável pela articulação do conjunto, através das escadas. Amarelo assinala os 'membros' como extensões periféricas claras. © Gabriel Andrade, 2026. [[camada dois](#)].

31. 32. A partir da leitura anterior procurou-se reforçar a organização cruciforme da planta e clarificar a relação entre os diferentes fogos. A bateria de serviços foi considerada parte da estrutura do conjunto, surgindo a dúvida sobre o modo da sua representação. A primeira opção [31] explorada, apesar de reforçar com clareza a leitura cruciforme, não parecia corresponder à organização real da casa. A segunda hipótese [32] foi descartada por se considerar dominante evidenciar a vermelho a simetria e a configuração cruciforme estabelecida pela torre, pelas escadas e pelas baterias de serviços. O azul destina-se aos espaços habitacionais e o amarelo individualiza as varandas como elementos periféricos. Por estes motivos, é repensado o modo de aplicação das cores.

© Gabriel Andrade, 2026. [camada dois].

33. Desenho selecionado por permitir uma leitura clara da simetria e organização cruciforme do conjunto. O vermelho estrutura os diferentes fogos através da torre, das escadas e da bateria de serviços, agora representados de forma mais precisa. O azul define os espaços habitacionais. O amarelo assinala os 'membros'

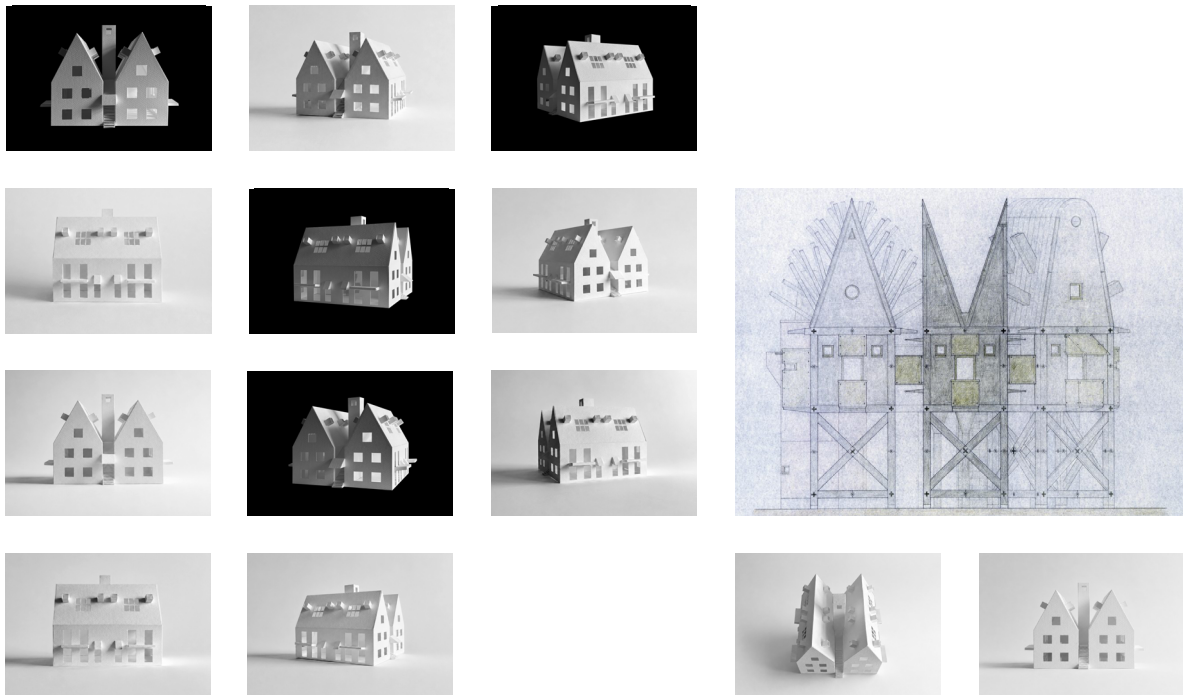
através das varandas. Esta leitura resulta de uma reflexão realizada no contexto da preparação da defesa da presente dissertação, de modo a garantir a coerência com a lógica de aplicação das cores nos restantes casos de estudo. © Gabriel Andrade, 2026.

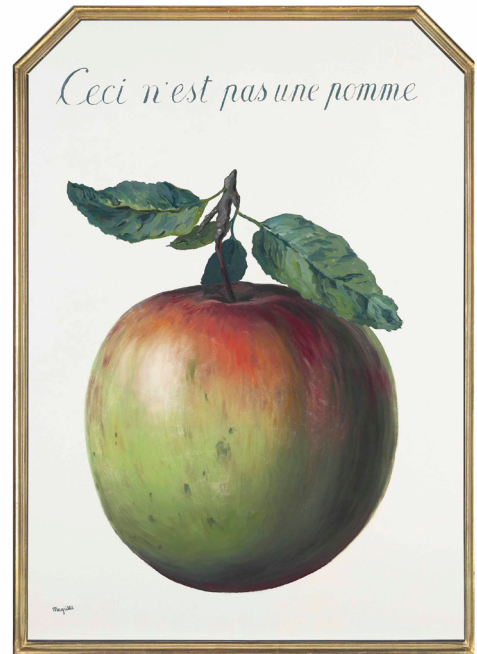
[camada dois].

34. - 44. Sequência de fotografias da maquete, testando diferentes vistas para avaliação da leitura do volume. A ordem das imagens corresponde a uma rotação da maquete. As imagens a fundo preto correspondem às hipóteses selecionadas para evidenciar as condições de leitura na 'face A' [36_38_40_43]. Incluem uma vista frontal usada como ponto de partida para confirmar a leitura do 'rosto', duas vistas oblíquas que demonstram a profundidade do conjunto e a permanência da leitura do 'corpo', e uma vista lateral que evidencia a continuidade do volume para além da frontalidade. Foi ainda considerada uma vista axonométrica da maquete, posteriormente descartada por pertencer à abstração geométrica da camada um, optando-se por uma vista lateral mais próxima da experiência do observador. Vistas com um ponto de vista forçado foram igualmente descartadas por condicionarem a leitura do conjunto. © Gabriel Andrade, 2026. [camada três]

45. 46. Imagens da maquete alterada sem a pala frontal, procurando evidenciar a organização cruciforme do conjunto com centro na torre, legível nas escadas e no espaço entre as chaminés. As vistas selecionadas procuram reforçar esta leitura. © Gabriel Andrade, 2026. [camada três].

47. Desenho realizado no workshop *Invitations*. John Hejduk, *House for a Poet*, dirigido por John Hejduk com Eva Prats e Ricardo Flores, na Escola Tècnica d'Arquitectura del Vallès, Universitat Politècnica de Catalunya, em junho de 1999. O desenho apresenta elementos recorrentes na linguagem de John Hejduk, também presentes na Casa Tegel, como coberturas inclinadas, chaminés inclinadas e palas sobre as entradas. A organização dos elementos evidencia uma tendência figurativa recorrente na obra de Hejduk, também presente na Casa Tegel. - disponível em <https://floreprats.com/academic/invitations-john-hejduk-house-for-a-poet>





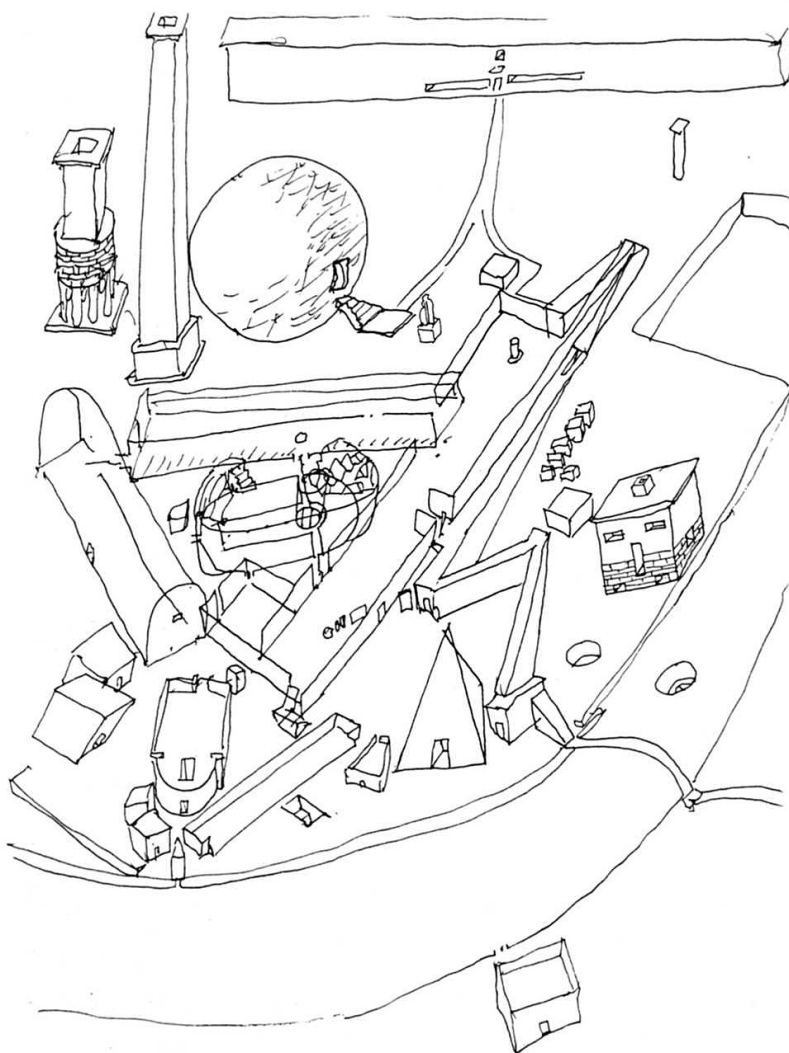
Considerações finais

Quem vê caras, vê...

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f95]



Considerações finais . Quem vê caras, vê...

A discussão dos três casos permite compreender a corporalidade como uma condição variável da leitura, e não como uma regra para reconhecer 'corpos' na arquitetura. A Casa Rudin permanece como objeto, porque a estabilidade da sua forma não exige uma reorganização ativa por parte do observador. A Casa Vieira de Castro abre uma condição ambígua, onde o 'corpo' surge, se desloca e pode desaparecer com o movimento do observador. A Casa Tegel aproxima-se de uma figura corporal mais explícita, na qual a relação entre as partes torna a leitura quase imediata. A corporalidade apresenta-se em graus distintos, entre ausência, emergência e evidência.

Esta diferença obriga a evitar a ideia de que certos elementos formais produzem automaticamente um 'corpo'. Não basta que uma obra tenha vãos, eixos, prolongamentos ou volumes laterais para que seja lida como 'corpo'. Na Casa Rudin, esses elementos existem, mas permanecem isolados e não chegam a construir um 'corpo'. A forma mantém-se compacta, frontal e previsível, fixando-se numa imagem de casa enquanto objeto. O observador reconhece o volume como totalidade estável, sem necessidade de procurar novas relações entre as partes. A estabilidade formal reduz a abertura da percepção, porque a forma se apresenta como imagem já resolvida e pouco disponível à variação.

Na Casa Vieira de Castro, a condição altera-se. A forma não aparece como imagem única nem como figura estabilizada. Em vez de se fixar numa leitura imediata, constrói-se através de relações fragmentadas, onde recuos, espessuras e mudanças de direção obrigam o observador a articular partes. O 'corpo' não está dado, mas pode surgir na leitura. A sua presença depende da posição do observador e da capacidade de relacionar partes que não se apresentam, à partida, como totalidade. Este caso torna-se central para

[f94] - Renè Magritte, *Ceci n'est pas une pomme*, 1964.

[f95] - Álvaro Siza, *Reflexão postmoderna*, s.d.

a hipótese da dissertação porque a corporalidade não é ausente nem explícita, mas construída na instabilidade da leitura.

A Casa Tegel coloca outro problema. A sua organização conduz a uma leitura corporal mais direta, apoiada numa composição em que duplicação, centralidade e elementos figurativos reforçam a presença da figura. O conjunto parece preparado para ser lido como 'corpo' através de varandas, palas, chaminés, torres e volumes emparelhados, aproximando a casa de uma figura habitada. O 'corpo' não emerge aqui como na Casa Vieira de Castro, porque se apresenta de modo mais evidente. Esta evidência permite perceber que o reconhecimento direto também pode limitar a variação da leitura. Quando o corpo se torna demasiado explícito, aproxima-se da figura e perde parte da instabilidade que tornava a leitura ativa.

A Casa Tegel permite ainda voltar à Casa Rudin por contraste. Ambas trabalham uma ideia arquetípica de casa, com cobertura inclinada, chaminés, vãos e uma volumetria reconhecível. No entanto, esses elementos operam de modo diferente. Na Casa Rudin, reforçam a estabilidade do objeto, enquanto na Casa Tegel são deslocados, inclinados ou intensificados até produzirem uma figura. A diferença não está nos elementos isolados, mas na forma como passam a organizar, ou não, uma leitura corporal.

A relação entre Siza e Hejduk permanece como fonte constante de inquietação. Siza projeta o *Bonjour Tristesse*, em Berlim, entre 1980 - 1984, e desenvolve a Casa Vieira de Castro entre 1984 - 1985, enquanto Hejduk trabalha as Kreuzberg Towers entre 1985 e 1987 e a Casa Tegel entre 1987 - 1988. Durante esses anos, ambos trabalham em Berlim, ainda que em condições e obras distintas, sem que isso permita afirmar uma influência direta ou confirmar se Siza conhecia então a obra de Hejduk. O interesse está antes nos possíveis pontos de contacto entre modos distintos de entender a casa como figura, presença e relação com o observador. A hipótese de uma influência interessa menos do que a possibilidade de

reconhecer uma sensibilidade comum, onde a casa deixa de ser apenas programa e volume para adquirir expressão.

A pareidolia foi o ponto de partida, não o foco da dissertação. Reconhecer ‘rostos’ em fachadas foi o primeiro gesto do trabalho. Não se procurou demonstrar que os edifícios têm rostos, nem transformar a pareidolia numa regra de projeto. Foi antes entendida como gatilho perceptivo, o momento inicial de reconhecimento e não como algo conclusivo. A partir desse reconhecimento imediato, a leitura pode avançar para uma construção mais complexa. O rosto deixa então de ser apenas configuração frontal e passa a funcionar como indício de uma organização maior.

A passagem do ‘rosto’ ao ‘corpo’ torna-se decisiva nesse deslocamento. O ‘rosto’ pode surgir de forma instantânea, enquanto o ‘corpo’ exige relações entre partes, diferenças legíveis, deslocamento do observador e possibilidade de reorganização da forma. O ‘corpo’ não pertence à forma como qualidade objetiva, nem se encontra simplesmente inscrito na obra. Resulta das condições da sua percepção, dependendo do que a forma oferece e daquilo que o observador constrói ao olhar, comparar, aproximar, afastar e reparar.

A questão central não é decidir se uma casa é ou deixa de ser um ‘corpo’, mas perceber em que condições uma obra pode ser lida como tal. A Casa Rudin mostra que a estabilidade pode impedir essa emergência. A Casa Vieira de Castro mostra que a ambiguidade pode ativá-la. A Casa Tegel mostra que a figura pode confirmá-la, mas também estabilizá-la. Entre os três casos, a corporalidade aparece como gradiente, porque varia conforme a abertura da obra à leitura, o movimento do observador e a intensidade das relações entre partes.

As três camadas de desenho permitiram tornar visível esse gradiente. A axonometria ofereceu uma forma-base comum, relativamente neutra, a partir da qual cada obra pôde ser comparada.

A planta e os alçados permitiram testar relações entre elementos, pontos de fixação e possíveis prolongamentos corporais. A maquete introduziu a rotação do objeto, a sucessão de pontos de vista e a verificação da leitura pelo movimento. O mesmo método revelou não apenas diferenças formais, mas diferentes modos de leitura. Na Casa Rudin, o corpo colapsa. Na Casa Vieira de Castro, reorganiza-se. Na Casa Tegel, confirma-se como figura.

A noção de aura ajuda a compreender a passagem da forma para a presença. Neste ponto, a aura não é entendida como qualidade misteriosa ou autónoma do objeto, mas como emanção relacional. Algo na forma parece devolver o olhar ao observador, não porque o edifício olhe de facto, mas porque a sua organização produz uma intensidade que nos implica. A aura surge nessa relação entre sujeito e objeto, entre aquilo que é visto e aquilo que parece responder ao olhar. A forma deixa de ser apenas observada e passa a afetar quem a observa.

É neste ponto que a aura se aproxima da questão da humanização. Uma forma pode afirmar presença quando continua a produzir relações depois do primeiro reconhecimento. Não se trata de ‘dar vida’ à arquitetura, nem de transformar a casa numa figura humana, mas de reconhecer uma dimensão afetiva em que a obra se aproxima do observador. O corpo não é representação, mas efeito de presença.

Essa presença não é universal, porque depende sempre das condições de leitura e de quem observa. O que para um observador se organiza como ‘rostos’ pode permanecer, para outro, apenas como conjunto de janelas, volumes ou sombras. A impossibilidade de criar uma lei universal para reconhecer ‘rostos’ ou ‘corpos’ não é falha do método, mas parte do problema, pois a leitura tende a construir-se precisamente quando não está garantida, como se verificou no último capítulo.

A pergunta de Ricardo Figueiredo, anunciada na introdução,

regressa como horizonte destas considerações. “Poderão estes projectos de criar um edifício ou uma casa com estas características contribuir para a humanização de um espaço ou de um ambiente inóspito ou caótico?”⁵⁷ A dissertação não responde de modo definitivo, mas aproxima-se dessa possibilidade. A humanização não estaria na figura em si, nem na intenção de desenhar um ‘rostos’, mas na capacidade da forma produzir reconhecimento, presença e relação.

Talvez seja por isso que a habitação se mostrou o campo mais adequado para testar esta hipótese. A casa, como forma próxima do corpo, reúne condições identificadas ao longo dos casos de estudo, como escala, abrigo, interioridade, frente, fundo, exposição e recolhimento. Na Casa Tegel, esta questão ganha outra dimensão, porque a leitura corporal é investigada a partir de uma habitação plurifamiliar, aproximando a figura doméstica de um universo comum e partilhado. Quando uma casa adquire ‘rostos’ ou ‘corpo’, essa proximidade intensifica-se. O que se procura não é uma arquitetura figurativa, mas uma arquitetura mais reconhecível e humanizada.

O percurso realizado permite afirmar que o ‘corpo’ não está simplesmente na forma, podendo ser ativado por ela, mas emergindo na percepção. Depende da relação entre partes, do movimento do observador e da intensidade com que a obra se torna presença. Entre *olhar*, *ver* e *reparar*, a dissertação acompanhou esse deslocamento, do reconhecimento imediato do rosto à possibilidade de uma leitura corporal.

Quem vê caras, vê. Vê uma hipótese de relação, uma forma que deixa de ser apenas objeto e uma arquitetura que se torna próxima, ambígua, por vezes quase humanizada. Talvez seja nesse quase, nesse ponto em que a forma ainda não é ‘corpo’, mas já não é apenas volume, que esta dissertação encontra o seu lugar.

57 Figueiredo, R. (2026, 17 de março). *O edifício com rosto humano*. do Porto e não só.... (Consultado a 22 de março, 2026).

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f96]



Glossário

Animismo | No dicionário: “[Do lat. *anima*-, «alma» + *-ismo*.] S. m. 1. Princípio vital. 2. tendência para se considerar todas as coisas dotadas de vida e de intencionalidade (...)”.

Antropomorfismo | No dicionário: “[Do gr. *ánthrōpos*, «homem» + *morfe*, «forma» + *ismo*.] S. m. 1. Estado de espírito no qual o homem representa todos os seres à semelhança dele mesmo (...)”.

Atlas | No dicionário: “[Do gr. *Átlas*.] S. m. 1. Coleção de gravuras (ilustrações, mapas, gráficos, etc.) relativas a determinada ciência, organizadas no formato de um livro de estudo (...)”.

Aura | No dicionário: “[Do gr. *aúra*, «sopro de ar; brisa», pelo lat. *aura*-, «aura»] S. f. 1. emanção de um corpo ou substância. 2. Conjunto de elementos que rodeiam alguém ou alguma coisa”.

Face | No dicionário: “[Do lat. *facie*.] S. f. 1. Cada uma das partes laterais da cara. 2. o. m. q. Rosto. 3. o. m. q. Cara. 4. União da testa, olhos, nariz, boca e outros aspetos particulares ou suas representações (...)”.

Neurologia | No dicionário: “[Do gr. *neûron*, «nervo» + *logos*, «tratado» + *ia*]” S. f. 1. Parte da medicina que estuda o sistema nervoso e as suas doenças”.

Olhar | No dicionário: “[Do *adoculare*, de *ad* + *oculare*, «dar vista»] V. tr. 1. Mirar. 2. Estar voltado para. V. int. 1. Dirigir a vista. 2. Estar na direção de. S. m. 1. Ato de olhar (...)”.

Pareidolia | No dicionário: “[Do gr. *eídolon*, «fantasma» ou «imagem»] N. f. o m. q. Apofenia. 1. [psicologia] Interpretação de um estímulo aleatório e vago, geralmente uma imagem ou um som, com um significado conhecido, por exemplo, atribuindo formas às nuvens (...)”.

Perfil | No dicionário: “[Do it. *profilo*] S. m. 1. Contorno do rosto de uma pessoa, visto de lado. 2. Delineamento de um objeto visto de um dos lados. 3. Ato de perfilar (...)”.

Ver | No dicionário: “[Do lat. *videre*.] V. tr. 1. Exercer o sentido da vista. 2. Perceber ou conhecer por meio desse sentido. (...)”.

Arquivos digitais

Arquivo Álvaro Siza, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Casa Vieira de Castro, Vila Nova de Famalicão, Portugal, 1984-1991. Referência: AAS026.80.58

John Hejduk fonds, Canadian Center for Architecture, Montreal, Canadá.

Tegel Housing, 1987-1988. Referência: AP145.S2.D64

Livros

Alberti, L. B., Espírito Santo Arnaldo, & Krüger Mário Júlio Teixeira. (2011). *Da arte edificatória* [1443 - 1452]. Fundação Calouste Gulbenkian.

Alberti, L. B., & Nogueira Isabel. (2017). *Da pintura seguido de da escultura*. Bookbuilders.

Amistadi, L., & Clemente, L. (2015). *John Hejduk*. Aión edizioni.

Bechmann, R., & Le Goff Jacques. (1991). *Villard de Honnecourt: la pensée technique au XIII siècle et sa communication*. Picard.

Belo, Duarte. *Caminhar oblíquo*. Lisboa: Museu da Paisagem, 2020. Print.

Bill, M. (2010). *Form, function, beauty = gestalt*. AA Publications.

Blanciak, F. (2022). *Tokyoids: the robotic face of architecture*. The MIT Press.

Calvino, I. (1992). *Por qué leer los clásicos* (trad. esp.). Tusquets Editores.

Calvino, I., & Barreiros José Colaço. (1990). *Seis propostas para o próximo milénio: lições americanas*. Teorema.

Cardani, L., & Sanmartín, A. (2022). *John Hejduk: costruire caratteri = building characters*. LetteraVentidue.

Cassirer, E., & Cavalcanti, C. (2004). *A filosofia das formas simbólicas*. Martins Fontes.

Costa, J. A., & Melo, A. S. e. (1992). *Dicionário da língua portuguesa* (6a ed. corrigida e aumentada). Porto Editora.

Cremascoli, R., & Moschini, F. (2016). *Álvaro Siza in Italia: il grand tour, 1976 2016*. Accademia Nazionale di San Luca.

Deleuze, G., Guattari, F., & Godinho Rafael. (2007). *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia*. Assírio & Alvim.

- Didi-Huberman, G., Anghel, G., & Cachopo, J. P. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Dafne.
- Domingues, Á. A. G. (2018). *Volta a Portugal*. Contraponto.
- Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. (1975). Oxford University Press.
- Fuller, P. (1981). *Seeing Berger: a revaluation of Ways of seeing* (2nd ed.). Writers and readers.
- Gausa Manuel, & Devesa Ricardo. (2010). *Otra mirada: posiciones contra crónicas...* Gustavo Gili.
- Goethe, J. W. von, & Barrento João. (2003). *O jogo das nuvens*. Assírio & Alvim.
- Gohar, M. (2022). *Physiognomy in Architecture*. Alexandria.
- Gombrich, E. H. (1986). *Art and illusion: a study in the psychology of pictural representation* (5th ed). Phaidon Press.
- Hays, K. M. (2010). *Architecture's desire: reading the late avant-garde*. The MIT Press.
- Jencks, C. (1987). *The language of post-modern architecture* (fifth revised ed.). Academy Editions.
- Jencks, C. (2002). *The new paradigm in architecture: the language of post-modernism*. Yale University Press.
- Jodidio, Philip, Siza Vieira Álvaro, and Cuttitta Lia. *Álvaro Siza*. Köln: Taschen, 1999 Print.
- Koolhaas Rem, & Westcott James. (2014). *Elements of architecture 14: international architecture, la Biennale di Venezia*. Marsilio.
- Lucan, J. (2012). *Composition, non composition: architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries*. Routledge.
- Molder, M. F. (1986). *Matérias sensíveis*. Relógio d'Água.
- Molder, M. F. (2009). *Símbolo, analogia e afinidade*. Vendaval.
- Mostafavi Mohsen. (2002). *Approximations: the architecture of Peter Märkli*. AA.
- Nesbitt Kate, & Pereira Vera. (2006). *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica 1965-1995*. Cosac Naify.
- Ohrt, R., Warburg, A., Scherer, B., Sherman, B., Wedepohl, C., Heil, A., Haus der Kulturen der Welt Berlin, & Warburg Institute Herausgebendes Organ. (2020). *Aby Warburg: Bildratlas Mnemosyne: the original*. Hatje Cantz Verlag.

- Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin : architecture and the senses*. Wiley.
- Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes Editora Ltda.
- Quintão, J. (2008). *O pavilhão Carlos Ramos: colectânea de textos de professores e estudantes*. Faup publicações.
- Quintáns, C., & Rodríguez, J. (2024). *Siza: afastar, afilar, aquecer, articular, baixar...*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodrigues, A. J., Providência, F. M., & Alves, L. F. (1992). *Álvaro Siza: obra e método* (1a ed). Civilização.
- Rua, M. H. (1998). *Os dez livros de arquitectura de Vitruvius: corrigidos e traduzidos recentemente em português, com notas e figuras* [1624]. DECIST.
- Saramago, J. (2024). *Ensaio sobre a cegueira* (28a ed). Porto Editora.
- Saramago, J., & Belo Duarte. (2021). *Viagem a Portugal*. Porto Editora Círculo de Leitores.
- Siza Vieira, Á., Dias, A., Malagamba, D., Távora, F., Costa, A. A., Tavares, D., & Fonseca, T. (2003). *Edifício da Faculdade de arquitectura da Universidade do Porto = the building of the Faculty of architecture at Oporto University: percursos do projecto = course of the project*. Faup Publicações.
- Siza Vieira, Á., & Morais Carlos Campos. (2019). *01 Textos*. Parceria A. M. Pereira.
- Siza Vieira, Á., & Morais Carlos Campos. (2022). *04 Textos*. Parceria A. M. Pereira.
- Tavares, M. S. (2014). *Não se encontra o que se procura*. Clube do Autor.
- Trillo de Leyva, J. L. (2001). *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*. Universidad.
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction* (1 st). The Mit Press.
- Venturi, R. (1977). *Complexity and Contradiction in Architecture* (2nd ed.). The Museum of Modern Art.
- Venturi, R. (1996). *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room*. The MIT Press.
- Venturi, R., Dixon, F., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1977). *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form* ([Revised ed.]). The M.I.T. Press.
- Vitruvius, & Morgan Morris Hicky. (1914). *The ten books on architecture* [1624]. Dover.
- Weyl, H. (1952). *Symmetry*. Princeton University Press.

- Wittkower, R. (1988). *Architectural principles in the age of humanism*. Academy St. Martin' s Press.
- Wolfgang, J., & Barrento João. (2016). *Viagem a Itália: 1786 1788*. Bertrand.
- Worringer, W. R., Kramer, H., & Bullock, M. (1963). *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*. International universities press.
- Zevi, B. (1974). *Architecture as space: how to look at architecture*. New York: Da Capo Press.

Periódicos

- Bandeira, P., et al. (2019). 2G N.80 fala. Editorial Gustavo Gili.
- Márquez Cecilia, F., & Levene, R. C. (2005). *Herzog & de Meuron: 1981-2000*. El Croquis.
- Márquez Cecilia, F., & Siza, Á. (2013). *Álvaro Siza 2008-2013: lecciones magistrales = master lessons*. El Croquis.
- RA. Revista de Arquitectura. (2025). *Just for Laughs. Breve introducción a las muchas y multifacéticas interacciones entre arquitectura y humor / Just for Laughs. An Introduction to the Many, Multi-faceted Interactions between Architecture and Humour* (Núm. 27). Universidad de Navarra.
- Simmel, G. (1901). *The Aesthetic Significance of the Face*, in Der Lotse, 1 (35).
- Jornal Arquitetos, 256, Sinais de virgem?

Trabalhos académicos

- Carrillo Márquez, J. V. (2020). *Animé, arquitectura y sentido: Interrogando a los castillos de Miyazaki*. *Entretextos*, 12(34), 1–12.
- Chalup, Stephan & Hong, Kenny & Ostwald, Michael. (2010). *Simulating Pareidolia of Faces for Architectural Image Analysis*. 2. 262-278.
- Chalup, S., Hong, K., Ostwald, M. (2012). *Pareidolia Analysis of Architecture: Reading the Emotional Expression of a Building Facade*. Academy of Neuroscience for Architecture.
- Farinha, J. (2020). *As máscaras da arquitetura: análise do universo simbólico e representativo da máscara e a sua relação com a expressão arquitetónica*. Lisboa: Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Lusíada.
- Hill, M., Kohane, P. (2015). *The Signature of Architecture': Compositional Ideas in the Theory*

of Profiles. Architectural Histories.

Garrido de Oliveira, C. (2016). *A Nossa Casa: Proposta de uma reforma moderna para a arquitectura portuguesa. 1890-1933, Trânsitos europeus na obra de Raul Lino*. Porto: Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Palmer, C. J., & Clifford, C. W. G. (2020). *Face Pareidolia Recruits Mechanisms for Detecting Human Social Attention*. Psychological Science.

Ramos, C. P. (2013). *A Capela da Nossa Senhora da Conceição em Tomar*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Romagnano, Valentina & Kubon, Julian & Sokolov, Alexander & Fallgatter, Andreas & Braun, Christoph & Pavlova, Marina. (2024). *Dynamic brain communication underwriting face pareidolia*. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America.

Soares, G. (2018). *Pensar a arquitetura com as imagens por um método de projetar*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Verschaffel, B. (2022). *Of Façades and Faces*. Belgium.

Wang, C., Yu, L., Mo, Y., Wood, L. C., & Goon, C. (2022). *Pareidolia in a Built Environment as a Complex Phenomenological Ambiguous Stimuli*. International Journal of Environmental Research and Public Health.

Recursos electrónicos . Outros

Allen, S. (2019). *John Hejduk's axonometric degree zero*. Drawing Matter. [Consult. a 22 abril de 2026]. Acedido em «<https://drawingmatter.org/john-hejduks-axonometric-degree-zero/>»

Andrade, S. C. (2014). *Há uma casa Raul Lino no Porto*. Público. [Consult. a 15 Janeiro de 2025]. Acedido em «<https://www.publico.pt/2014/04/21/culturaipsilon/noticia/ha-uma-casa-raul-lino-no-porto-1632932>»

Belo, D. (2021). *Viagem: A descoberta do Sul* [Vídeo]. FAUP. [Consult. a 09 Outubro de 2025]. Acedido em «<https://youtu.be/zDDEBI2r5G4?si=5vSt5mJATSYzec2A>»

Belo, D. (2022). *A Escola, uma ilha no universo: Contributos para a Escola do Porto Santo e o seu território*. Porta 33.

Belo, D. (2023, 2 de Outubro). *Interrupta Viagem* [Vídeo]. OASRN. [Consult. a 09 Outubro de 2025]. Acedido em «https://youtu.be/cf_2eobhxl4?si=8i_JNgtk0PxghazE»

Direção-Geral do Património Cultural. (2006). *Ermida de Nossa Senhora da Conceição*

- (IPA.00003354). *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA)*. [Consult. a 10 fevereiro de 2026]. Acedido em «http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3354»
- Drawing Matter. (2021). *Peter Märkli: My Facade Material*. Drawing Matter. [Consult. a 04 novembro de 2025]. Acedido em «<https://drawingmatter.org/peter-markli-my-facade-material/>»
- ETH Zurich. (2021, 19 de abril). *Mein Stoff für Fassaden (My Facade Material) – Peter Märkli | Die Liebe zur Architektur* [Vídeo]. [Consult. a 04 novembro de 2025]. Acedido em «<https://youtu.be/b2g5581w8Js?si=TOYXue2qgt9jQmES>»
- Jencks, C. (1969). *Semiology and architecture*. The Cosmic House. [Consult. a 15 janeiro de 2026]. Acedido em «<https://www.thecosmichouse.org/explore/text/charles-jencks-semiology-and-architecture-1969>»
- Jencks, C. (1982). *The Great Debate: Post-Modernism, the true inheritor of Modernism* [Palestra]. Royal Institute of British Architects (RIBA), Londres, Reino Unido.
- Lewis, S. (2021). *The language of architecture: Peter Märkli's system of proportion*. Drawing Matter. [Consult. a 04 novembro de 2025]. Acedido em «<https://drawingmatter.org/the-language-of-architecture-peter-marklis-system-of-proportion/>»
- Marchand, B. (2021). *Apofenia*. CULTURGEST. Porto. [Consult. a 17 setembro de 2025]. Acedido em «<https://www.culturgest.pt/pt/programacao/las-palmas-apofenia/>»
- Oliveira-Silva, P., Maia, L., Coutinho, J., Moreno, A. F., Penalba, L., Frank, B., Soares, J. M., Sampaio, A., & Gonçalves, Ó. F. (2023). *Nodes of the default mode network implicated in the quality of empathic responses: A clinical perspective of the empathic response*. International Journal of Clinical and Health Psychology.
- Figueiredo, R. (s. d.). do Porto e não só... Acedido em «<https://doportoenaoso.blogspot.com/>»
- Sarmiento, J. (2023). *Notas para mapear a desobediência* [Vídeo]. Porta 33, Funchal. [Consult. a 03 Junho de 2025]. Acedido em «<https://youtu.be/pAe4OllzQBI?feature=shared>»
- Svoboda, E. (2007). *Faces, faces everywhere*. *The New York Times*. [Consult. a 17 setembro de 2025]. Acedido em «<https://www.nytimes.com/2007/02/13/health/13iht-web.0213faces.4575805.html>»
- The Pritzker Architecture Prize. (2001). *Jacques Herzog and Pierre de Meuron, 2001 laureates*. The Hyatt Foundation. [Consult. a 22 abril de 2026]. Acedido em «<https://www.pritzker-prize.com/laureates/2001>»

Imagem de capa

[f01] - Capa e contracapa do Atlas do autor, 2020 - 2025.

- © Gabriel Andrade, 2025.

Motivação

[f02] - Casa do arquiteto Raul Lino, Porto, 1930.

- © Gabriel Andrade, 2020.

[f03] - Pavilhão Carlos Ramos, FAUP, Álvaro Siza, Porto, 1985 - 1986.

- © Gabriel Andrade, 2020.

Nota introdutória

[f04] - Maria Helena Vieira da Silva, Casas, 1957.

- disponível em <https://museuartecontemporanea.gov.pt/pt/ArtistPieces/view/158>

[f05] - Helena Almeida, *Tela habitada*, 1976.

- disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/almeida-inhabited-canvas-p80033F06> -

[f06] - Alberto Giacometti, *L'homme qui marche II*, 1960.

- disponível em <https://www.artsy.net/artwork/alberto-giacometti-homme-qui-marche-i-i-walking-man-ii>

[f07] - Alberto Giacometti a trabalhar na escultura em gesso *L'homme qui marche*, 1958.

- disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-giacometti-1159/inside-giacomettis-studio>

Olhar . Da Fachada ao Rosto

[f08] - *La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997.

- disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0118799/>

[f09] - Capa da revista *The Architectural Review*, 1969.

- disponível em <https://socks-studio.com/2011/04/19/60s-architectural-reviews-illustrations/>

[f10] - Bruno Munari, estudo de forma a partir de um perfil humano, 1981.

in Munari, B., & Vasconcelos, J. M. de. (1988). *Das coisas nascem coisas*. Edições 70, pág.336.

[f11] - Bruno Munari, série de desenhos, 1966.

- disponível em Munari, B., & Creagh, P. (2008). *Design as art*. Penguin, pág. 40 a 41.

[f12] - Eadweard Muybridge, *A naked man walking*, 1887.

- disponível em <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/movements-man-wearing-pelvis-cloth-walking>

[f13] - André Malraux no seu estúdio, 1950. Fotografia de Maurice Jarnoux.

- disponível em <https://log.fakewhale.xyz/malraux-museum-without-walls/>

[f14] - Aby Warburg, placas 79, 45 e 46 de *Bilderatlas Mnemosyne*, 1924 - 1929.

- disponível em https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Placas-79-45-e-46-da-Mnemosyne_fig1_332355926

[f15] - **Atlas** do autor, 2020 - 2025.

- os créditos das respetivas fotografias encontram-se no *Anexo B - Atlas . Questionário*.

[f16] - Mapa de quantidades.

- Esquema produzido pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f17] - *Choque, How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

[f18] - *Pânico, How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

[f19] - *Tristeza, How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

[f20] - *Raiva, How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

[f21] - *Aceitação, How To with John Wilson*, temporada 2, episódio 1, *How To Invest in Real Estate*, 2021.

[f22] - Imagem de maior consenso do Atlas. Castelbello, Suíça.

- arquivo do autor referência ANM_2024_021_CH. © Gabriel Andrade, 2025.

[f23] - Imagem de maior consenso do Atlas. Palma de Maiorca, Espanha.

- Ibidem ANM_2025_081a_ES. © Inês Rodrigues, 2025.

[f24] - Imagem de maior consenso do Atlas. Funchal, Portugal.

- Ibidem ANM_2025_045_PT. © Gabriel Andrade, 2025.

[f25] - Imagem de consenso intermédio do Atlas. Funchal, Portugal.

- Ibidem HIS_2020_007_PT. © Gabriel Andrade, 2020.

[f26] - Imagem de consenso intermédio do Atlas. Porto, Portugal.

- Ibidem ANM_2025_073_PT. © Gabriel Andrade, 2025.

[f27] - Imagem de consenso intermédio do Atlas. Gonçalo Byrne Arquitectos, Complexo do Cais do Carvão, Funchal, 1990 - 1998.

- Ibidem AUT_2025_059a_PT. © Gonçalo Byrne Arquitectos, 1998 - original, disponível em <https://www.goncalobyrnearquitectos.com/cais-do-carvao-home>

[f28] - Imagem de menor consenso do Atlas. Hendrik Petrus Berlage, *Beurs van Berlage*, Amesterdão, Países Baixos, 1903.

- Ibidem HIS_2025_028a_NL. © Gabriel Andrade, 2025.

[f29] - Imagem de menor consenso do Atlas. Edimburgo, Escócia.

- Ibidem ANM_2025_118_UK. © Gabriel Andrade, 2025.

[f30] - Imagem de menor consenso do Atlas. Londres, Inglaterra.

- Ibidem ANM_2025_096_UK. © Gabriel Andrade, 2025.

[f31] - Catalogação e organização das imagens do Atlas.

- © Gabriel Andrade, 2025.

[f32] - Painel **Olhar**. Da Fachada ao Rosto

- os créditos das imagens encontram-se nas respetivas notas da figura.

Ver . Do Rosto ao Corpo

[f33] - Theodor Galle, *Aspectus incauti dispendium*, estampa 66, cap. LXVI, pág. 218.

- disponível em <https://doportoenaoso.blogspot.com/search/label/janela>

[f34] - Os Espacialistas, *Casa no pé*, 2020.

- in Tavares, G. M. (2020). *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*. Relógio D'Água, pág. 414.

[f35] - Álvaro Siza, imagem do Sketchbook n.º 110. Coleção Álvaro Siza Fonds, Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal.

- disponível em https://sigarra.up.pt/faup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=56682

[f36] - Desenho da tradução de Claude Perrault de Os dez livros de arquitetura de Vitruvius, 1673.

- in Rua, M. H. (1998). *Os dez livros de arquitectura de Vitruvius : corrigidos e traduzidos recentemente em português, com notas e figuras* [1624]. DECIST, pág. 59.

[f37] - Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2*, 1912.

- disponível em <https://www.philamuseum.org/objects/51449>

[f38] - Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, 1966.

- disponível em <https://journeysindarknessandlight.wordpress.com/2017/12/08/the-best-of-2017-the-1960s/>

[f39] - *Mon Oncle*, Jacques Tati, 1958.

- disponível em <https://www.epfl.ch/labs/lif/teaching/studio/2022-2023/>

[f40] - Vivian Maier, *Self-Portrait*, 1954.

- disponível em <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>

[f41] - René Magritte, *Le masque vide*, 1928.

- disponível em <https://sammlung.kunstsammlung.de/en/works/94>

[f42] - Pablo Picasso, *L'accordéoniste*, 1911.

- disponível em <https://www.guggenheim.org/artwork/3426>

[f43] - Montagem do autor sobre fotografia do autor.

- arquivo do autor referência HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.

[f44] - Montagem do autor sobre fotografia do autor.

- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.

[f45] - Montagem do autor sobre fotografia do autor.

- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.

[f46] - Montagem do autor sobre fotografia do autor.

- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.

[f47] - Capela de Nossa Senhora da Conceição, fotografia do autor.

- Ibidem HIS_2025_063a_PT.

[f48] - Montagem do autor sobre fotografia do autor.

- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.

[f49] - Montagem do autor sobre fotografia do autor.

- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f50]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f51]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f52]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f53]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f54]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f55]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f56]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f57]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f58]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f59]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f60]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f61]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f62]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f63]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f64]** - Montagem do autor sobre fotografia do autor.
- Ibidem HIS_2025_063a_PT. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f65]** - Painel **Ver. Do Rosto ao Corpo**
- os créditos das imagens encontram-se nas respetivas notas da figura.

Reparar . Do Corpo à Forma

- [f66]** - John Hedgecoe, Henry Moore no seu estúdio, 1967 - 1968.
- disponível em <http://vercompalavras.com.br/blog/as-curvas-de-niemeyer/>
- [f67]** - Herzog & de Meuron, *Rudin House*, Leymen, França, 1996 - 1997.
- disponível em <https://ofhouses.com/post/615890376136540160/786-herzog-de-meuron-hanspeter-rudin-house>

[f68] - Álvaro Siza, Casa Vieira de Castro, Vila Nova de Famalicão, Portugal, 1984 - 1991.

- disponível em <https://ofhouses.com/post/681210791538589696/975-%C3%A1lvaro-siza>

[f69] - John Hejduk, *Tegel housing*, Berlim, Alemanha, 1987 - 1988.

- disponível em <https://www.flickr.com/photos/dteil/4551665193>

[f70] - Desenho técnico. Salvador Dalí, *Mae West Room*. 1975.

- disponível em <https://www.tusquets.com/en/architect/artistic-installations/mae-west-room-dali-theater-museum>

[f71] - Salvador Dalí, *Mae West's Face which May be Used as a Surrealist Apartment*, 1934 - 1935.

- disponível em <https://www.artic.edu/artworks/65819/mae-west-s-face-which-may-be-used-as-a-surrealist-apartment>

[f72] - Vista oblíqua. Salvador Dalí, *Mae West Room*, 1975.

- disponível em <https://www.tusquets.com/en/architect/artistic-installations/mae-west-room-dali-theater-museum>

[f73] - Axonometria isométrica da Casa Rudin.

- desenho produzido pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f74] - Análise à planta do primeiro piso e aos vários alçados.

- montagem e desenhos produzidos pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f75] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Norte e Oeste.

- maquete em papel *Fabriano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f76] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Norte e Oeste.

- maquete em papel *Fabriano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f77] - Vista frontal alçado sul.

- maquete em papel *Fabriano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f78] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Sul e Oeste.

- maquete em papel *Fabriano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f79] - Painel **Reparar**. A Casa Rudin . Corpo objeto

- os créditos das imagens encontram-se nas respetivas notas da figura.

[f80] - Axonometria isométrica da Casa Vieira de Castro.

- desenho produzido pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f81] - Análise à planta do primeiro piso e aos vários alçados.

- montagem e desenhos produzidos pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f82] - Vista frontal alçado Este.

- maquete em papel *Fabriano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f83] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Norte e Oeste.

- maquete em papel *Fabriano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f84] - Vista lateral, permitindo observar os alçados Norte e Oeste.

- maquete em papel *Fabriano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

[f85] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Sul e Este.

- maquete em papel *Fabriano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.

- [f86] - Painel **Reparar** . A Casa Vieira de Casto . Corpo ambíguo
- os créditos das imagens encontram-se nas respetivas notas da figura.
- [f87] - Axonometria isométrica da Casa Tegel.
- desenho realizado pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f88] - Análise à planta do piso térreo e aos vários alçados.
- montagem e desenhos produzidos pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f89] - Vista frontal alçado Norte.
- maquete em papel *Fabiano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f90] - Vista oblíqua, permitindo observar os alçados Norte e Oeste.
- maquete em papel *Fabiano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f91] - Vista lateral, permitindo observar os alçados Sul e Este.
- maquete em papel *Fabiano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f92] - Vista lateral, permitindo observar os alçados Sul e Oeste.
- maquete em papel *Fabiano*, produzida pelo autor. © Gabriel Andrade, 2025.
- [f93] - Painel **Reparar**. A Casa Tegel . Corpo explícito
- os créditos das imagens encontram-se nas respetivas notas da figura.

Considerações finais

- [f94] - Renè Magritte, *Ceci n'est pas une pomme*, 1964.
- disponível em <https://www.christies.com/en/lot/lot-5650359>
- [f95] - Álvaro Siza, *Reflexão postmoderna*, s.d.
- disponível em <https://cenp.arq.up.pt/pt/about/research-groups/arquitetura-teoria-projeto-historia>

Glossário

- [f96] Rembrandt van Rijn, *A lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*, 1632.
- disponível em <https://www.mauritshuis.nl/pt/descobrir-a-colecao/descobrir-a-colecao/146-a-licao-de-anatomia-do-dr-nicolaes-tulp>

Apêndice A

Entrevistas . Duarte Belo . João Cerqueira . ~~Álvaro Siza~~ João Pedro Xavier

Prezado Sr. Arquiteto Duarte Belo,

Espero que se encontre bem.

O meu nome é Gabriel e sou estudante na FAUP.

O motivo pelo qual estou a escrever-lhe é porque me encontro a estudar a **apofenia** na arquitetura e agradecia imenso se pudesse dispensar o seu **tempo para uma breve conversa**.

Este pedido vem a propósito da dissertação final de mestrado com o título provisório "**Olha . Vê . Repara – À face do caminhar**". Assim, surge ao associar vãos e outros elementos compositivos a traços do rosto humano. Com isto, gostava de poder conversar sobre o **caminhar como construção de pensamento**. Também, perceber o **método das suas viagens**, uma vez que, proponho-me a viajar por Itália e registar através da **fotografia**.

Deixo ao seu critério a indicação do dia e hora mais convenientes, tendo em conta a sua agenda apertada.

Agradeço desde já a sua atenção a este assunto e fico a aguardar resposta.

Atenciosamente,

Gabriel Andrade

"Ao contemplarmos muros e paredes com manchas, imaginamos então ver aqui e ali, se não figuras definidas, pelo menos imagens deformadas ou fragmentadas" in Goethe, J. W. von, & Barrento João. (2003). O jogo das nuvens. Assirio & Alvim.



Montagem 2020-2025, fot. Gabriel Andrade



Theodore Galle, *A morte entra pela Janela dos nossos olhos*

¹ A dissertação final de mestrado está a ser orientada pela Prof.^a Dra. Filipa de Castro Guerreiro e pela Prof.^a Dra. Carla Garrido de Oliveira

Entrevista ao Arquiteto Duarte Belo

O arquiteto e fotógrafo conta com um arquivo fotográfico de mais de 1.930.000 fotografias, um trabalho sistemático sobre o território, objetos e arquiteturas de Portugal. Os mais de 300.000 quilómetros já percorridos desde 1986 até hoje, resultam em 9.000 horas no terreno e no *'backstage'* a organizar o arquivo.

JGA [João Gabriel Andrade] Sou grande fã do seu trabalho. Conheci-o quando colaborei com a galeria Porta 33.

DB [Duarte Belo] Muito obrigado. Trabalhei com eles há muito pouco tempo e gostei imenso, sobretudo sobre Porto Santo.

JGA Já lhe dei uma pequena ideia do tema da dissertação. Para esta conversa, queria propor dois temas consequentes: o caminhar e o catalogar. Começaria pelo caminhar, que é também um tema da dissertação e o principal motivo desta entrevista. Gostava de perceber por que razão caminha, que significado o movimento do corpo pode acrescentar ao projeto e se a errância, ou seja, um espírito deambulatório, tem lugar nas suas viagens.

DB Isso daria, por si só, para uma dissertação [risos]. Desde miúdo tive sempre muita curiosidade pelo espaço e por conhecer o espaço. A melhor forma de o conhecer é caminhando. Interessa-me particularmente o espaço português, por todos os motivos, porque está à mão, porque é acessível e prático, e porque se articula com a fotografia e com o mapeamento fotográfico do território. Foram vários fatores que me levaram a caminhar desde muito cedo.

Também tive um professor no ensino secundário, Álvaro Duarte Almeida, que levava os alunos em grandes caminhadas. Isso marcou-me muito e foi fundador do meu interesse pelo caminhar.

Quanto à importância do corpo, para mim o corpo é incontorná-

[f01] - Carta enviada a Duarte Belo a solicitar uma entrevista. Imagem do autor, 2025.

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

Arqt. Duarte Belo | conversa a 08.12.2025 - 14:13 / 1:13:48

[Agradecer a oportunidade e elogiar o trabalho do arquiteto]

[Introdução ao tema da dissertação]

O Caminhar $\rightarrow$ caminhar parte dissociável processo

No seu *blog* «Cidade Infinita», escolhe o roteiro *a priori* ou deixa-se deambular pela cidade? 

«O nosso olhar é como o das moscas tem múltiplas perspectivas.» (EdSM)

A imagem é um ponto de ignição para expressar a terceiros uma ideia encontrada? U

Saramago em *Viagem a Portugal*, refere procurar «um novo modo de olhar e um novo modo de sentir», é também o que procura com as suas viagens?

→ • Caminhar refração c/a visão
Rebecca Schmit, a história de caminhar

hoc-svalizar / Sistematisar

O Catalogar → 1a (1a b)

No *Caminhão Obliquo*, chega a tirar 500 fotografias por dia, como se dá o processo de seleção e triagem? → se lembrar → *fiduciar* *vide cristologia* ✓ *folha base colorido*

Calculo que nem todas as fotografias entrem para o arquivo, qual o critério de seleção?

Como consegue catalogar esta extraordinária quantidade de imagens? ✓

Tem o mesmo sistema para nomear todas as fotografias, ou adota um método para cada projeto? ✓

Como é que o trabalho evoluiu?

Algumas reflexões:

A janela é como mecanismo para olhar para o exterior, um olho, órgão para a visão, mas também a sua lente.

Todos os seus projetos são a continuação do anterior?

A racionalidade implica contradição - «*A razão um corpo contraditório.*» (EdSM).

O ato de mapear é a construção de uma imagem, no seu caso de várias?

- Situação processo reconhece fatos
- o animismo está lá? → face / ideia antropomorf
- edifício do corpo

vel. Continuamos a ser criaturas analógicas, apesar deste mundo mais digital em que vivemos. Há uma relação muito estreita entre o corpo e aquilo que pensamos, entre o corpo e o cérebro, e entre o corpo e a mão. É a mão que faz e transforma a paisagem. Por isso, o corpo tem uma dimensão absolutamente fundamental.

É completamente diferente vivenciar a arquitetura presencialmente ou através de imagens e outras formas de representação. Nesse sentido, o corpo é fundamental, porque é ele próprio um conjunto de órgãos sensoriais que nos revelam as múltiplas dimensões dos lugares, da arquitetura e da paisagem. A relação que estabelecemos com o espaço é muito complexa, e o corpo é essencial nessa relação.

JGA E caminhamos num espírito errante? Sei que em alguns dos seus livros, como *O Caminhar Oblíquo* (2020), as viagens estão planeadas. Mas acontece-lhe caminhar sem roteiro? Por exemplo, no seu blogue *Cidade Infinita*, escolhe o percurso à partida ou deixa-se conduzir pela cidade até encontrar aquilo que quer registar?

DB Quando vou fotografar uma cidade, geralmente tenho alguns pontos por onde quero passar. No ano passado fotografei praticamente todas as cidades do território continental. Em 2026 vou fazer as regiões autónomas da Madeira e dos Açores. Há sítios que quero fotografar, mas também me deixo deambular por outros, nomeadamente pelas periferias, que me interessam bastante. Aí vou mais à deriva, em função daquilo que me interessa fotografar no momento.

Quando saio para recolhas fotográficas, normalmente parto para uma região com um itinerário mais ou menos definido. Depois deixo-me levar, sem a preocupação de seguir um protocolo ou uma linha rígida. *O Caminhar Oblíquo* (2010) é uma exceção, porque era um projeto com o objetivo de percorrer aquele eixo montanhoso, de Portugal atlântico a Portugal mediterrânico. Aí havia, de facto, um itinerário e a ideia era cumpri-lo. Era uma prova dura e não dava

[f02] - Guião da entrevista a Duarte Belo e apontamentos. Imagem do autor, 2025.

para grandes desvios.

Ainda assim, fui tomando nota de alguns pontos e já voltei a vários deles. Quando vou a um sítio, muitas vezes identifico outros lugares aos quais quero regressar mais devagar. Foi isso que aconteceu com *O Caminhar Obliquo* (2010).

JGA E como acontece o momento em que sabe que vai fotografar?

Estou sempre a fotografar, por isso já nem questiono muito esse momento. Para mim, a fotografia é uma extensão da visão. Há uma relação muito direta entre uma coisa e a outra. Interessa-me mais a questão antropológica associada à visão e à memória do que as questões artísticas, que já são muito filtradas por uma cultura e por jogos de poder.

Faço milhares de fotografias por dia, dependendo do tempo que estou no terreno. Num dia de sol a sol, fazer duas ou três mil fotografias é frequente. Por isso, não penso demasiado. A fotografia digital tem a grande vantagem de ter custos muito mais reduzidos do que a fotografia analógica. Na fotografia analógica havia um número limitado de rolos e eu tinha de pensar com mais critério no que ia fotografar.

Agora, não diria que é um ato totalmente instintivo, mas é quase como caminhar. Vou fotografando com a preocupação de mapear e de ser o mais exaustivo possível no registo daquilo que vejo. Mesmo que faça duas, três ou quatro mil fotografias num dia, quando chego a casa a experiência vivida naquele lugar nunca fica verdadeiramente representada nas imagens.

A fotografia acaba por ser uma coisa à parte. Deixa de ser apenas representação e passa a ser ela própria uma realidade. Gosto de referir o exemplo das gravuras do Côa onde aquilo não são apenas representações de animais, são já uma realidade, uma transformação da paisagem, uma interpretação e uma apropriação dos lugares. Diria até que tornam os lugares mais confortáveis. É um primeiro gesto de arquitetura e de construção de cidade, ainda que de uma forma muito embrionária.

JGA Quanto ao número de imagens, tentei perceber ao certo quantas fotografias tem no seu arquivo, mas encontrei sempre valores diferentes.

DB Depende da data. Neste momento são aproximadamente 2.475.000 fotografias. Fiz essa conta há uns dias. Tenho tudo numa folha de cálculo que vou atualizando.

JGA A segunda parte da conversa era precisamente sobre isso, o catalogar. Como consegue catalogar essa quantidade de imagens? Como organiza as folhas de cálculo, a edição e

o método?

DB Antes de mais, não edito tudo. Atualmente, a minha média de edição é cerca de um quarto daquilo que fotografo, e já é muita coisa. Tenho talvez umas 200.000 fotografias editadas. Face ao conjunto, não é assim tanto.

O primeiro passo é renomear todos os ficheiros. Os nomes gerados pela máquina repetem-se de dez mil em dez mil imagens, e a pior coisa para um arquivista é ter dois documentos com o mesmo nome. Isso baralha qualquer pesquisa. Portanto, renomeio os ficheiros e organizo tudo cronologicamente.

Depois tenho uma folha de cálculo que funciona como base de dados, onde registo as datas e os lugares fotografados. É um sistema longe de estar perfeito. Sou finito e tenho de optar entre aquilo que mais gosto de fazer e as tarefas de catalogação, embora lhes dê importância.

Há uma coisa que normalmente não faço por uma questão prática, tenho a localização da câmara desativada, porque consome muita bateria. Muitas vezes estou no terreno, durmo lá e não tenho acesso fácil a energia elétrica. Por isso, tenho de rentabilizar ao máximo as baterias para a recolha fotográfica.

O que faço é tomar nota dos sítios por onde ando. Em alguns casos específicos tiro coordenadas GPS, mas registo em papel aquilo que vou fazendo. Tenho várias formas de chegar à informação. O que não tenho, e gostava de ter, era a possibilidade de etiquetar todas as fotografias, associando cada imagem a palavras-chave. Mas, com mais de dois milhões de imagens, isso é muito difícil.

JGA Em relação à nomeação dos ficheiros, é uma nomeação específica para cada projeto ou existe uma lógica comum para todas as fotografias, capaz de evoluir ao longo do tempo?

DB É uma lógica comum para todas as fotografias. Até posso mostrar. Uso um código alfanumérico. O meu arquivo tem oito 'braços', seis são de fotografia analógica e dois são digitais. Neste momento só tenho um 'braço' digital ativo, que começa por "dg" e é seguido de sete algarismos.

JGA "dg" seria de digital?

DB Sim, "dg" é de digital. Tive outro 'braço' digital, "fi" que foi criado para um projeto específico chamado *Portugal Património*, organizado pelo Círculo de Leitores. Para esse projeto

fiz, na altura, 611.000 fotografias, e por isso esse conjunto ficou com uma designação própria.

[Duarte Belo partilha a folha de cálculo onde cataloga as imagens.]

DB Esta é uma folha de Excel onde tenho, na coluna da esquerda, os anos, e depois os oito ‘braços’ do arquivo. Por exemplo, este “md” foi o braço com que comecei em 1982. Nesse ano fiz apenas um rolo, porque tinha 14 anos e muito pouco dinheiro. Depois, aqui do lado, vou somando as várias fotografias por ano.

Quanto à fotografia analógica, o mundo mudou e eu mudei com ele. Costumo perguntar, em jeito de provocação, se formos rejeitar a fotografia digital, por que não ir ainda mais para trás, até à pintura?

No ano passado, quando fotografei todas as cidades portuguesas continentais, fiz 223.055 fotografias. Foi o ano em que fotografei mais. Em três anos fiz quase 500.000 fotografias, entre 2001, 2002 e 2003, quando comecei com força na fotografia digital.

A estrutura do meu arquivo é esta. Quando numero, sigo sempre de 1 até ‘n’. Neste ‘braço’ “dg”, a última fotografia registada é a 1.689.440. Fui claro quanto a este aspeto da catalogação?

JGA Sim!

DB No meu caso, não acho particularmente relevante ter códigos associados a projetos. Tenho outra coisa, que é uma lista de trabalhos com todos os projetos que já fiz. Por exemplo, *O Caminhar Obliquo* (2010) é o trabalho número 6 e tem um código próprio. Se me pusesse a explicar isto com muito detalhe, nunca mais saíamos daqui.

No caso de *O Caminhar Obliquo* (2010), estão associadas 7.058 fotografias. Usei uma *Canon* 5D e tinha cinco baterias. Sabia que cada bateria dava cerca de 1.500 fotografias. A minha estimativa era de quinze dias de caminhada, o que equivalia a cerca de 500 fotografias por dia. Aí tive de ser bastante disciplinado.

A minha preocupação é esta, se me cair um piano em cima [risos], quem pegar no trabalho já se orienta razoavelmente bem. Deixo um legado mais ou menos arrumado, embora haja sempre muita coisa que se perderá debaixo do piano, obviamente. Carla, se quiseres fazer alguma pergunta, estás à vontade.

CGO [Carla Garrido de Oliveira] Duarte, estava a deixar o Gabriel conduzir a conversa, mas há aqui uma ressalva. Como entra aqui o instantâneo? Se a primeira ordem é a sequên-

cia das fotografias, essa sequência é apenas cronológica ou, quando numeras, há alguma manipulação para criar agregados? Ou seja, como entram, ou não entram, o estímulo imediato, a surpresa e as imagens fora de série?

DB Isso não entra na catalogação. Não tenho nenhuma preocupação com o sentimento. É mesmo tudo a eito, por ordem cronológica, faço uma fotografia e ela fica pela ordem sequencial do trabalho. Não faço qualquer distinção nesse momento.

O que faço depois é selecionar fotografias. A minha metodologia é ver tudo aquilo que faço e, para não deixar demasiada coisa por editar no futuro, obrigo-me a fazer uma seleção logo a seguir. Se estiver dois dias fora e trazer 12.000 fotografias, seleciono, de grosso modo, cerca de um quarto, talvez 3.000. Essa passa a ser a base com que trabalho.

Depois, se for para um projeto específico, vou decantando até chegar a um conjunto adequado ao fim a que se destina. Devo dizer que não sofro horrores a selecionar fotografias. Não sofro nada com isso, porque relativizo muito. A Beatriz Madureira, que foi minha professora, costumava dizer, com bastante ironia, que perfeito só Deus. Eu sigo um pouco essa ideia. É preciso decidir e seguir em frente. Como tenho sempre vários trabalhos em mãos, nunca tenho o tempo ideal para me dedicar a cada um, mas dedico-me às coisas com alma e coração.

CGO Há pouco disseste uma coisa muito bonita. Interpretei que, para ti, fotografar é quase como pestanejar. No fundo, a sequência do pestanejar é a sequência da vida. Talvez seja por isso que dizes que a fotografia deixa de ser representação e passa a ser realidade.

DB Sim, é assim que vejo as coisas. Para mim, fotografar é como respirar ou como outra atividade qualquer. A minha vida é um contínuo. Tenho esse privilégio, as coisas não estão separadas umas das outras. Fotografar não tem drama nenhum. É como beber água, viver ou caminhar. É tudo a mesma coisa.

Costumo dizer, em tom de brincadeira, que preciso de uma câmara fotográfica e de um par de botas, uma ferramenta ajuda-me a comunicar, a outra ajuda-me a caminhar. Estamos sempre imersos neste mundo, que acho fascinante, apesar de tudo o que tem de mal. A história humana é verdadeiramente fabulosa.

CGO E a cada pestanejar há um enquadramento. Como geres o enquadramento espontâneo, natural, e o enquadramento procurado? Isto é, quando focas determinadas coisas, reconheces nesse processo algo de instantâneo ou identificas os próprios mecanismos desse

ajuste?

DB Tenho mecanismos, sim. Há coisas que me chamam a atenção. Essa questão é complexa, porque a nossa atenção prende-se com coisas muito diferentes no dia a dia. Eu fotografo tudo e, a partir desse registo, tento partilhar uma certa leitura do mundo e construir camadas de realidade.

O que noto é que, ao longo do tempo, vejo coisas muito diferentes. Neste momento tenho uma sensibilidade muito maior do que tinha na juventude. Há coisas que me chamam a atenção e fotografo-as. As composições mais refinadas da fotografia interessam-me menos do que a transmissão de uma vivência e a chamada de atenção para coisas que considero significativas.

No trabalho das cidades, por exemplo, a maior parte dos arquitetos vê a cidade como algo consolidado. Mas a periferia, onde vive a maioria das pessoas, recebe muito pouca atenção. A falta de qualidade do espaço é, de modo geral, gritante.

Gosto de pensar que faço arquitetura com as fotografias. Gostava de chamar a atenção para espaços menos qualificados, para que possamos pensar sobre eles e sobre a forma de os qualificar. No fundo, o grande objetivo do arquiteto, desde Vitruvius, é qualificar o espaço, desenhar obras de qualidade e partir do pressuposto de que um espaço qualificado contribui para uma melhor qualidade de vida, individual e coletiva.

CGO Gabriel, chegaste a ver alguma informação para situar o trabalho de campo que estás a fazer?

JGA Tenho dois ficheiros que mostram o trabalho que estou a desenvolver. Vou partilhar. Este é um mapa das fotografias que tenho até à data, distribuídas por vários países. Não chega aos dois milhões, mas anda à volta das 200 imagens. São fotografias de edifícios que se assemelham a rostos.

Fui construindo um pequeno atlas com as fotografias que tinha, perto de 150, e que continua a crescer. São imagens recolhidas por toda a Europa, com vários tipos de edifícios. Estão aqui ainda numa ordem mais ou menos aleatória, mas entretanto fui catalogando, nomeando e reorganizando para que as famílias façam sentido. Tenho inspiração no seu trabalho.

CGO Amanhã vamos ter uma conversa com o neurologista João Cerqueira. O problema da Filipa e o meu, enquanto orientadoras, é orientar este trabalho no sentido de construir uma dissertação. O simples processo de caminhar, registar, ver e catalogar já tem matéria para

uma dissertação, e até para mais do que isso.

A nossa grande dúvida tem sido perceber em que medida diferentes pessoas, dependendo de vários fatores, veem ou não veem instantaneamente as caras, se as imagens lhes sorriem, e até que ponto o animismo está nas coisas ou passa a estar na retina do observador.

No caso do Gabriel, há também o próprio enquadramento que ele faz. Outra questão é perceber se isto acontece apenas no caso da arquitetura. Temos discutido se tem a ver com um certo tema arquitetónico, se o animismo é uma questão de face e de superfície, ou se é também uma ideia antropomórfica, uma percepção do edifício como corpo. Isto tem gerado discussões muito interessantes.

DB Nessa recolha há vários sítios em que identifico isso. A questão é perceber o que vem primeiro, se é o ovo ou a galinha. Há uma tendência para, através da arquitetura, procurarmos essas formas? Elas são procuradas deliberadamente? Ou há algum subconsciente envolvido? Um neurocientista talvez tenha ideias mais concretas sobre isso. Há casos muito evidentes, mas tenho dificuldade em saber se é a nossa tendência de leitura que os torna evidentes.

JGA Sinto que, na maior parte das vezes, parte de uma forma de jogar com a fotografia.

DB A mim interessa-me sobretudo a questão espacial. Depois, as pessoas fazem as leituras que entenderem. Não gosto de conduzir demasiado o olhar das pessoas nesse sentido. Gosto de outros aspetos. Diria, embora isto não tenha diretamente a ver com o teu trabalho, que não gosto de dar todas as ferramentas de interpretação às pessoas, nem de oferecer pistas completas sobre a forma como gostaria que lessem o trabalho.

Mas, se uma pessoa for à procura de uma determinada coisa, encontra-a. No meu caso, se me pedirem para fotografar uma cidade do ponto de vista da representação do vegetal, ou das plantas no espaço urbano, encontro muito mais coisas desse tipo do que se tiver outro objetivo em mente, como fotografar a arquitetura de um determinado período ou certas ruas.

Em função do objetivo que persigo, vejo as coisas de forma diferente e foco-me muito mais nisso. Portanto, se eu quiser ver caras ou corpos e for deliberadamente à procura desse aspeto na cidade, a tendência será encontrar muito mais do que se estiver com o olhar focado noutras realidades. Tem a ver com a construção que queremos fazer.

JGA Já lhe aconteceu encontrar caras num dos seus projetos?

DB Às vezes encontro, sim. Há situações em que a semelhança é bastante forte. Mas coisas feitas deliberadamente com uma morfologia mais antropomorfizada são raras.

CGO O Gabriel foi aluno da Filipa Guerreiro no primeiro ano e, espontaneamente, sem ir à procura de uma forma racionalizada, acabava sempre por chegar a alçados muito animistas. A grande questão é perceber se isto é uma questão de superfície ou uma questão de corpo. Os alçados pareciam falar-lhe, como uma espécie de companheiros de viagem.

Estamos a tentar perceber até que ponto o Gabriel quer racionalizar ou sistematizar esta aptidão para ver instantaneamente, transformando-a numa ferramenta de projeto, ou se ela deve continuar a existir como um conjunto de companheiros de viagem. Trata-se de uma pareidolia, uma espécie de apofenia.

DB Sobre esse aspeto confesso que não posso ajudar muito, porque o meu foco é muito diferente dessa procura concreta. Mas acho que é um desafio difícil. Tudo o que tem a ver com o desenvolvimento do cérebro é um assunto que me seduz imenso, mas é de uma complexidade enorme.

JGA Uma última pergunta, se houver ‘caras’ na rua, elas são fruto do caminhar?

DB Para mim, o caminhar é uma parte indissociável do processo. Vivo em Viseu e não passo os dias no campo, trabalho muito em escritório. Muitas vezes uso o caminhar para resolver situações concretas, para desbloquear problemas aos quais não consigo responder sentado.

Uma caminhada ajuda imenso a resolver aspetos mais difíceis do trabalho. O ato de caminhar e a sua relação com a visão são coisas indissociáveis. Quando escrevi *O Caminhar Oblíquo* (2010) uma das ideias era precisamente essa, a nossa expansão planetária e a conquista da posição vertical têm tudo a ver com o caminhar.

Para mim, o caminhar continua a ser fundamental. Aristóteles dava aulas a caminhar, Kant fazia grandes caminhadas e vários filósofos usavam o caminhar como método de pensamento.

CGO Pensamento próprio e pensamento com os outros. Há uma coisa inscrita nas culturas inglesa e alemã, o *wandering*. Raul Lino, que se formou entre Inglaterra e Alemanha, ficou marcado por esse processo. Fazia longas caminhadas pela serra de Sintra, desenhando, sobretudo como arquiteto.

Nas raízes do moderno do século XX está também essa cultura do caminhar para refletir. O

verbo é a ação em primeira instância, seres a agir, seres a caminhar.

Gabriel, partilha as fachadas de João de Castilho em Freixo de Espada à Cinta e na Golegã, e também o óculo da nave do Convento de Cristo. Esse parece quase um obturador. A pergunta é, que relação de substância pode haver entre o século XVI, o tempo das grandes descobertas, e a conceção arquitetónica embebida nessa ideia de ver longe e descobrir mais além?

Há aqui uma coisa que me inquieta, ele é o primeiro grande arquiteto português, já com essa ideia renascentista de arquiteto, mas é castelhano ou basco. Num raciocínio elementar, ele próprio fez-se ao caminho para vir trabalhar para outro lado.

DB Pode estar. Acho que eles procuravam isso. O João de Castilho era um génio. Ora, no que puder ajudar, não hesites em contactar.

JGA Muito obrigado.

CGO Até breve.

Fim da entrevista.

Entrevista realizada por videoconferência (Zoom), em 8 de dezembro de 2025, com duração aproximada de 1 hora.

Prezado Sr., Dr. João Cerqueira,

Espero que se encontre bem.

O meu nome é Gabriel e sou estudante na FAUP.

O motivo pelo qual estou a escrever-lhe é porque me encontro a estudar a **pareidolia** na arquitetura e agradecia imenso se pudesse dispensar o seu **tempo para uma breve conversa**.

Este pedido vem a propósito da dissertação final de mestrado em que o tema é **reconhecer através de estímulos, rostos em fachadas de edifícios**¹. Assim, surge ao associar vãos e outros elementos compositivos a traços do rosto humano. Com isto, gostava de poder **entender melhor este fenómeno**, a pareidolia. E, também, saber se existe alguma área da **neurologia associada às imagens** e ao reconhecimento das mesmas.

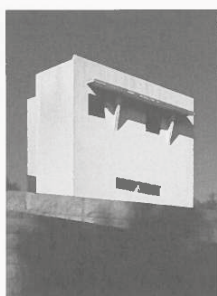
Deixo ao seu critério a indicação do dia e hora mais convenientes, tendo em conta a sua agenda apertada.

Agradeço desde já a sua atenção a este assunto e fico a aguardar resposta.

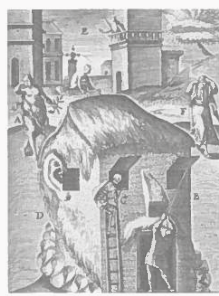
Atenciosamente,

f. Gabriel Andrade

"Ao contemplarmos muros e paredes com manchas, imaginamos então ver aqui e ali, se não figuras definidas, pelo menos imagens deformadas ou fragmentadas" in Goethe, J. W. von, & Barrento João. (2003). O jogo das nuvens. Assírio & Alvim.



Álvaro Siza, FAUP, fot. Fernando Guerra



Theodore Galle, *A morte entra pela janela dos nossos olhos*

¹ A dissertação final de mestrado está a ser orientada pela Prof.^a Dra. Filipa de Castro Guerreiro e pela Prof.^a Dra. Carla Garrido de Oliveira

Entrevista ao Prof. Doutor João Cerqueira

Doutorado em Ciências da Saúde pela Universidade do Minho, é médico, professor catedrático e investigador, tendo-se destacado na área da Esclerose Múltipla.

JGA [João Gabriel Andrade] Este é um trabalho que começou no 1º ano da faculdade quando fui aluno da professora Filipa Guerreiro. Havia uma certa facilidade de ao projetar assemelhar a caras as fachadas dos edifícios. Foi, também, quando comecei a fotografar edifícios que se parecem com caras e hoje conto com, sensivelmente 300 fotografias.

Ao desenvolver a dissertação, tropeçamos num fenómeno de natureza incerta, a pareidolia. Corrija-nos se estivemos errados, mas acreditamos ser uma ilusão incomum que resulta de circunstâncias aleatórias. Uma delas é a falta de clareza perceptual, ou seja, o cérebro recebe imagens incompletas e recompõe com outras que já conhece, no nosso caso rostos, este processamento rápido conduz à pareidolia.

Do ponto de vista da neurologia, como definiria a pareidolia? i.e. um fenómeno ilusório, cognitivo, emocional... ou um pouco de tudo?

JC [João Cerqueira] A única coisa que sei sobre o assunto vem da psicologia. Talvez já tenhas ouvido falar, é a tendência que temos para completar aquilo que vemos quando recebemos informação. Um exemplo recorrente é o reconhecimento de rostos. Se vêes a imagem de um rosto e começam a faltar elementos, continuas a reconhecê-lo como rosto mesmo quando restam apenas três traços. Desde que existam dois buracos para os olhos e um para a boca, isso já é praticamente suficiente para o cérebro identificar um rosto.

[f03] - Carta enviada a João Cerqueira a solicitar uma entrevista. Imagem do autor, 2025.

Esta tendência tem também a ver com a socialização. Reconhecer faces é algo muito importante para nós, por isso o cérebro está

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f04]

Prof. Doutor João Cerqueira | conversa a 09.12.2025 (44:28)

[Agradecer a oportunidade e pedir para registar a conversa]

Antes demais, gostava de agradecer pela oportunidade desta breve conversa e pedir a sua autorização para registar o áudio, de modo a transcrever e constar na dissertação.

[Introdução ao tema da dissertação]

Este é um trabalho que começou no 1º ano da faculdade quando fui aluno da professora Filipa Guerreiro. Havia uma certa facilidade de se projetar as fachadas de um edifício e assemelhar a caras. Foi, também, quando comecei a fotografar edifícios que se parecem com caras e hoje conto com, sensivelmente 300 fotografias.

Ao desenvolver a dissertação, tropeçamos num fenómeno de natureza incerta, a pareidolia. Corrija-nos se estivemos errados, mas acreditamos ser uma ilusão incomum que resulta de circunstâncias aleatórias. Uma delas é a falta de clareza perceptual, ou seja, o cérebro recebe imagens incompletas e recompõe com outras que já conhece, no nosso caso rostos, este processamento rápido conduz à pareidolia.

Do ponto de vista da neurologia, como definiria a pareidolia? I.e. um fenómeno ilusório, cognitivo, emocional... ou um pouco de tudo?

[Dar abertura para resposta]

Pareidolia

— É curioso que o cérebro encontre rostos em todo o lado, nas fachadas dos edifícios, nos interruptores, nos carros. De onde vem esta tendência para encontrar caras, mesmo onde elas não existem?

Acha que este processo é comparável ao que acontece quando interpretamos expressões humanas reais?

Como é que o cérebro faz esta ponte entre uma fachada e a ideia de um rosto?

O olhar | O estímulo | O reconhecimento

Um estudo afirma que basta a sugestão de dois "olhos", sinais para orientar automaticamente a atenção do observador.

O que é que este reflexo nos diz sobre o estímulo do cérebro, i.e. o momento em que se dá o estímulo?

Segundo o mesmo estudo, o cérebro demora cerca de quatro segundos a confirmar se há realmente um rosto. Considera que este tempo é realista ou poderá o processamento ser ainda mais rápido?

1) experiência, seleção redes neurais
vestido ou partes, variação processamento visual
experiência, seleção redes neurais

Observador

Também há artigos científicos indicam que fatores como género, idade, estado emocional, hábitos e até medicação alteram a predisposição para a pareidolia.

Por exemplo, mulheres, entre os 21 e os 40 anos, são as que mais facilmente identificam rostos e que fumadores e pessoas em stress também veem mais. Isso faz sentido neurologicamente?

Estes fatores parecem-lhe coerentes com o que se conhece sobre a relação do sistema visual com o sistema neuroológico?

Implicações clínicas

A perda da capacidade de pareidolia pode estar relacionada com eventos como ataques cardíacos, parece-lhe um fator relevante?

Fatores externos

Alguns artigos científicos referem que a luz é determinante. Assim, menos luz corresponde a maior probabilidade de ver rostos.

Como é que a luz interfere no reconhecimento facial que temos no cérebro?

Emoções

Ao reconhecer um rosto num edifício, parece provocar emoções reais, alegria, medo, ansiedade, mesmo sabendo que o estímulo não é humano.

Porque é que o cérebro responde emocionalmente a algo que sabe racionalmente não ser um rosto verdadeiro?

Algumas reflexões:

Porque é que o cérebro prefere "dar sentido" em vez de aceitar o informe?

Até que ponto o reconhecimento de rostos é automático e inevitável?

Como é que a transforma completamente o que percebemos?

A ausência de informação visual faz com que o cérebro preencha com imagens conhecidas?

Porque é que algumas pessoas veem rostos em tudo e outras não?

Porquê projetar caras em edifícios?

constantemente 'à procura' de rostos. Os psicólogos estudaram este fenómeno de forma aprofundada e existem vários estudos sobre o que é necessário para reconhecer um rosto e até que ponto conseguimos fazê-lo.

Penso que o que estamos a falar é um fenómeno desse género, relacionado com essa capacidade cerebral. A dimensão social é importante do ponto de vista da sobrevivência da espécie, e por isso temos essa competência muito bem treinada. Acho que se trata de algo desse tipo, mas, para já, não te consigo dizer muito mais para além disto.

JGA Preparei algumas perguntas e alguns pontos para discutir, caso não estivesse familiarizado com o tema. Um deles tem a ver com o momento em que ocorre o estímulo e com a forma como ele se processa. Por exemplo, segundo algumas fontes⁰¹, demoramos cerca de quatro segundos a reconhecer um rosto. Tendo em conta os elementos que já referiu, como os olhos e a boca, considera que esse tempo é realista ou acha que o reconhecimento pode ser ainda mais rápido?

JC Quatro segundos parece-me um bocado exagerado. Normalmente falamos em milissegundos. Para reconhecer um objeto, de forma geral, os tempos que tenho na cabeça rondam os quatrocentos milissegundos, cerca de quatrocentos a quatrocentos e cinquenta milissegundos até a informação chegar à área visual primária, e depois mais duzentos ou trezentos para o processamento completo. Portanto, quatrocentos milissegundos seria um décimo do que estás a dizer. Quatro segundos parece-me mesmo demasiado.

CGO [Carla Garrido de Oliveira] Se calhar é o que dizem os estudos e confundiste, como às vezes fazemos com as escalas.

[f04] - Guião da entrevista a Duarte Belo e apontamentos. Imagem do autor, 2025.

01 Chalup, S., Hong, K., & Ostwald, M. J. (2010). *Simulating Pareidolia of Faces for Architectural Image Analysis*.

JC A ideia que tenho é mais ou menos à volta dos quatrocentos milissegundos. Quatro segundos parecem-me exagerados, mas pronto, aquilo é bastante rápido, realmente.

CGO Mas esse é o tempo do processamento visual, é isso?

JC Sim, até reconhecer um objeto. E o rosto não deve ser muito diferente.

CGO E depois a interpretação? O processo de interpretação já sofre...

JC Depois já é mais difícil dizer, mas até saberes o que estás a ver, neste caso, até reconheceres que aquilo é um rosto, isso já implica tudo.

CGO Implica a interpretação?

JC Sim!

CGO Há aqui uma coisa no processo do Gabriel que nós estamos a tentar perceber. Não sabemos muito, vamos sabendo que há estudos de percepção e também um do século XIX que fala sobre a abstração e a empatia.⁰² São áreas que não são da arquitetura, mas que nos vão servindo, porque são disciplinas que nos ajudam a pensar.

No caso do Gabriel, e da forma como eu e a Filipa [Filipa Guerreiro] temos tentado orientar a dissertação em arquitetura, há duas coisas importantes. Ele tem um atlas e, muitas vezes, em todas as situações que lá aparecem, ele reconhece caras. Nós estamos até a fazer uma espécie de questionário, ainda de forma bastante amadora, com pessoas de diferentes idades, géneros e formações, tentando evitar arquitetos. Nem todos veem os rostos que o Gabriel vê.

Às vezes acontece uma situação curiosa. Por exemplo, ontem tivemos uma conversa com o Duarte Belo e é como se o Gabriel fizesse o processo até reconhecer um rosto, mas muitas vezes ele faz um *reframe*, um reenquadramento. Ou seja, ele interpreta o rosto apenas numa parte da imagem global, como se fizesse uma seleção. E essa seleção já não sei até que ponto é intencional, no sentido de ir à procura, de querer ver. Estou a tentar lançar algumas pistas que possam ajudar.

JC Há aqui várias coisas. Uma delas é que existem dois fatores muito importantes que podem explicar diferenças individuais. Um é a experiência. Ou seja, quanto mais uma pessoa estiver habituada a ver caras e também coisas que não são caras, mais facilmente consegue

02 Worringer, W. R., Kramer, H., & Bullock, M. (1963). *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*. International universities press.

ver caras em coisas que não são caras, porque começa a haver uma seleção das redes neuronais que fazem esse reconhecimento. A primeira vez até pode ser fortuita, mas a partir do momento em que a pessoa se apercebe disso e tem algum interesse, acontece como em tudo, a prática vai selecionando e tornando esse processo cada vez mais fácil.

O outro fator é a intencionalidade. Se a pessoa já souber o que está à procura, isso também facilita. Ou seja, se houver alguma intencionalidade, a pessoa mais facilmente vê coisas, consegue reenquadrar para um lado ou para o outro, ir à procura, e não apenas ver a imagem de forma geral. Portanto, a intencionalidade, o treino e a prática são três aspetos importantes para este processo.

Depois há ainda outra coisa, a capacidade de ver o todo ou as partes também varia de pessoa para pessoa. Pode ser treinada, mas há pessoas que tendem a ver mais o conjunto e outras que veem mais as partes. Para quem se foca mais nas partes, é mais difícil ter a imagem do todo. Isto é uma variação do processamento visual, que ninguém sabe muito bem explicar, mas que existe.

Há pessoas que olham para um conjunto de pontos e conseguem logo ver a forma global, tendendo a englobar tudo, outras fixam-se nos pormenores e têm mais dificuldade em ver a 'floresta' toda. É uma característica individual. Que eu saiba, não há ainda uma boa explicação para isso. Mais uma vez, também pode ser treinado, mas é, sobretudo, uma variação individual.

JGA Até que ponto é que hábitos como fumar, a medicação, a idade e o género, como a professora Carla referiu, podem interferir neste processo?

JC Vamos por partes. Fumar, que eu saiba, nestes fenómenos de perceção não parece ter grande efeito, tanto quanto tenho visto. A outra questão era a medicação. Alguns medicamentos podem alterar a perceção e a capacidade de interpretar. Alguns psicotrópicos, por exemplo, podem fazê-lo, embora eu não saiba exatamente em que sentido em todos os casos. Coisas como calmantes, antidepressivos e antipsicóticos podem ter esse tipo de efeito.

Os antipsicóticos, por exemplo, são usados para várias coisas, entre elas o tratamento da esquizofrenia. Pessoas com esquizofrenia têm, por exemplo, dificuldade em ver os rostos completos, a forma como veem os rostos é aparentemente um pouco diferente, e os antipsicóticos corrigem isso. Portanto, é possível que também tenham algum efeito em pessoas sem doença, mas, como essas pessoas normalmente não tomam esse tipo de medicação, é

difícil avaliar. Ainda assim, sim, poderão ter algum efeito.

Alguns medicamentos usados para a hiperatividade, nomeadamente estimulantes do sistema nervoso central, também eventualmente terão algum efeito, embora eu não saiba exatamente qual, mas podem ter.

Em relação à idade, sim, deve ter influência, sobretudo quando falamos de distinguir entre crianças e adultos. Isso também vem do treino que vamos tendo com a leitura e a interpretação de imagens. Nós tendemos a ficar um bocado formatados na literalidade, ou seja, a interpretar as coisas tal e qual elas são, ou pelo menos como achamos que elas devem ser. As crianças têm mais essa capacidade, porque para elas tudo é mais novo e estão menos formatadas pela experiência, têm mais facilidade em ver coisas nas nuvens, por exemplo.

Nós somos mais rígidos, dizemos “aquilo é uma nuvem e pronto”, não é suposto ser outra coisa. Temos de fazer um esforço mais consciente para ir além do literal, por causa disso. É uma questão de experiência, acho eu.

Eventualmente também há pessoas que têm mais facilidade em desligar este controlo. Esse controlo é algo que aprendemos com a maturação do cérebro. O córtex pré-frontal, que é a zona mais anterior do cérebro, só fica maduro mais tarde, por volta dos dezoito ou vinte anos. Uma das grandes funções do córtex pré-frontal é inibir um bocado os disparates que tendemos a fazer antes disso. É ali que está, por exemplo, o centro de controlo do erro, que começa a “disparar” e a dizer, “isto não é suposto ser assim”. Ele inibe uma série de funções, e uma delas é essa.

Portanto, a partir de uma certa idade é mais difícil ser espontâneo nesta coisa da criatividade. Muitas vezes dizemos, “isso é um disparate”. Quando uma pessoa quer ser criativa, tem de fazer um esforço para inibir o automatismo da inibição, como quem diz, “agora deixa-me ser criativo”. A idade tem, portanto, um papel nesse aspeto.

E se calhar também no outro extremo da vida acontece o contrário, quando dizemos que as pessoas ficam mais desinibidas a partir de certa idade, isso pode ter a ver com o facto de esta zona do cérebro começar a atrofiar e deixar de funcionar tão bem. Fica mais fácil dizer disparates ou dizer coisas socialmente menos adequadas.

CGO Mas disseste, João, que os esquizofrénicos têm uma certa particularidade na forma como veem os rostos?

JC A maneira como veem... se pedires a uma pessoa com esquizofrenia para desenhar

um rosto, ela vai desenhá-lo de uma certa maneira. Eu não sei os pormenores, porque não sou psiquiatra, mas sei que eles têm uma forma diferente de representar. É mais difícil ter a certeza de como é que eles veem, mas, se aceitarem representar o que veem, às vezes mostram aquilo de uma maneira estranha.

CGO Disseste que veem mais o global ou veem mais por partes?

JC Acho que veem mais por partes. Têm mais dificuldade em fazer a integração. Há um pintor, falando de patologia, que teve Alzheimer e foi fazendo autorretratos ao longo do desenvolvimento da doença. São para aí quinze ou vinte retratos, não sei ao certo. É muito interessante ver a maneira como o rosto se vai decompondo. Aquilo acaba quase só com dois olhos de um lado e uma boca do outro, uma coisa muito desorganizada. No início é um retrato bastante bem feito e depois vai-se degradando. Vi isso uma vez numa exposição sobre o cérebro.⁰³

JGA Será que o stress também tem alguma influência?

JC Provavelmente sim. Não sei em que medida, mas sim. O stress tem um impacto grande no cérebro, tanto o stress agudo como o stress crónico, que são coisas completamente diferentes. O stress agudo põe-nos mais atentos e focados numa fase inicial. Se for um stress crónico, daqueles a que estamos sujeitos todos os dias e que ultrapassa a nossa capacidade de adaptação, isso tem impactos ao contrário, fica mais difícil pensar ou tomar decisões, que passam a ser menos ponderadas.

Portanto, é provável que a interpretação das coisas também fique diferente. De certeza que isso já foi estudado, mas não te sei dizer pormenores. Diria que sim. Noutros domínios conheço melhor a literatura, e no domínio da tomada de decisão, por exemplo, é óbvio que sim.

CGO Há uma coisa que nós tentamos perceber. O Gabriel tem feito experiências, por exemplo retirando elementos de uma determinada composição até ver quais são, qual é o número mínimo necessário. Aquilo que disseste, até obter os dois olhos, a boca, uma espécie de triângulo, é o mínimo. Mas o que também nos temos apercebido é que, aparentemente, há dois fenómenos.

Nós estamos também a aprender a conhecer-nos, a perceber como é que vemos. Dentro deste processo de reenquadrar para encontrar o detalhe, há algo que corre em dois 'carris'.

⁰³ William Utermohlen desenvolveu entre 1991 e 2000 uma série de autorretratos tardios realizados após o diagnóstico de *Alzheimer*, frequentemente referidos como *Late Self-Portraits*.

Um é o da empatia, ou seja, dentro daquilo que são as categorias da empatia e da abstração do Worringer, mas que no fundo corresponde ao que é mais literal, mais figurativo. A sucessão é mais literal, lá está.

E há situações em que, mesmo para quem não vê, tentar chegar lá e ver obriga a um processo de abstração e de simplificação ou redução muito grande. Portanto, também não é só uma coisa nem só outra.

JC É uma mistura das duas. Faz sentido. Ou é muito óbvio, ou então tens de fazer um esforço maior de abstração, é ao contrário.

CGO Mas não é linear...

JC Não é “ou - ou”. Pode ser “e - e”, podem estar os dois presentes. É engraçado.

JGA E isso poderá estar relacionado com a percepção visual de que estava a falar há bocado?

JC Sim...

JGA Ainda sobre a percepção visual, a luz é um fator importante?

JC Ah, claro, sim!

JGA Isto porque alguns estudos dizem que menos luz equivale a mais rostos.

JC Sabes porquê? Porque as coisas ficam menos definidas. Quando há sombras, ou quando uma coisa está muito bem iluminada e tem pouca sombra, torna-se mais difícil para o cérebro ‘adivinhar’, no sentido do preenchimento que ele faz. Se a coisa estiver mais na obscuridade ou mais na sombra, a imagem não é tão nítida nem tão completa e, como o cérebro vai tentar preencher os buracos, dá mais margem para ir buscar coisas que já conhece. Acho que tem a ver com isso. Coisas menos iluminadas, ou em sombra, mais ambíguas do ponto de vista da iluminação e da nitidez, funcionam de forma semelhante a uma fotografia mais ou menos nítida. Uma fotografia mais desfocada dá mais margem para ser interpretada como um rosto do que uma fotografia mais nítida. O fenómeno é o mesmo.

CGO Mas, Gabriel, dentro deste fator da experiência, do treino, quanto mais habituado a ver, mais vais ver, tu tens sentido alguma evolução no teu percurso?

JGA Sim. Tanto que, há cinco anos, tinha pouco mais de trinta fotografias e hoje, se for preciso, vejo quinze ‘caras’ num dia. Chega a um ponto em que tenho de ‘desligar’ e deixar

de ver, senão fica incontrolável.

CGO E é espontâneo, completamente espontâneo? Não vais à procura?

JGA Quase todos os dias percorro os mesmos caminhos. Ou seja, há dias em que vejo uma nova, mas, se fizer um caminho novo, é completamente espontâneo encontrar logo umas quantas.

JC Isso tem a ver com duas coisas. Uma é o treino, de certeza. E depois há outra coisa, que é o que os psicólogos chamam de saliência, é quando tens uma coisa na cabeça e isso passa a destacar-se para ti. Dou-te um exemplo, quando a minha mulher ficou grávida, eu só via grávidas na rua. Depois de a minha filha nascer, houve uma altura em que só via carrinhos de bebé, mas deixei de reparar tanto em grávidas. O número de grávidas e de carrinhos de bebé não deve ter mudado, o que mudou foi a minha atenção.

O teu cérebro vê montes de estímulos, mas só alguns se tornam conscientes. E, automaticamente, aqueles que dizem mais respeito ao teu estado, aos teus interesses e às tuas emoções, passam a ter prioridade. O cérebro seleciona aquilo a que presta atenção.

No teu caso é a mesma coisa. Como os rostos passaram a ter saliência para ti, porque estás interessado nisso e até estás a trabalhar sobre isso, o cérebro vai automaticamente buscar essas partes. Tem a ver com isso. Tens duas coisas a funcionar, o fenómeno da saliência e o fenómeno do treino.

A saliência também pode ser chamada de motivação, mas é uma motivação diferente, porque é inconsciente. Não tem a ver com estares conscientemente à procura de rostos. Ninguém ‘manda’ o teu cérebro procurar rostos, ele sabe que estás interessado nisso e, automaticamente, mostra-te rostos. É um bocado como o algoritmo das redes sociais, se passas mais tempo a ver vídeos de gatinhos, ele começa a mostrar-te mais vídeos de gatinhos. É mais ou menos isso.

JGA Falou das emoções. Por acaso já reparei que, em dias mais cinzentos ou quando estou mais triste, tenho alguma dificuldade em encontrar rostos. Até que ponto a emoção tem esse papel?

JC Basicamente, tem um papel em tudo o que o teu cérebro faz. Quando a pessoa está triste, o cérebro funciona pior de uma maneira geral, os processos ficam mais lentos, a pessoa tem mais dificuldade em lembrar-se das coisas, dificuldade em focar-se e em prestar atenção. Isso tudo varia com o estado emocional da pessoa, com o funcionamento geral do

sistema nervoso.

CGO Perspetiva, profundidade, volume... isso não tem papel nenhum? Porque a imagem que se gera é sempre uma imagem, é isso?

JC Sim... quer dizer, na realidade o processamento que fazemos das caras é bastante abstraído, no sentido em que não precisamos de muito. Qualquer desenho num papel, com dois olhos e mais uma coisa, reconhecemos logo como rosto. A procura é tanta, a capacidade de completar é tão grande, que provavelmente nem é preciso, nem acrescenta muito, haver profundidade ou características mais elaboradas. Neste sentido, estamos tão treinados que é realmente fácil, acho eu. Mas isto já é a minha interpretação.

JGA Será que ver a imagem no computador, impressa ou ao vivo faz alguma diferença?

JC Aí pode fazer. Mais uma vez, tem mais a ver com a nitidez da imagem, com a claridade e com a iluminação do que propriamente com ser num suporte ou noutra, ou seja, ser em três dimensões ou em duas dimensões. Ser ao vivo, num ecrã de computador ou em papel pode não ter assim grandes diferenças, desde que consigas mostrar mais ou menos a mesma coisa em termos de iluminação e nitidez.

Acho que, efetivamente, no papel ou no computador pode ser diferente por causa disso, já é uma fotografia, e as condições de iluminação são diferentes do que se estiveres a ver ao vivo. Mas, se controlares esses fatores, acho que o efeito não deve ser assim tão diferente, digo eu.

CGO E a questão do preto e branco e a cores? Gabriel, no outro dia tinhas dito que era mais...

JGA Cheguei a tropeçar num estudo que dizia que a percepção de imagens a preto e branco é mais fácil.

JC Não sei... Uma coisa que o preto e branco faz é focar-te mais nos contrastes, nas arestas e nos contornos. Ficas mais centrado nas coisas mais simples e não te distrais tanto. A cor, às vezes, pode distrair um bocado mais.

CGO Mas aí é a distração que não tem a ver com a ambiguidade, é diferente...

JC Acho que sim, mas agora estou a especular...

CGO Nós também [risos].

JC Não faço a mínima ideia do que estou para aqui a dizer, mas pronto, acho que pode ser por aí. Não sei.

CGO Então achas que isto terá mais a ver com a forma de fazer a entrevista? Tentar falar com um psicólogo pode ser produtivo, para ter mais pistas?

JC Sim, se calhar alguém da psicologia que estude estes fenómenos da perceção talvez tenha mais coisas para dizer sobre isto, o que é que influencia, etc. O programa em Coimbra, acho que dá, mas eles estudam mais o movimento, o controlo do movimento, a perceção do movimento, não tanto coisas visuais. Mas, mesmo assim, talvez fosse interessante, pode dar mais umas achegas.

JGA Talvez perguntar, por exemplo, porque é que muitas vezes associamos emoções a fachadas, olhamos e dizemos “aquela está espantada”. Como é que o cérebro responde emocionalmente a estes estímulos?

CGO Como é que se traduz a interpretação em emoção, é isso?

JC Vamos lá ver. Uma das coisas que fazemos quando olhamos para o rosto das outras pessoas é ler as emoções. Há duas partes importantes, uma é reconhecer que é o rosto de um humano, portanto, de alguém da mesma espécie que nós. Esse processo é bastante automático e é muito importante para sabermos se estamos perante um semelhante.

Depois, o segundo processo é, quando já estás a interagir com essa pessoa, perceber o que ela está a sentir. Isso tem a ver com o que estavam a dizer há bocado sobre a empatia. A base da empatia é isso, tentar perceber o que o outro está a sentir e estar interessado nisso. Por isso é natural que, ao olhar para um rosto, tentes interpretá-lo, se está alegre, se está triste, etc.

Na verdade, não consegues evitar isso. Primeiro reconheces que é um rosto e depois pensas, “ok, é um rosto, vamos lá ver como é que ele está”. Isso influencia tudo o que podes fazer a seguir, se ele está zangado, afasta-te, se está triste, vais consolá-lo, e por aí fora. É um processo que está no nosso cérebro, faz parte do processamento. A seguir a reconheceres que é um rosto, vais tentar perceber o que esse rosto está a sentir ou a manifestar.

CGO Os *emoticons* são...

JC É isso. Basta pôr a boquinha ao contrário e transformas o contente no triste. Nem precisas de mexer em mais nada. É só virar a boca ao contrário. É engraçado, estás a reduzir

aquilo mesmo ao básico, mas resulta. Se pensares bem, com as sobrancelhas e os lábios quase consegues fazer todas as emoções, boca aberta, mais para baixo, mostrar os dentes, não mostrar os dentes...

CGO Mas tens sempre também uma coisa, Gabriel, tens sempre, de alguma forma, a definição de um contorno, nem que seja pela sua ausência, ou melhor, nem que seja o contorno da própria fotografia, da imagem, do que for.

JC É isso...

CGO E uma coisa dessas experiências também tentámos, e aproximámo-nos disso. Agora tornou-se mais claro. Há mesmo um que tem o contorno da face a tracejado e... não sei, Gabriel, tens mais questões?

JGA Acho que já tocámos em todos os pontos previstos...

CGO Portanto, ficam as questões da psicologia...

JC Se calhar agora o próximo contributo pode ser alguém da psicologia, isso é capaz de ser engraçado. Há um professor já reformado, que foi professor de psicologia muitos anos aqui no Minho e acabou a carreira em Coimbra. Dedicou-se a várias coisas de neurorreabilitação e afins, mas também gosta muito desta área. Ele tem a psicologia, mas também o complemento da neurociência, e é capaz de dar uma perspetiva interessante. A especialidade dele é neurociência cognitiva, precisamente. Chama-se Óscar Gonçalves, é um tipo fora do esquema.

JGA Eventos como ataques cardíacos podem fazer com que se perca esta capacidade de ver caras?

JC Eventos cardíacos, só por si, não. Mas o que pode acontecer é teres um AVC ou outro evento cerebral, que até às vezes é consequência de um ataque cardíaco. Se tiveres algum dano no cérebro, sim, pode acontecer. Há vários relatos de pessoas que tinham uma certa capacidade de interpretação visual e a perdem na sequência de um AVC, ou pessoas que tinham a capacidade de ver o conjunto e deixam de a ter, passando a ver só as partes.

Mas aquilo que tu tens a mais, ou seja, que treinaste, que é a capacidade de ver rostos em sítios onde eles não existem, os autistas têm a menos, no sentido em que, onde é suposto reconhecerem outras pessoas, não reconhecem. O défice de socialidade no autismo pensa-se que é precisamente isso, a incapacidade de reconhecer rostos. Aliás, um dos testes do

autismo é dar imagens que são rostos mais ou menos reais ou figurados e pedir às pessoas para reconhecer o rosto. Pessoas autistas com diagnóstico têm muito mais dificuldade em reconhecer rostos do que pessoas sem essa diferença. Portanto, é exatamente o contrário. Há, de facto, uma variação individual que pode até entrar no patológico.

CGO Gabriel, estás tramado nunca vais estar sozinho...

JC Exato. Vais estar sempre a olhar para coisas e a ver caras em tudo quanto é sítio. Diz-me uma coisa, é só nas fachadas dos edifícios ou também, por exemplo, se olhares para um armário com coisas?

JGA Em veios de madeira... nos carros

JC Eu tenho um colega meu que é neurologista, um tipo muito engraçado. Nós vemos as ressonâncias e há uma forma do cérebro na ressonância, e ele basicamente vê isso em todo o lado, até quando vais às compras no supermercado, no meio da fruta. Ele tem fotografias de tomates com forma de cérebro, brócolos com forma de cérebro, pacotes nas prateleiras... tudo o que possas imaginar. Deu-lhe para a forma do cérebro. Fez uma coleção de fotografias assim engraçada. De repente pega no telemóvel e diz “olha isto!”. Lá está, é uma questão de saliência, para ele aquilo tornou-se relevante, começou a ver e agora não consegue evitar. Está a falar contigo e, de repente, diz “olha ali um cérebro!”. É uma capacidade parecida com a tua, mas aplicada ao reconhecimento de cérebros, e não de rostos. Também tens aquela capacidade de nunca mais te esqueceres do rosto de uma pessoa?

JGA Não, nisso sou péssimo.

JC Pronto, uma coisa é o reconhecimento e outra é a memória; são coisas diferentes, embora possam estar associadas. Há pessoas que veem um rosto uma vez e nunca mais se esquecem. Eu sou o contrário, sou péssimo. Já encontrei uma pessoa três ou quatro vezes e continuo sem saber como ela é. Do ponto de vista social, é terrível.

CGO Gabriel, se calhar damos por acabado. Muito obrigada, João.

JGA Muito obrigado.

Fim da entrevista.

Entrevista realizada por videoconferência (Zoom), em 12 de dezembro de 2025, com duração aproximada de 45 minutos.

Prezado Sr. Arquiteto Álvaro Siza,

Espero que esteja bem e de boa saúde.

O meu nome é Gabriel e sou estudante na FAUP.

O motivo pelo qual estou a escrever-lhe é porque me encontro a estudar algumas das suas obras e agradecia imenso se pudesse dispensar o seu **tempo para uma breve conversa**.

Este pedido vem a propósito da dissertação final de mestrado em que o tema é **reconhecer intuitivamente rostos em fachadas de edifícios**¹. Assim, surge ao associar vãos e outros elementos compositivos a traços do rosto humano. Com isto, gostava de poder conversar com o senhor arquiteto sobre as fachadas de algumas obras em estudo, em destaque, o **Pavilhão Carlos Ramos e a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto**.

Deixo ao seu critério a indicação do dia e hora mais convenientes, tendo em conta a sua agenda apertada.

Agradeço desde já a sua atenção a este assunto e fico a aguardar resposta.

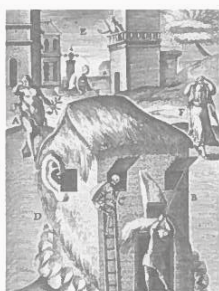
Atenciosamente,

Gabriel Andrade

"Ao contemplarmos muros e paredes com manchas, imaginamos então ver aqui e ali, se não figuras definidas, pelo menos imagens deformadas ou fragmentadas" in Goethe, J. W. von, & Barrento João. (2003). O jogo das nuvens. Assírio & Alvim.



Álvaro Siza, FAUP, fot.
Fernando Guerra



Theodore Galle, *A morte entra
pela Janela dos nossos olhos*

¹ A dissertação final de mestrado está a ser orientada pela Prof.^a Dra. Filipa de Castro Guerreiro e pela Prof.^a Dra. Carla Garrido de Oliveira

[f06]

RE: Disponibilidade para uma conversa

De Álvaro Siza Arq. - Secretaria <secretaria@sizavieira.pt>
Data Qui, 20/11/2025 10:12
Para 'João Gabriel Pestana Andrade' <jgpandrade@hotmail.com>

Caro João Gabriel Andrade,
Bom dia.

Agradeço a lembrança do email enviado em abril, pedindo uma breve conversa com o arq.to Álvaro Siza.
Acontece que o arq.to não tem estado tão forte no que toca à sua saúde e, por esse motivo, não estamos a agendar este tipo de encontros de momento.

Agradeço a compreensão.

Votos de muito sucesso com a tese que está a desenvolver.
Atenciosamente,
Rafaela Sousa

Álvaro Siza 2 - Arquitecto, SA
Rua do Aleixo, nº 53 2º
4150-043 Porto Portugal
Tel. +351 22 616 7270
Chamada para a rede fixa nacional

Email: secretaria@sizavieira.pt | geral@sizavieira.pt

[f05] - Carta enviada a Álvaro Siza a solicitar uma entrevista. Imagem do autor, 2025.

[f06] - Resposta de Álvaro Siza ao pedido de entrevista, indicando a impossibilidade da sua realização. Imagem do autor, 2025.

Prezado Arquiteto João Pedro Xavier,

Espero que esteja bem.

O meu nome é João Gabriel Andrade e sou estudante na FAUP.

O motivo pelo qual lhe escrevo é que estou a estudar algumas das obras do arquiteto Álvaro Siza. Considerando a sua colaboração com ele e a atual indisponibilidade do próprio, agradecia imenso se pudesse dispensar o seu **tempo para uma breve conversa**.

Este pedido vem a propósito da dissertação final de mestrado, em que o tema é **reconhecer intuitivamente rostos em fachadas de edifícios**¹. Assim, surge a associação de vãos e outros elementos compositivos a traços do rosto humano. Com isto, gostava de poder conversar sobre as fachadas de algumas possíveis obras em estudo, em destaque, a **Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto**, bem como sobre possíveis autores do fenómeno em questão, como **perspetiva, simetria e proporção**.

Deixo ao seu critério a indicação do dia e hora mais convenientes, tendo em conta a sua agenda apertada.

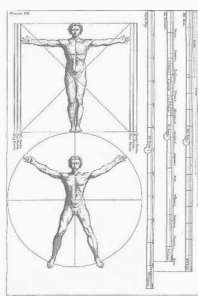
Agradeço desde já a sua atenção a este assunto e fico a aguardar resposta.

Atenciosamente,

“O arquitecto Vitruvius media o comprimento do homem com os pés. Parece-me a mim coisa mais digna que os outros membros tenham a cabeça como referência” in Alberti, L. B., & Nogueira Isabel. (2017). Da pintura seguido de da escultura. Bookbuilders. P.53.



Atlas, fot. João Andrade



Rua, M. H. (1998). *Os dez livros de arquitectura de Vitruvius*. P.59.

¹ A dissertação final de mestrado está a ser orientada pela Prof.^a Dra. Filipa de Castro Guerreiro e pela Prof.^a Dra. Carla Garrido de Oliveira.

Síntese da entrevista ao Arquiteto João Pedro Xavier

João Pedro Xavier, arquiteto e professor catedrático, colaborou com Álvaro Siza entre 1986 e 1999. No âmbito desta dissertação, foi inicialmente estabelecido contacto com Álvaro Siza, que por motivos de saúde, não pôde participar. Nesse contexto, a conversa com João Pedro Xavier permitiu aceder, a partir de uma experiência direta de trabalho, a aspetos do pensamento e da prática projetual de Siza. A conversa não foi gravada, por indicação do entrevistado, sendo a presente síntese reconstruída a partir de notas tomadas durante o encontro e articulada segundo o guião previamente preparado.

Um dos pontos centrais da conversa foi a relação entre alçado e rosto. João Pedro Xavier sublinhou que a analogia a rostos deve ser considerada a partir do alçado como totalidade, e não de recortes parciais. Tal como numa pintura, a leitura não se reduz a elementos isolados, mas depende da composição global e da intenção que estrutura o conjunto. Neste sentido, a emergência de um ‘rosto’ não decorre apenas da presença de dois vãos e de um terceiro elemento central, mas da capacidade do alçado, enquanto todo, produzir essa leitura. A questão não é apenas saber se a figuração foi deliberada, mas distinguir entre ocorrências casuais e composições em que a organização dos elementos permite reconhecer uma estratégia projetual consciente.

A propósito da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, referiu que, no Pavilhão Carlos Ramos, a que chamou “Tintim”, o projeto assenta numa aceleração da perspetiva. Mencionou ainda a Torre F da FAUP, onde ao alterar a inclinação da pala por indicação de Siza, este vincou as sobranceiras ao explicar o gesto, acentuando a analogia entre a pala e as ‘sobranceiras’ do edifício. Estes exemplos mostram que, na obra de Siza, pequenas alterações geométricas podem intensificar leituras expressivas sem

[f07] - Carta enviada a João Pedro Xavier a solicitar uma entrevista. Imagem do autor, 2025.

*• Lúcio
• Gallery Institute → estrutura SPX human*

Prof. Doutor João Pedro Xavier | conversa a 26.01.2026

[Agradecer a oportunidade e pedir para registar a conversa]

Antes demais, gostava de agradecer pela oportunidade desta breve conversa e pedir a sua autorização para registar o áudio, de modo a transcrever e constar na dissertação.

[Introdução ao tema da dissertação]

Este é um trabalho que começou no 1º ano da faculdade quando fui aluno da professora Filipa Guerreiro. Havia uma certa facilidade de ao projetar assemelhar a caras as fachadas dos edifícios. Foi, também, quando comecei a fotografar edifícios que se parecem com caras e hoje conto com, sensivelmente 300 fotografias.

[Mostrar o Atlas]

Ao desenvolver a dissertação, tropeçamos num fenómeno de natureza incerta, a **pareidolia**. Após entrevistar um médico neurologista, o Dr. João Cerqueira, descobrimos que está relacionado com a percepção visual, uma ilusão incomum que resulta de circunstâncias aleatórias. Uma delas é a falta de clareza perceptual, ou seja, o cérebro recebe imagens incompletas e recompõe com outras que já conhece, no nosso caso rostos, este processamento rápido conduz à pareidolia.

Este pedido de entrevista surge não apenas pela indisponibilidade do arquiteto Álvaro Siza, mas pela sua colaboração no projeto da FAUP, onde as fachadas embora não sendo figurativas, evocam rostos através da sua composição geométrica. Nesta conversa, o objetivo é decodificar o processo e as decisões de projeto que permitem este tipo de leitura.

[Dar abertura para resposta]

Álvaro Siza

- Gostava de começar por lhe perguntar sobre a sua colaboração com o arquiteto Álvaro Siza, durante que período trabalharam e em que projetos, além da FAUP.
- Como descreveria a dinâmica de trabalho e o método do atelier na rua da Alegria?
- É possível identificar um antropomorfismo na sua obra? Resulta da escala, da proporção ou da relação com o corpo do utilizador?
- Na obra de Siza é identificável um antropomorfismo particular, não figurativo no sentido literal, mas presente na forma como os edifícios parecem adquirir animismo, reconhece essa dimensão?
- Os vários retratos esquematizados nas folhas de projeto, julga que são transportados para o desenho dos alçados?
- Desenhar um retrato e desenhar uma fachada pode partilhar o mesmo gesto?

FAUP | Pavilhão Carlos Ramos

[Mencionar citação do Siza]

«A parede frontal de um dos braços que formam a configuração em U do Pavilhão é um rosto (olhos, nariz e boca), tal como são, embora de forma menos literal, as fachadas voltadas para o rio dos volumes das salas de aula, em especial a unidade central, com os seus olhos e sobrancelhas espessas. Siza afirma que o mesmo acontece na arquitetura de Palladio, na qual também podem ser reconhecidos rostos. Trata-se de uma figuração que emerge de uma composição intrinsecamente abstrata, podendo igualmente ser aplicada a alguns desenhos e pinturas de Paul Klee.» *m Márquez Cecilia, F., & Siza, A. (2013). Álvaro Siza 2008-2013: lecciones magistrales. El Croquis. P.35. [tradução realizada pelo autor]*

- Qual foi o processo do arquiteto para projetar os alçados nestas obras?
- No Pavilhão Carlos Ramos, uma das fachadas pode ser uma analogia a um rosto com olhos, nariz e boca, como resultado de uma composição abstrata. Esta leitura faz-lhe sentido?
- O reconhecimento do rosto pertence mais ao observador ou à intenção do arquiteto?
- A referência de Adolf Loos, é uma citação formal ou pretexto para algo mais?
- Apesar da diversidade de volumes na FAUP, a unidade surge sobretudo da linguagem das fachadas?
- Em Siza, a figuração parte de uma composição abstrata ou do desejo de representar?
- Estas questões são alguma vez discutidas ou surgem apenas como consequência do projeto?

Antropomorfismo

- Considera que a relação entre o corpo humano e a arquitetura explorada no Renascimento continua a ser um fator explorado?
- A proporção baseada no corpo humano, como em Vitruvius e Alberti, ainda é válida?
- O corpo continua a servir de referência ou foi substituído por outros sistemas?
- Em Vitruvius, a simetria está associada à harmonia do todo, no entanto, a arquitetura não é perfeitamente simétrica, a assimetria aproxima o edifício do humano?
- Como interpreta a utilização do corpo e do rosto como instrumentos diagramáticos para a arquitetura?

Empatia | Abstração [Mostrar ensaios com a Capela N.º Sr.ª da Conceição]

A simetria é um fator no desenho dos alçados na obra de Siza?

Associa simetria ao abstrato e assimetria ao emocional?

*• ass-estrutura geométrica animismo | simetria no ser, org. org. moderna
Casa Figueiredo, Quinta do Bomfim | Matemática da Gra Ideal, Colin Rowe
Linha de vista e espaço*

Superfície/profundidade é um critério ao desenhar os alçados?

— Vê algum paralelismo entre a assimetria do rosto humano e a arquitetura?

A luz é utilizada como instrumento para criar profundidade?

Simetria Radical

Geometria

- Considera que a geometria estrutura relações entre partes, eixos, proporções e hierarquias, e que essas relações são perceptíveis ao observador?
- O observador consegue reconhecer padrões mesmo sem conhecimento formal da arquitetura?
- A leitura da arquitetura dá-se mais por empatia ou por intuição formal?

Mesmo sem recorrer a metáforas figurativas, o ser humano tende a reconhecer padrões organizados, eixos, repetições [acha que essa capacidade de reconhecimento influencia a forma como se lê uma fachada?]

— A composição geométrica de uma fachada pode induzir a leituras específicas, mesmo que não tenham sido intencionadas pelo arquiteto?

— A criatividade nasce mais do controle geométrico ou da sua subversão?

*• Casa de Siza em Orla, pavilhões laterais
• Nexus, Symmetry in Architecture — Kim Williams
• Rocaça parece que é S. Estevão, mas não é
• Perceção espacial a Orla, S. Estevão
• Alçada do rio, marandins, botica(?)
• Torre diagonal, teatral
• Consolação, Siza com na perspectiva oblíqua
• A desordem e perspectiva, super-observação e aquecimento
• Neurologista por natureza, fenômeno
• Martha Thurn, Gallery Institute, SPX sobre humor
• Vimeu, Angosto Antrocho, Siza a gala original
• Muros Martim, org. do Algarve d/SPX [Gallery talks]
• Chompina + Castanheira
• Estor e argument para ver o oriente?
• questões pictóricas, releito
• Alçada do rio todo tem que ser, leitura parcial a Cabe
• aqui alçada como todo porque há uma intenção
• por detrás capacidade do alçado
• Se se vê só humor, intencionalidade? pode a Craver
• mas tem que ser uma coisa global, pintura não pode ver a
• parte
• o portal por si só não funciona, fachada toda
• Considera como um todo e não como partes, o que é intencional
• não é intencional
• deturpada elemento (portal) distinguir níveis
• as que são casuais e as que são intencional, onde depois ele
• o objeto é a própria arquitetura que o cria [the fue, adon
• (?)
• Leobrix, 3 reduções modernas
• Emil Kaufmann
• Síntese pela forte eade
• Orla / humor / ludica e porção de todas fachadas
• escada subtil com corpo anónimo
• fachada escada do deus (=) Biblioteca Aveiro
• Indificação da arquitetura, humor + prova
• problema, como distinguir atitude do po
• muito com decoro — a forma, orla, abm, ludica, mas c/
• decoro
• percepção q se e-potico por — casais — abstração linha dividiu*

transformar o edifício em figura literal.

João Pedro Xavier reconheceu a forte presença de Adolf Loos na obra de Siza, visível, por exemplo, na Casa Avelino Duarte, em Ovar, e assinalou uma possível influência de Bruno Taut na Escola Superior de Comunicação Social, em Setúbal. Nesse conjunto, identificou a possibilidade de reconhecer um ‘rosto’ na Casa do Guarda e referiu, em particular, a escada em cujo projeto trabalhou, a que chamou “escada gótica”, entendendo-a como um corpo autónomo no interior do edifício. A conversa alargou-se ainda a outros exemplos de antropomorfismo arquitetónico, como o *Whitney Museum* de Marcel Breuer, cujas aberturas evocariam ‘guelras’, ou as *Kreuzberg Towers* de John Hejduk, em Berlim.

A discussão sobre o rosto conduziu naturalmente à questão da simetria. João Pedro Xavier referiu que Adolf Loos trata a simetria de forma particularmente relevante e observou que a arquitetura nem sempre é simétrica mesmo quando parece sê-lo, como sucede na arquitetura rococó. A fachada da igreja de Freixo de Espada à Cinta, do arquiteto João de Castilho, foi mencionada como exemplo de frontalidade simétrica. Contudo, foi sobretudo a quebra da simetria pelo movimento do olhar que lhe pareceu decisiva, na medida em que a assimetria aproxima a arquitetura de uma condição animada, introduzindo uma instabilidade que favorece a empatia e intensifica a leitura antropomórfica. A perceção do edifício como ‘vivo’ não resultaria de uma figuração literal, mas de mecanismos de abstração que tornam o objeto suscetível de uma leitura empática.

Neste ponto, a conversa aproximou-se de uma ideia central para a dissertação: é preciso estar em movimento para ver movimento. João Pedro Xavier referiu a expressão de Gonçalo Byrne segundo a qual Siza trabalha com uma “perspetiva oblíqua”, desenhando em perspetiva e repetindo esse movimento através das maquetes. A leitura da arquitetura não se esgota na frontalidade,

[f08] - Guião da entrevista a João Pedro Xavier e apontamentos. Imagem do autor, 2025.

mas constrói-se no deslocamento do observador, na sucessão de pontos de vista e na transformação do objeto à medida que é percorrido. A luz e a insolação foram também referidas como meios de “insuflar vida” à arquitetura, contribuindo para a profundidade e para a animação perceptiva das formas.

Outro eixo importante da conversa foi a presença de ironia, humor e dimensão lúdica na obra de Siza. João Pedro Xavier remeteu para uma entrevista sua conduzida por Martha Thorne, na série *Gallery Talks*⁰¹, onde essa dimensão é abordada, e recordou a expressão de Fernando Távora, “mas com decoro”, para caracterizar uma arquitetura capaz de incorporar amor e ironia sem cair na caricatura. Este ponto permitiu distinguir a sutileza de Siza do *duck* de Robert Venturi⁰², mostrando que a arquitetura pode sugerir, evocar ou animar-se sem se converter num objeto figurativo literal.

Por fim, João Pedro Xavier sugeriu que o atlas reunido na dissertação deve distinguir entre imagens em que a leitura facial surge de modo casual e imagens em que parece resultar de uma estratégia deliberada. Defendeu ainda que devem ser consideradas apenas fachadas lidas como totalidades, evitando recortes parciais que produzam analogias artificiais. Esta observação é particularmente relevante para a passagem entre face, corpo, planta e volumetria, pois a investigação não deve limitar-se a reconhecer rostos em fachadas, mas perceber em que momento essa leitura se prolonga para uma construção corporal mais ampla da arquitetura.

A conversa revelou-se decisiva para a dissertação por permitir afinar os seus próprios critérios de leitura. Ao deslocar a questão do reconhecimento de rostos para a intenção compositiva, para a leitura do alçado como totalidade e para a passagem entre face, corpo, planta e volumetria, João Pedro Xavier ajudou a clarificar os limites do objeto de estudo e a consolidar a direção argumentativa da investigação.

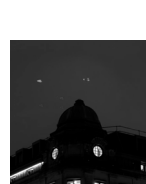
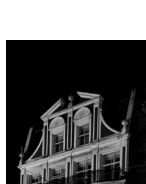
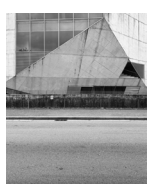
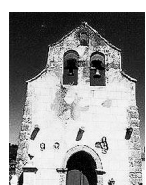
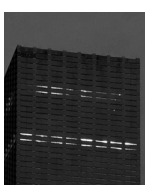
Entrevista realizada presencialmente na FAUP, em 26 de Janeiro de 2026, com duração aproximada de 45 minutos.

01 Thorne, M. (2021, Janeiro 29). *Gallery Talks | Episode 4: Martha Thorne welcomes Mario Martins and João Pedro Xavier* [Vídeo]. YouTube.

02 Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1977). *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form* (Rev. ed.). MIT Press, pág.18.

Apêndice B

Atlas . Questionário





[f01]



[f01] - Conjunto de imagens do Atlas, 2020 - 2025. Créditos das imagens do Atlas, seguindo o sistema de catalogação, criado pelo autor, XXX_AAAA_000_ISO. Identifica-se, para cada imagem, o autor da fotografia e, quando aplicável, o autor, título e data da obra representada. A ordem apresentada corresponde à sequência do Atlas, iniciando a leitura no canto superior esquerdo e seguindo para a direita.

- ANM_2024_021_CH | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2024_022_CH | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2024_023_CH | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2024_025_CH | © Mario Botta Architetti | Mario Botta, *Casa Rotonda*, 1981 - 1982.
- AUT_2024_026_CH | © Mario Botta Architetti | Mario Botta, *Casa Bianchi*, 1975 - 1976.
- AUT_2025_027a_DE | © Maria Souto de Moura | John Hejduk, *Kreuzberg Tower*, 1988.
- HIS_2025_028a_DE | © **Gabriel Andrade** | Petrus Berlage, *Beurs van Berlage*, 1898 – 1903.
- ANM_2021_009_ES | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2021_011_ES | © **Gabriel Andrade**.
- HIS.orn_2025_079a_ES | *Iglesia de San Eutropio*, séc.XIII – XVIII. - disponivem em «<https://shorturl.at/ocm5J>»
- ANM_2021_010_ES | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2021_008_ES | © **Gabriel Andrade**.
- HIS_2021_012_ES | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2021_014_PT | © **Gabriel Andrade**.
- HIS.orn_2025_080a_ES | © Nikolas Koenig | *Monte de Piedad*, séc. XVIII.
- ANM_2025_081a_ES | © Inês Rodrigues.
- HIS.orn_2025_082a_ES | © Jozef Sedmak | *Iglesia de San Ildefonso*, séc. XVI.
- AUT.orn_2025_077_FR | © **Gabriel Andrade** | Renzo Piano + Richard Rogers, *Centre Pompidou*, 1971 – 1977.
- ANM_2025_160_PT | © Joana Ferreira.
- HIS_2025_086a_IT | Panteão de Roma [séc. III], 1851 – 1900. - disponível em <https://id.rijksmuseum.nl/200325502>
- HIS_2025_083_IT | © **Gabriel Andrade** | *Castello Scaligero di Sirmione*, séc. XIII.
- AUT_2025_065a_NL | © Luís Urbano | Piet Kramer, *Lyceum Bridge*, 1928.
- AUT_2020_001_PT | © **Gabriel Andrade** | Raul Lino, Casa no Porto, 1930.
- AUT_2021_020a_PT | © Pedro Tavares | Adalberto Dias, Habitações em Ofir, 1983 – 1992.
- HIS_2020_007_PT | © **Gabriel Andrade** | Palácio São Lourenço, séc. XV.
- HIS_2025_060a_PT | © Manuel Anastácio | Diogo de Boitaca, Igreja Matriz da Golegã, séc. XVI.
- AUT_2025_029_PT | © **Gabriel Andrade** | Álvaro Siza, FAUP, 1985 – 1993.
- HIS.orn_2025_061a_PT | Igreja de São Quintino, séc. XVI. - disponível em «<https://shorturl.at/hhm09>»
- HIS_2025_062a_PT | © Josep Curto | João de Castilho, Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta, séc. XVI.
- HIS_2025_063a_PT | © Juntas | João de Castilho, Ermida Nossa Senhora da Conceição, séc. XVI.
- ANM_2021_015_PT | © **Gabriel Andrade**.

- AUT_2021_019_PT | © **Gabriel Andrade** | Álvaro Siza, FAUP, 1985 - 1993.
- ANN_2020_003_PT | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2020_002_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2021_018_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2021_016_PT | © **Gabriel Andrade**.
- HIS.int_2025_142_UK | © **Gabriel Andrade** | *Victoria and Albert Museum*, séc. XIX.
- ANM_2020_006_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM.orn_2020_005_PT | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2021_017_PT | © **Gabriel Andrade** | Álvaro Siza, FAUP, 1985 – 1993.
- ANM_2025_030_PT | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2025_031_PT | © **Gabriel Andrade** | OMA, Casa da Música, 1999 – 2005.
- ANM_2025_032_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_033_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_035_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_036_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_037_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_034_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_038_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_039_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_155_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_041_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_042_PT | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2025_044_PT | © **Gabriel Andrade** | Cassiano Branco, Bairro das Colónia, 1930.
- AUT_2025_055_PT | © **Gabriel Andrade** | Álvaro Siza, Casa d'Abreu Neto, 1977 – 1980.
- AUT_2025_054_PT | © **Gabriel Andrade** | Álvaro Siza, Casa d'Abreu Neto, 1977 – 1979.
- ANM_2025_053_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_058_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_051_PT | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2025_068a_PT | © Luis Ferreira Alves | Eduardo Souto de Moura, Convento das Bernardas, 2012.
- AUT_2025_059a_PT | © Gonçalo Byrne Arquitectos | Gonçalo Byrne, Cais do Carvão, 1990 – 1998.
- ANM_2025_067_PT | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2025_049_PT | © **Gabriel Andrade** | Rogério Cavaca, Teatro do Campo Alegre, 2000.
- ANM_2025_048_PT | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2025_047_PT | © **Gabriel Andrade** | Eduardo Souto de Moura, Torre do Burgo, 1991 – 2007.
- ANM_2025_043_PT | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2025_046_PT | © **Gabriel Andrade** | Marques da Silva, Casa de Serralves, 1931 – 1944.
- ANM_2025_045_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_056_PT | © **Gabriel Andrade**.
- HIS.orn_2025_057_PT | © **Gabriel Andrade** | Convento do Carmo, séc. XV.
- HIS_2025_070_PT | Igreja Paroquial de São Facundo, séc. XVIII. - disponível em «<https://shorturl.at/UPweN>»

- AUT_2025_075a_PT | © Bárbara Reis | Álvaro Siza, Capela do Monte, 2018.
- HIS.orn_2025_076a_PT | © 2.0 [Wikipedia] | Sé da Guarda, séc. XV – XVI.
- HIS_2025_069_PT | © **Gabriel Andrade** | Forte de São João Batista da Foz, séc. XVI.
- ANM_2025_071_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_072_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_073_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_074_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_143_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_144_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_145_PT | © **Gabriel Andrade**.
- AUT_2025_146_PT | © **Gabriel Andrade** | OMA, Casa da Música, 1999 – 2005.
- ANM_2025_161_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_148_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_149_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM.orn_2025_150_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_151_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_152_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_153_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_154_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_096_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_088_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_089_UK | © **Gabriel Andrade**.
- HIS_2025_090_UK | © **Gabriel Andrade**.
- HIS_2025_091_UK | © **Gabriel Andrade** | *Edinburgh Castle*, séc. XI.
- HIS_2025_105_UK | © **Gabriel Andrade** | *Edinburgh Castle*, séc. XI.
- ANM_2025_104_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_103_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_101_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_102_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_156_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_099_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_098_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_097_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_095_UK | © **Gabriel Andrade**.
- HIS_2025_094_UK | © **Gabriel Andrade** | *Edinburgh Castle*, séc. XI.
- ANM_2025_093_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_107_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_106_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_092_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_093_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_096_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_108_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_109_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_106_UK | © **Gabriel Andrade**.

- HIS_2025_110_UK | © **Gabriel Andrade** | *St Columba's Free Church of Scotland*, séc. XIX.
- ANM_2025_111_UK | © **Gabriel Andrade**.
- HIS_2025_112_UK | © **Gabriel Andrade** | High Court of Justiciary, séc. XX.
- ANM_2025_113_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM.orn_2025_114_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_158_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_116_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_117_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_118_UK | © **Gabriel Andrade**.
- HIS.orn_2025_138a_UK | © Sir (John) Benjamin Stone | *House of Commons Library*.
- AUT_2025_130_UK | © **Gabriel Andrade** | Herzog & de Meuron, *Laban Dance Centre*, 2000 - 2003.
- AUT_2025_159_PT | © **Gabriel Andrade** | Hélder Casal Ribeiro, Rua de António Patrício.
- ANM_2025_129_UK | © **Gabriel Andrade**.
- HIS_2025_128_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_157_PT | © **Gabriel Andrade**.
- ANM.orn_2025_126_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_125_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_124_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_123_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_122_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_121_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_129_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_120_UK | © **Gabriel Andrade**.
- ANM_2025_119_UK | © **Gabriel Andrade**.
- PNT_2025_140a_UK | © **Gabriel Andrade** | Canaletto, *Campo de Rialto com o Palazzo dei Camerlengh*, 1758 - 1963.
- AUT_2025_131_UK | © **Gabriel Andrade** | MacCormac, *Shadwell Basin Housing*, 1986 - 1988.
- AUT_2025_136_UK | © **Gabriel Andrade** | Herzog & de Meuron | *Tate Modern*, 2010 - 2016.
- AUT_2025_137_UK | © **Gabriel Andrade** | Sergison Bates Architects, *Undergraduate Business School*, 2015.
- ANM_2025_139_UK | © **Gabriel Andrade**.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96
97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f02] - Tabela de catalogação em Excel do arquivo do autor, correspondente às imagens 001 [AUT_2020_001_PT] a 089 [ANM_2025_089_UK]. A tabela reúne os créditos das imagens [ORIGEM] do Atlas, organizando através do código XXX_XXXX 000 ISO.

150

[f03]

HIS_2025_090_UK	#090	2025	HIS	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	Edinburgh Castle	séc. XI	P	S
HIS_2025_091_UK	#091	2025	HIS	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	Edinburgh Castle	séc. XI	P	
ANM_2025_092_UK	#092	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_093_UK	#093	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
HIS_2025_094_UK	#094	2025	HIS	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	Edinburgh Castle	séc. XI	P	S
ANM_2025_095_UK	#095	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_096_UK	#096	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_097_UK	#097	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_098_UK	#098	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_099_UK	#099	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_100_UK	#100	2025	ANM	ORNI	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_101_UK	#101	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_102_UK	#102	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_103_UK	#103	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_104_UK	#104	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
HIS_2025_105_UK	#105	2025	HIS	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	Edinburgh Castle	séc. XI	P	S
ANM_2025_106_UK	#106	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_107_UK	#107	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_108_UK	#108	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_109_UK	#109	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
HIS_2025_110_UK	#110	2025	HIS	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	St Columba's Free Church of S	séc. XIX	P	S
ANM_2025_111_UK	#111	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
HIS_2025_112_UK	#112	2025	HIS	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	High Court of Justiciary	séc. XX	P	
ANM_2025_113_UK	#113	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_114_UK	#114	2025	ANM	ORNI	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_115_UK	#115	2025	ANM	ORNI	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_116_UK	#116	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_117_UK	#117	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_118_UK	#118	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_119_UK	#119	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_120_UK	#120	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_121_UK	#121	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_122_UK	#122	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_123_UK	#123	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_124_UK	#124	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_125_UK	#125	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
ANM_2025_126_UK	#126	2025	ANM	ORNI	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
ANM_2025_127_UK	#127	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	
HIS_2025_128_UK	#128	2025	HIS	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	Edinburgh Castle	séc. XI	P	S
ANM_2025_129_UK	#129	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Edimburgo	—	—	—	P	S
AUT_2025_130_UK	#130	2025	AUT	—	© Gabriel Andrade	UK	Londres	H&M	Luban Dance Centre	2000/03	P	S
AUT_2025_131_UK	#131	2025	AUT	—	© Gabriel Andrade	UK	Londres	MacCormac	Shawell Basin Housing	1969/68	P	S
ANM_2025_132_UK	#132	2025	ANM	ORNI	© Gabriel Andrade	UK	Londres	—	—	—	P	
HIS_2025_133a_UK	#133	2025	HIS	—	© British Museum	UK	Leicester	—	Jain Centre Leicester	1883	P	S
ANM_2025_134a_UK	#134	2025	ANM	ORNI	© Gabriel Andrade	UK	Londres	—	—	—	P	
ANM_2025_135a_UK	#135	2025	ANM	ORNI	© Gabriel Andrade	UK	Londres	—	—	—	P	
AUT_2025_136_UK	#136	2025	AUT	—	© Gabriel Andrade	UK	Londres	H&M	Tate Modern	2010/16	P	S
AUT_2025_137_UK	#137	2025	AUT	—	© Gabriel Andrade	UK	Londres	Sergison Bates Architects	Undergraduate Business School	2015	P	S
HIS_2025_138a_UK	#138	2025	HIS	ORNI	© Sir (John) Benjamin Stone	UK	Londres	—	House of Commons Library	—	P	S
ANM_2025_139_UK	#139	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	UK	Londres	—	—	—	P	S
PNT_2025_140a_UK	#140	2025	HIS	—	© Gabriel Andrade	UK	Londres	Caneletto	Campo de Rialto com o Palazzo	1758/63	P	
PNT_2025_141a_BE	#141	2025	HIS	—	© Gabriel Andrade	BE	Gante	Pieter Jansz Saenredam	Catedral de São Bavo	—	P	
HIS_PT_2025_142_UK	#142	2025	HIS	INT	© Gabriel Andrade	UK	Londres	—	Victoria and Albert Museum	séc. XIX	P	S
ANM_2025_143_PT	#143	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_144_PT	#144	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_145_PT	#145	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	
AUT_2025_146_PT	#146	2025	AUT	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	OMA	Casa da Música	1999/05	P	
AUT_2025_147_PT	#147	2025	AUT	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	OMA	Casa da Música	1999/06	P	
ANM_2025_148_PT	#148	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_149_PT	#149	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_150_PT	#150	2025	ANM	ORNI	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	
ANM_2025_151_PT	#151	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_152_PT	#152	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_153_PT	#153	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	
ANM_2025_154_PT	#154	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_155_PT	#155	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_156_PT	#156	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_157_PT	#157	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_158_PT	#158	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
AUT_2025_159_PT	#159	2025	AUT	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	Hilker Canal Ribeiro	Rua de António Patrício	—	P	S
ANM_2025_160_PT	#160	2025	ANM	—	© Joana Ferreira	PT	Ponte Delgada	—	—	—	P	
ANM_2025_161_PT	#161	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	P	S
ANM_2025_162_PT	#162	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	N	S
ANM_2025_163_PT	#163	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	N	S
ANM_2025_164_PT	#164	2025	ANM	—	© Gabriel Andrade	PT	Porto	—	—	—	N	S

[f03] - Tabela de catalogação em Excel do arquivo do autor, correspondente às imagens 090 [HIS_2025_090_UK] a 164 [ANM_2025_164_PT]. A tabela reúne os créditos das imagens [ORIGEM] do Atlas, organizando através do código XXX_ AAAA_000_ISO.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento

[f04]

Imagem	Total	Reconl % reconhecimento	Categoria	Top 3	Ranking
Img 001	38	37	97,4% Alto		5
Img 002	38	7	18,4% Baixo		123
Img 003	38	35	92,1% Alto		11
Img 004	38	13	34,2% Médio		100
Img 005	38	30	78,9% Alto		27
Img 006	38	34	89,5% Alto		12
Img 007	38	4	10,5% Baixo		135
Img 008	38	27	71,1% Alto		39
Img 009	38	22	57,9% Médio		60
Img 010	38	30	78,9% Alto		27
Img 011	38	16	42,1% Médio		87
Img 012	38	30	78,9% Alto		27
Img 013	38	36	94,7% Alto		8
Img 014	38	23	60,5% Alto		56
Img 015	38	11	28,9% Médio		105
Img 016	38	38	100,0% Alto	Sim	1
Img 017	38	36	94,7% Alto		8
Img 018	38	31	81,6% Alto		22
Img 019	38	22	57,9% Médio		60
Img 020	38	16	42,1% Médio		87
Img 021	38	26	68,4% Alto		44
Img 022	38	25	65,8% Alto		49
Img 023	38	6	15,8% Baixo		127
Img 024	38	27	71,1% Alto		39
Img 025	38	21	55,3% Médio		69
Img 026	38	32	84,2% Alto		18
Img 027	38	19	50,0% Médio		82
Img 028	38	26	68,4% Alto		44
Img 029	38	30	78,9% Alto		27
Img 030	38	27	71,1% Alto		39
Img 031	38	3	7,9% Baixo		143
Img 032	38	30	78,9% Alto		27
Img 033	38	21	55,3% Médio		69
Img 034	38	38	100,0% Alto	Sim	1
Img 035	38	8	21,1% Médio		119
Img 036	38	27	71,1% Alto		39
Img 037	38	6	15,8% Baixo		127
Img 038	38	38	100,0% Alto	Sim	1
Img 039	38	33	86,8% Alto		15
Img 040	38	2	5,3% Baixo		144
Img 041	38	14	36,8% Médio		94
Img 042	38	20	52,6% Médio		76
Img 043	38	7	18,4% Baixo		123
Img 044	38	36	94,7% Alto		8
Img 045	38	21	55,3% Médio		69
Img 046	38	1	2,6% Baixo		147
Img 047	38	24	63,2% Alto		52
Img 048	38	13	34,2% Médio		100
Img 049	38	5	13,2% Baixo		131
Img 050	38	22	57,9% Médio		60
Img 051	38	23	60,5% Alto		56
Img 052	38	14	36,8% Médio		94
Img 053	38	37	97,4% Alto		5
Img 054	38	5	13,2% Baixo		131
Img 055	38	28	73,7% Alto		34
Img 056	38	15	39,5% Médio		93
Img 057	38	26	68,4% Alto		44
Img 058	38	34	89,5% Alto		12
Img 059	38	26	68,4% Alto		44
Img 060	38	27	71,1% Alto		39
Img 061	38	37	97,4% Alto		5
Img 062	38	21	55,3% Médio		69
Img 063	38	22	57,9% Médio		60
Img 064	38	2	5,3% Baixo		144
Img 065	38	13	34,2% Médio		100
Img 066	38	16	42,1% Médio		87
Img 067	38	25	65,8% Alto		49
Img 068	38	8	21,1% Médio		119
Img 069	38	38	100,0% Alto	Sim	1
Img 070	38	24	63,2% Alto		52
Img 071	38	12	31,6% Médio		103
Img 072	38	32	84,2% Alto		18
Img 073	38	22	57,9% Médio		60
Img 074	38	33	86,8% Alto		15
Img 075	38	33	86,8% Alto		15

Img 076	38	8	21,1% Médio	119
Img 077	38	22	57,9% Médio	60
Img 078	38	20	52,6% Médio	76
Img 079	38	29	76,3% Alto	33
Img 080	38	9	23,7% Médio	115
Img 081	38	23	60,5% Alto	56
Img 082	38	22	57,9% Médio	60
Img 083	38	5	13,2% Baixo	131
Img 084	38	4	10,5% Baixo	135
Img 085	38	11	28,9% Médio	105
Img 086	38	22	57,9% Médio	60
Img 087	38	18	47,4% Médio	86
Img 088	38	31	81,6% Alto	22
Img 089	38	20	52,6% Médio	76
Img 090	38	20	52,6% Médio	76
Img 091	38	19	50,0% Médio	82
Img 092	38	6	15,8% Baixo	127
Img 093	38	11	28,9% Médio	105
Img 094	38	8	21,1% Médio	119
Img 095	38	7	18,4% Baixo	123
Img 096	38	31	81,6% Alto	22
Img 097	38	9	23,7% Médio	115
Img 098	38	21	55,3% Médio	69
Img 099	38	32	84,2% Alto	18
Img 100	38	12	31,6% Médio	103
Img 101	38	2	5,3% Baixo	144
Img 102	38	4	10,5% Baixo	135
Img 103	38	5	13,2% Baixo	131
Img 104	38	16	42,1% Médio	87
Img 105	38	9	23,7% Médio	115
Img 106	38	22	57,9% Médio	60
Img 107	38	4	10,5% Baixo	135
Img 108	38	21	55,3% Médio	69
Img 109	38	25	65,8% Alto	49
Img 110	38	24	63,2% Alto	52
Img 111	38	31	81,6% Alto	22
Img 112	38	14	36,8% Médio	94
Img 113	38	24	63,2% Alto	52
Img 114	38	11	28,9% Médio	105
Img 115	38	7	18,4% Baixo	123
Img 116	38	28	73,7% Alto	34
Img 117	38	9	23,7% Médio	115
Img 118	38	10	26,3% Médio	111
Img 119	38	19	50,0% Médio	82
Img 120	38	28	73,7% Alto	34
Img 121	38	1	2,6% Baixo	147
Img 122	38	14	36,8% Médio	94
Img 123	38	10	26,3% Médio	111
Img 124	38	4	10,5% Baixo	135
Img 125	38	32	84,2% Alto	18
Img 126	38	20	52,6% Médio	76
Img 127	38	4	10,5% Baixo	135
Img 128	38	23	60,5% Alto	56
Img 129	38	30	78,9% Alto	27
Img 130	38	1	2,6% Baixo	147
Img 131	38	19	50,0% Médio	82
Img 132	38	11	28,9% Médio	105
Img 133	38	14	36,8% Médio	94
Img 134	38	6	15,8% Baixo	127
Img 135	38	21	55,3% Médio	69
Img 136	38	4	10,5% Baixo	135
Img 137	38	11	28,9% Médio	105
Img 138	38	16	42,1% Médio	87
Img 139	38	1	2,6% Baixo	147
Img 140	38	28	73,7% Alto	34
Img 141	38	28	73,7% Alto	34
Img 142	38	10	26,3% Médio	111
Img 143	38	16	42,1% Médio	87
Img 144	38	34	89,5% Alto	12
Img 145	38	31	81,6% Alto	22
Img 146	38	26	68,4% Alto	44
Img 147	38	14	36,8% Médio	94
Img 148	38	10	26,3% Médio	111
Img 149	38	20	52,6% Médio	76
Img 150	38	4	10,5% Baixo	135

[f05]

 nº 37/38 % 97.4	 nº 06/38 % 15.8	 nº 22/38 % 57.9	 nº 25/38 % 65.8	 nº 20/38 % 52.6	 nº 31/38 % 81.6	 nº 14/38 % 36.8
 nº 07/38 % 18.4	 nº 27/38 % 71.1	 nº 23/38 % 60.5	 nº 08/38 % 21.1	 nº 20/38 % 52.6	 nº 14/38 % 36.8	 nº 06/38 % 15.8
 nº 35/38 % 92.1	 nº 21/38 % 55.3	 nº 14/38 % 36.8	 nº 38/38 % 100.0	 nº 19/38 % 50.0	 nº 24/38 % 63.2	 nº 21/38 % 55.3
 nº 13/38 % 34.2	 nº 32/38 % 84.2	 nº 37/38 % 97.4	 nº 24/38 % 63.2	 nº 06/38 % 15.8	 nº 11/38 % 28.9	 nº 04/38 % 10.5
 nº 30/38 % 78.9	 nº 19/38 % 50.0	 nº 05/38 % 13.2	 nº 12/38 % 31.6	 nº 11/38 % 28.9	 nº 07/38 % 18.4	 nº 11/38 % 28.9
 nº 34/38 % 89.5	 nº 26/38 % 68.4	 nº 22/38 % 57.9	 nº 32/38 % 84.2	 nº 08/38 % 21.1	 nº 28/38 % 73.7	 nº 16/38 % 42.1
 nº 04/38 % 10.5	 nº 30/38 % 78.9	 nº 23/38 % 60.5	 nº 22/38 % 57.9	 nº 07/38 % 18.4	 nº 09/38 % 23.7	 nº 01/38 % 2.6
 nº 27/38 % 71.1%	 nº 27/38 % 71.1	 nº 14/38 % 36.8	 nº 33/38 % 86.8	 nº 31/38 % 81.6	 nº 10/38 % 26.3	 nº 28/38 % 73.7
 nº 22/38 % 57.9	 nº 03/38 % 7.9	 nº 37/38 % 97.4	 nº 33/38 % 86.8	 nº 09/38 % 23.7	 nº 19/38 % 50.0	 nº 28/38 % 73.7
 nº 30/38 % 78.9	 nº 30/38 % 78.9	 nº 05/38 % 13.2	 nº 08/38 % 21.1	 nº 21/38 % 55.3	 nº 28/38 % 73.7	 nº 10/38 % 26.3
 nº 16/38 % 42.1	 nº 21/38 % 55.3	 nº 28/38 % 73.7	 nº 22/38 % 57.9	 nº 32/38 % 84.2	 nº 01/38 % 2.6	 nº 16/38 % 42.1
 nº 30/38 % 78.9	 nº 38/38 % 100.0	 nº 15/38 % 39.5	 nº 20/38 % 52.6	 nº 12/38 % 31.6	 nº 14/38 % 36.8	 nº 34/38 % 89.5
 nº 36/38 % 94.7	 nº 08/38 % 21.1	 nº 26/38 % 68.4	 nº 29/38 % 76.3	 nº 02/38 % 5.3	 nº 10/38 % 26.3	 nº 31/38 % 81.6
 nº 23/38 % 63.5	 nº 27/38 % 71.1	 nº 34/38 % 89.5	 nº 09/38 % 23.7	 nº 04/38 % 10.5	 nº 04/38 % 10.5	 nº 26/38 % 68.4
 nº 11/38 % 28.9	 nº 06/38 % 15.8	 nº 26/38 % 68.4	 nº 23/38 % 60.5	 nº 05/38 % 13.2	 nº 32/38 % 84.2	 nº 14/38 % 36.8
 nº 38/38 % 100.0	 nº 38/38 % 100	 nº 27/38 % 71.1	 nº 22/38 % 57.9	 nº 16/38 % 42.1	 nº 20/38 % 52.6	 nº 10/38 % 26.3
 nº 36/38 % 94.7	 nº 08/38 % 21.1	 nº 37/38 % 97.4%	 nº 05/38 % 13.2	 nº 09/38 % 23.7	 nº 04/38 % 10.5	 nº 20/38 % 52.6
 nº 31/38 % 81.6	 nº 27/38 % 71.1	 nº 21/38 % 55.3	 nº 04/38 % 10.5	 nº 22/38 % 57.9	 nº 23/38 % 60.5	 nº 04/38 % 10.5
 nº 22/38 % 57.9	 nº 01/38 % 2.6	 nº 22/38 % 57.9	 nº 11/38 % 28.9	 nº 04/38 % 10.5	 nº 30/38 % 78.9	
 nº 16/38 % 42.1	 nº 24/38 % 63.2	 nº 02/38 % 5.3	 nº 22/38 % 57.9	 nº 21/38 % 55.3	 nº 01/38 % 2.6	
 nº 26/38 % 68.4	 nº 13/38 % 34.2	 nº 13/38 % 34.2	 nº 18/38 % 47.4	 nº 25/38 % 65.8	 nº 19/38 % 50.0	
 nº 25/38 % 65.8	 nº 05/38 % 13.2	 nº 16/38 % 42.1	 nº 31/38 % 81.6	 nº 24/38 % 63.2	 nº 11/38 % 28.9	

[f04] - Tabela de tratamento dos dados do questionário, produzida pelo autor em Excel. O sistema reúne os 38 participantes, calcula automaticamente a percentagem de consenso a partir do número de respostas positivas e organiza o *ranking* das imagens do Atlas. O número associado a cada imagem corresponde à ordem em que surge no Atlas.

[f05] - Tabela de quantidades produzidos pelo autor a partir dos dados da tabela anterior. Cada imagem apresenta o número de respostas positivas e a respetiva percentagem de consenso, mantendo a ordem do Atlas para permitir a comparação direta entre imagens e resultados.

Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: percepção em movimento





Olha . Vê . Repara

Da fachada ao corpo: perceção em movimento

												
	#CH01	#CH02	#CH03	#CH0004	#CH0005	#DE0001	#DE0002	#ES01	#ES02	#ES0007	#ES03	#ES05
Sara Pereira, 23 anos Arq. ^a	●		●	●	●	●				●	●	●
Leonor Pereira, 27 anos Eng. ^a	●		●	●	●	●				●		
Viviana Almeida, 23 anos Arq. ^a	●		●		●	●		●	●			●
Tomás Mota, 23 anos Arq. ^o	●		●	●	●	●		●	●	●	●	●
Filippo Paganini, 25 anos Arq. ^o	●		●		●	●			●	●	●	●
Henrique Melo, 23 anos Arq. ^o	●		●		●	●		●	●	●	●	
Rita Paralvas, 23 anos Arq. ^o	●	●	●	●	●	●		●	●	●	●	
Joana Gagliardini, 21 anos Arq. ^o	●		●		●	●	●	●	●	●	●	●
Rodrigo Sousa, 21 anos Arq. ^o	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		●
Oleksii Zhylienkov, 21 anos Ñ Arq. ^o	●		●		●	●		●	●	●		
Marta Losada, 23 anos Arq. ^o	●		●		●	●		●	●	●		
Matilde Ferreira, 23 anos Arq. ^a	●		●									●
Hugo Costa, 24 anos Arq. ^o	●		●		●	●		●	●	●		
Catarina Rodrigues, 23 anos Arq. ^a	●		●	●	●	●	●			●		●
João Nugent, 25 anos Arq. ^o	●		●	●	●	●		●	●	●		●
Miguel Correia, 24 anos Arq. ^o	●				●					●		●
Teresa Cannas, 21 anos Arq. ^a	●		●		●	●		●		●	●	●
Evert Van Debroeck, 22 anos Art.	●		●		●	●		●	●	●		●
Ana Isabel, 25 anos Arq. ^a	●	●	●		●	●		●	●	●		
Carolina Silva, 23 anos Arq. ^a	●		●	●	●	●						
Joana Ferreira, 23 anos Arq. ^a	●	●	●	●		●		●	●	●	●	
Bárbara Reis, 23 anos Arq. ^a	●	●	●		●	●		●	●	●		●
Beatriz Martins, 23 anos Arq. ^a	●		●		●	●		●	●	●	●	●
Ricardo Loureiro, 25 anos Ñ Arq. ^o	●		●		●	●	●	●	●	●	●	●
Tiago Correia, 49 anos Arq. ^o	●		●		●	●			●	●		●
Emília Guerreiro, 8 anos	●	●	●	●	●	●		●		●	●	●
Francisca Veloso, 23 anos RI	●		●	●	●	●		●	●		●	
Carolina Medeiros, 40 anos Jorn.	●		●		●	●		●				●
Henrique Cayolla, 23 anos Gst.			●			●			●	●	●	●
Tiago Vilar, 22 anos Arq. ^o	●		●	●	●	●		●	●			●
Joana Mendonça, 25 anos Antrop.	●				●	●		●				●
Maria Andrade, 13 anos	●		●					●		●		●
Diogo Miguel, 13 anos	●		●		●	●		●		●		●
Rodrigo Miguel, 11 anos	●				●			●				●
João Garrido, 13 anos	●		●			●		●		●	●	●
Miguel Garrido, 47 anos Econ.	●		●	●		●				●	●	●
Ana Garrido, 43 anos Dra.	●	●	●		●	●		●	●	●	●	●
Inês Garrido, 10 anos	●		●			●		●	●	●		●
Isabel Pereira, 52 anos Téc. Clín.	●		●			●				●		●

[illegible]