

# OPÚSCULO 22

— Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura —

*João Rosmaninho D S*

---

ATÉ AO ÚLTIMO QUARTO

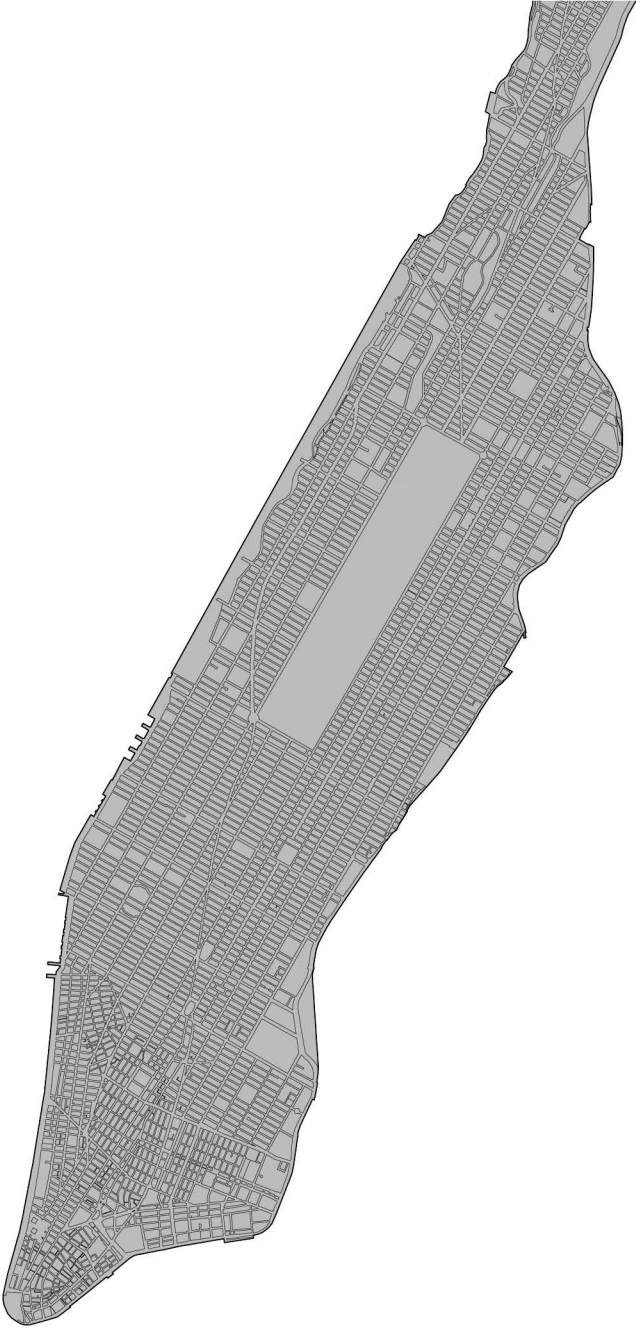


## ATÉ AO ÚLTIMO QUARTO DE «CIDADE DE VIDRO»

### ***O primeiro conto de A Trilogia de Nova Iorque***<sup>1</sup>

*Cidade de Vidro*, de Paul Auster (n. 1947), é o relato de nove meses na vida (conhecida e desconhecida) de Quinn, Daniel Quinn. Escrito por Auster entre 1981 e 1984, o conto é um *tour de force* que acompanha o rumo à loucura de uma personagem durante o período que supomos (nós leitores, mas também o próprio narrador) possa ter durado dois meses e meio. *Passou-se muito tempo. É impossível dizer exactamente quanto. Semanas certamente, mas talvez mesmo meses.*<sup>2</sup>

No essencial, o conto revela um penoso processo de paranóia humana no trajecto de uma personagem onde a falta de referências e enquadramento urbano são mote comum (condição aliás explorada insistentemente por Auster e confirmada em títulos como *Homem na Escuridão*).<sup>3</sup> Trata a queda vertiginosa de um homem com trinta e cinco anos,<sup>4</sup> residente no Upper West Side de Manhattan, viúvo e escritor de romances policiais sob o pseudónimo William Wilson.<sup>5</sup> Servindo-se daquele homem em perda, *Cidade de Vidro* trata a urgência de conquistar individualidade num lugar tão opaco de tão congestionado por outros. Trata esse sentimento protagonizado por Quinn, e que é o de ser e sentir-se sozinho entre a multidão. Como diz o narrador no início da história, *o facto era que ele já não tinha amigos.*<sup>6</sup> *Cidade de Vidro* segue o percurso de um indivíduo alienado, disposto a partir em deambulação, curioso em experimentar outro nome e, com isso, uma outra identidade. Inicia-se com uma suposição, por capricho telefónico, e termina imprevisivelmente num quarto vazio voltado para um saguão. É esse espaço, o quarto vazio, que procuramos desenhar neste texto.



O(s) percurso(s) de *Cidade de Vidro* iniciam-se num espaço privado, um *pequeno apartamento*,<sup>7</sup> para depois se desenvolverem no espaço público, entre avenidas e ruas cartesianas, entre dois ou três parques, entre um beco e um contentor de lixo. Próximo do final do conto, e após uma *promenade* humana e urbana, o percurso regressa a um outro pequeno espaço privado, o tal quarto *que não media mais do que três metros por dois*.<sup>8</sup>

### ***O último capítulo desse primeiro conto***

Acontece num espaço inesperado: um apartamento vazio e de tipologia inusitada na *69th Street*, entre a *Lexington Avenue* e a *3rd Avenue*. Quinn *perdera o [seu] apartamento, ele próprio estava perdido*.<sup>9</sup>

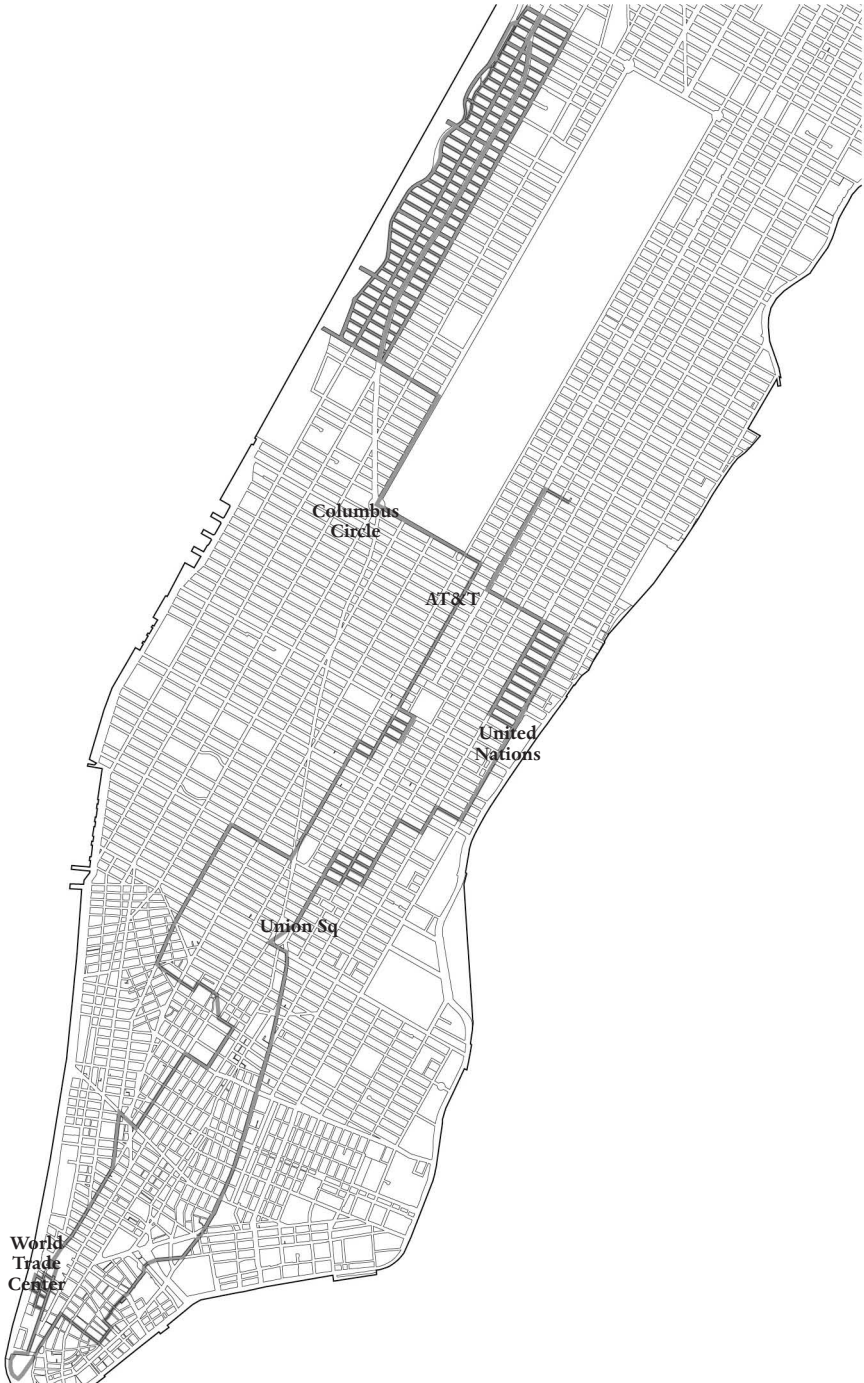
Antevendo o seu fim, Quinn volta ao apartamento dos Stillman, o mesmo que durante meses havia vigiado de um beco, à sombra (às vezes no interior de um contentor do lixo), para lá entrar e terminar os seus dias. Deita-se nu e escreve em delírio num *caderno vermelho*, sobre o chão, sempre que possível.<sup>10</sup>

### ***Primeiro, o apartamento***

*O apartamento envolveu-o numa espécie de indistinção. Apercebeu-se de que era grande, talvez com cinco ou seis divisões, e que estava ricamente mobilado (...)*.<sup>11</sup>

*Nem se surpreendeu quando chegou ao nono andar e foi ao apartamento dos Stillman e verificou que a porta também estava aberta. E muito menos se surpreendeu por encontrar o apartamento vazio. Tinham levado tudo e as divisões estavam agora completamente vazias. Eram todas idênticas: chão de madeira e quatro paredes brancas (...)*.<sup>12</sup>

Em *Cidade de Vidro* há quatro espaços identificados como locais não públicos: um é a casa de Quinn (um minúsculo apartamento, na *107th West*); dois são vizinhos da casa de Quinn (o hotel onde mora Stillman-Pai, na *99th West*, e o apartamento da personagem chamada Auster, na *112th West*); e um outro mais afastado é o apartamento dos Stillman (a morada de Peter Stillman-Filho, na *69th East*). Pode-se afirmar que a narrativa se desenvolve descontinuamente entre cada um destes



World  
Trade  
Center

Union Sq

Columbus  
Circle

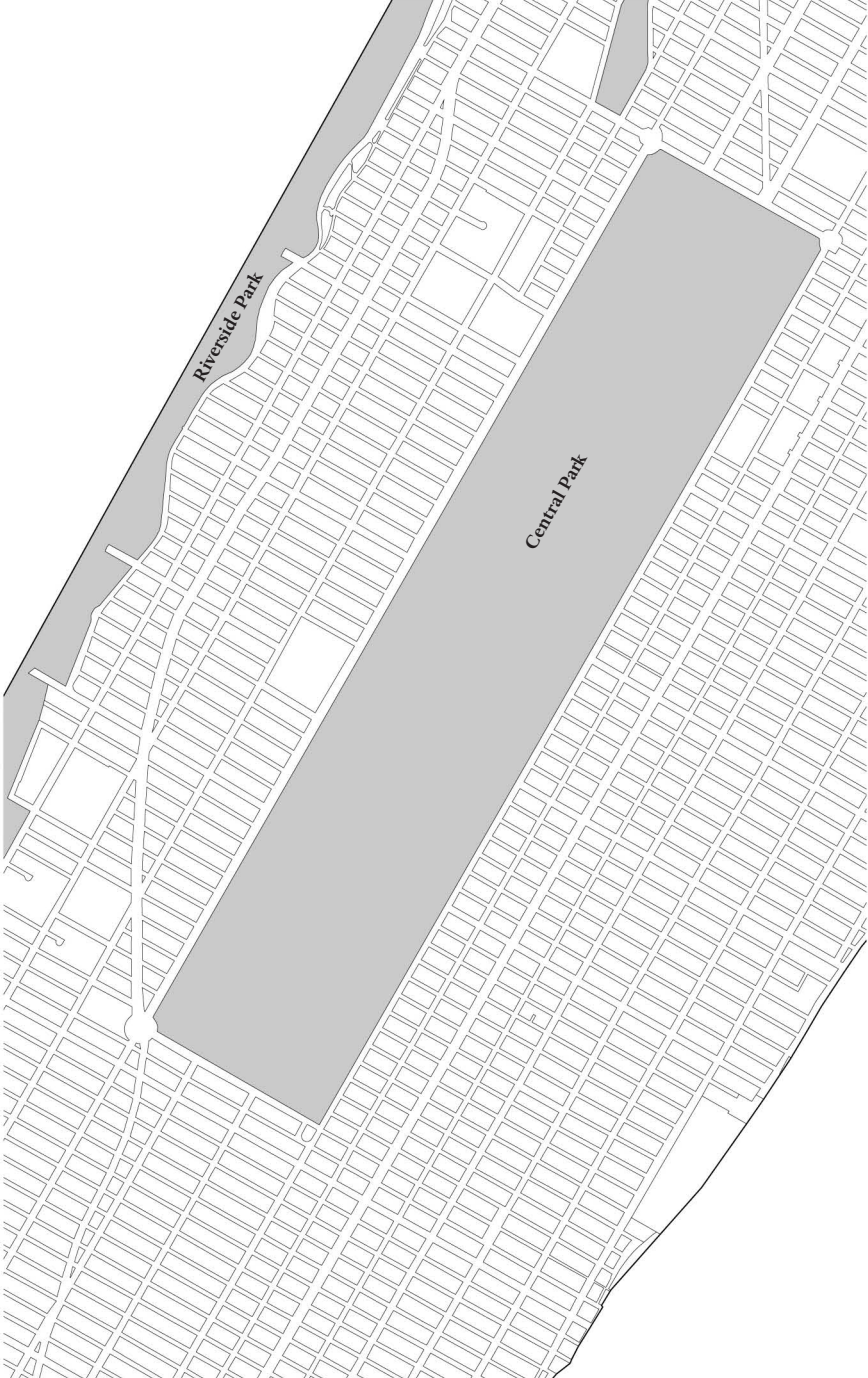
AT&T

United  
Nations

espaços e a mancha de espaço público que os vai envolvendo durante a maior parte da história. Quinn envolve-se com cada um destes espaços abrindo lugar narrativo em cada uma das quatro habitações: o seu *pequeno apartamento*<sup>13</sup> (onde começa o caso); o apartamento de Auster, *bastante agradável*: [com] *divisões estranhas* [e] *vários corredores compridos*;<sup>14</sup> o *Hotel Harmony* onde dorme o velho Stillman-Pai, *um verdadeiro saco de pulgas*;<sup>15</sup> e o apartamento dos Stillman, de Stillman-Filho, *grande, talvez com cinco ou seis divisões*<sup>16</sup> (e onde termina o caso).

A narrativa termina com uma espécie de pré-solução literária que encontra o seu inverso num conto de Nathaniel Hawthorne. *Wakefield*, de 1837, é a antítese primeira de *Cidade de Vidro*, pelo menos no processo de afastamento e regresso ao espaço íntimo.<sup>17</sup> Enquanto o conto do século XIX entende o retorno ao espaço privado reconhecível como o sucesso e a concretização da «odisseia» individual, *Cidade de Vidro* transforma a tentativa de retorno ao universo privado em fracasso. É esse regresso frustrado a casa que nos interessa agora, como sendo a possibilidade de reencontro com a identidade perdida lá fora, na cidade.

A diferença narrativa entre os dois contos baseia-se, essencialmente, na ausência de família em *Cidade de Vidro*. Em *Wakefield*, o protagonista homónimo não encontra nenhum obstáculo, nem físico nem moral, quando se decide a regressar. Algo que já não sucede com Quinn quando, ao regressar ao apartamento na *107th*, vê vedada a reposição do seu contexto original. Nem mesmo o espaço sentimental se havia preservado, nada, nenhum rasto. *Tiraram tudo antes de eu me mudar para cá*<sup>18</sup> escreve Auster na voz da nova inquilina quando surpreendida por Quinn. Porém, acontece com Quinn o que Walter Benjamin (após Brecht o ensaiar em *Habitar sem deixar vestígios*)<sup>19</sup> critica na saturação burguesa do *kitsch*, muito embora a personagem de Auster não o tivesse desejado. Em determinado momento Quinn encontra-se num estado tal de fraqueza, pobreza e desalento que qualquer intromissão das contingências exteriores de pouco lhe vale. Conquanto não o faça de propósito, Quinn «apenas» se vai esquecendo de vincar algum tipo de memória do seu mundo. Se, no início do conto, Quinn abandona deliberadamente o seu nome (e com isso a sua identidade), perto do final do conto, o apartamento foge-lhe sem previsão, deixando-o num «suplício» social e pessoal agonizante. Se primeiro é Quinn quem decide, mais à frente na narrativa é o acaso que decide por ele. *Tinha batido no fundo. Sentia-o agora, como se uma grande verdade se lhe revelasse por fim. Já não tinha nada.*<sup>20</sup>



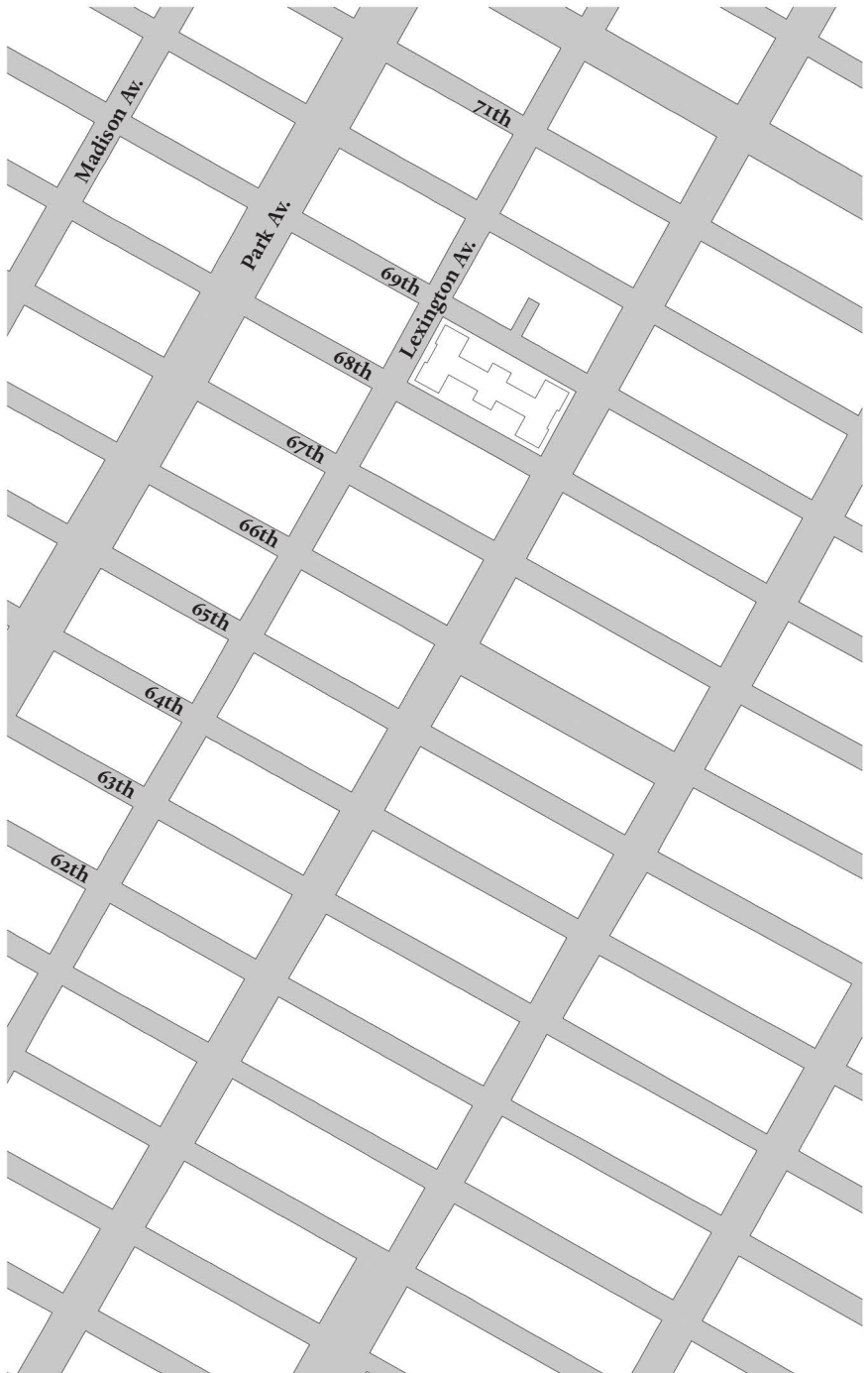


É deste modo que a escala espacial se reflecte na escala privada de *Cidade de Vidro*, uma escala de abrigo e de sentido íntimo que, quando nos falta, nos faz ruir como um «castelo de cartas». Gaston Bachelard, na sua *poética do espaço*, aplica a esses lugares a maior das forças e alcance considerando que *a nossa casa é o nosso ângulo do mundo*, o nosso ponto. *Como se diz frequentemente, é o nosso primeiro universo, um cosmos real em todo o sentido da palavra.*<sup>21</sup> Ora Quinn perdera esse «cunhal do mundo» e buscava desesperadamente um «universo» outro que o protegesse. Abusando um pouco de Bachelard, Quinn procurava *a casa natal* aquela que *está fisicamente inscrita em cada um de nós.*<sup>22</sup> E é nessa busca que «descobre» o seu espaço final ou, pelo menos, o seu último espaço reconhecível no conto.

O que nos interessa aqui é reflectir sobre o nosso modo de viver o abrigo (o espaço privado e íntimo), sabendo que as personagens de Auster são subordinadas, de forma agressiva, ao meio onde se inserem. É o contexto urbano, mais ou menos hostil, que dá origem às suas diferentes identidades. A cidade toma função e figura catalisadoras, torna-se tão dominante sobre as personagens que as vai reduzindo e, isso, acontece de uma forma tão rude que o sujeito-personagem acaba, literalmente, por desaparecer.

De resto, em *Cidade de Vidro*, o facto das personagens se movimentarem no espaço aberto e supostamente amplo (nas ruas, nos parques e nos becos ortogonais) não indica que se sintam mais livres. Essa dialéctica não é directa. No entanto, o contrário também acontece e o facto de as personagens se movimentarem num apartamento também não as coloca a salvo, nem mais seguras ou menos vulneráveis. E há, ainda, a noção de volta, de *back to the beginning* ou de *return to the end*, a passagem pela exterioridade (mas não só, a partir de uma condição de alteridade cultivada). *Agora, a única coisa que importava era ir para casa. Voltaria ao seu apartamento, despiria aquelas roupas e tomaria um banho quente. (...) Mas quando entrou no apartamento, esse sentimento foi-se. Estava tudo mudado. Parecia-lhe um lugar completamente diferente e pensou que tinha entrado no apartamento errado. (...) Desaparecera tudo o que havia no seu apartamento desde a última vez que lá estivera.*<sup>23</sup>

Objectivamente, a narrativa começa e termina em espaços idênticos e da ordem do individual (sê-lo-iam, naturalmente, da ordem do familiar, mas Quinn é um sujeito votado ao isolamento). Inicia num apartamento íntimo e ínfimo e termina num «outro», depois de praticamente toda a acção se desenrolar no espaço público. É um ciclo. Se, no início,



o narrador nos diz que escrever sob pseudónimo era suficiente para Quinn *viver modestamente num apartamento* [pequeno mas cheio] *de Nova Iorque*,<sup>24</sup> no final, o mesmo narrador diz-nos que Quinn, já vagabundo, *foi ao apartamento* [grande mas vazio] *dos Stillman e verificou que a porta (...) estava aberta*.<sup>25</sup> Tanto Quinn pôde sair em deambulação como pôde entrar sob idêntica condição.

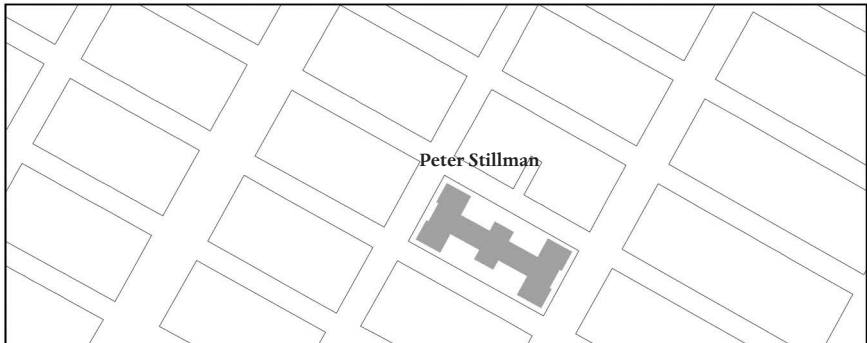
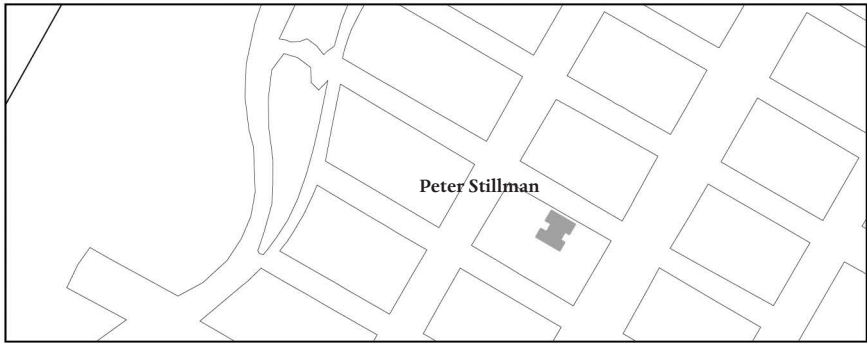
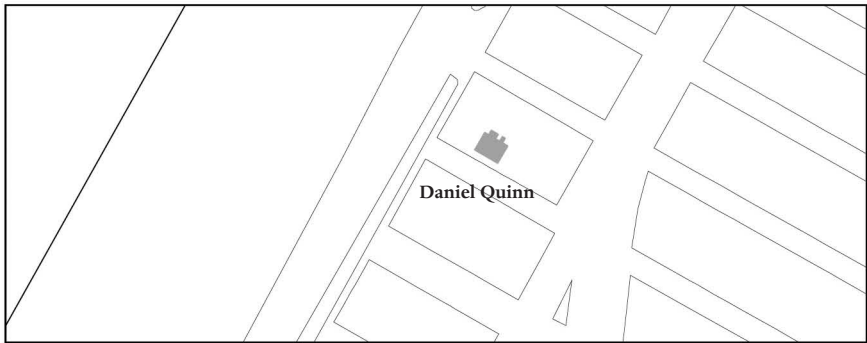
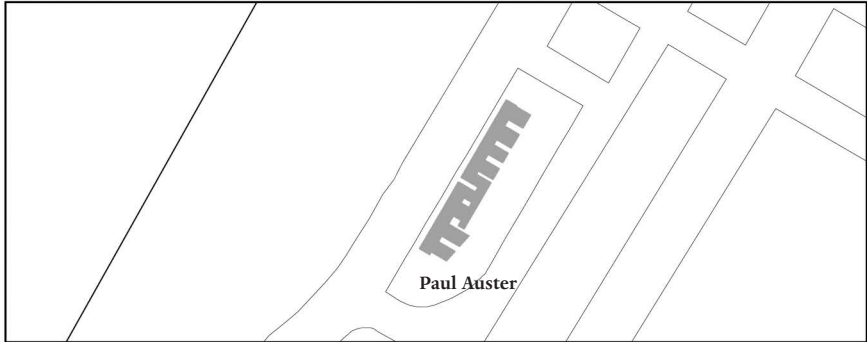
Em *Cidade de Vidro* o espaço torna-se fundamental para definir a estranheza dos acontecimentos. O espaço é essencial numa projecção de escalas que se desdobra do dominável ao indomável, ou do doméstico ao urbano. Verificamos que a odisseia de Quinn se deve, ao longo da narrativa, a cada um dos lugares por onde vai passando; verificamos que as percepções do protagonista se alteram em função da sua posição e até da sua localização (entre o conforto e a agressividade, entre o apartamento e a rua, entre o quarto e a cidade). Seria como se os espaços que habitamos determinassem as nossas acções.

Referimo-nos a um processo de relações espaciais que se desenrola até próximo do final do conto, momento em que o desconhecido é irremediavelmente introduzido com a maior das violências. Essa circunstância acontece, por definição, já no espaço seguro e legítimo (interior) após a babel (exterior) e quando Quinn já se reconhece louco e desprendido, da multidão e de si.

Num possível corolário podemos assinalar que a identidade de Quinn evolui no afastamento do *eu* para o *outro*, partindo da fuga de uma estrutura edificada, que é o lar, para uma estrutura que lhe é sobreposta e é autoritária. Avança da suposição do espaço reconhecível, como garantia de identidade—Quinn *Continu[ava] a viver no mesmo apartamento e pouco saía*<sup>26</sup>—, até ao irreconhecível, como motivo de perdição.

*Cidade de Vidro* termina exactamente com a aceitação final de Quinn da sua condição, ao reconhecer o seu irreconhecimento: a falta, neste caso, de lugar, de um espaço.<sup>27</sup> *Tinha batido no fundo. Sentia-o agora, como se uma grande verdade se lhe revelasse por fim. Já não tinha nada*.<sup>28</sup>

É de notar, ainda, que o erro (fatal) nos é sempre facultado pela falta de referências. E, numa comparação, permitimo-nos associar a perda de localização e geografia à perda de linguagem e identidade para Quinn, significando, então, a perda da sua própria existência. Como, aliás, propõe o episódio da linguagem universal (uma experiência resultante da falta de referências), Quinn prepara-se para deixar o apartamento rumo ao quarto mais *isolado do mundo* [e] *sem qualquer contacto humano*.<sup>29</sup>



### Por fim, o quarto

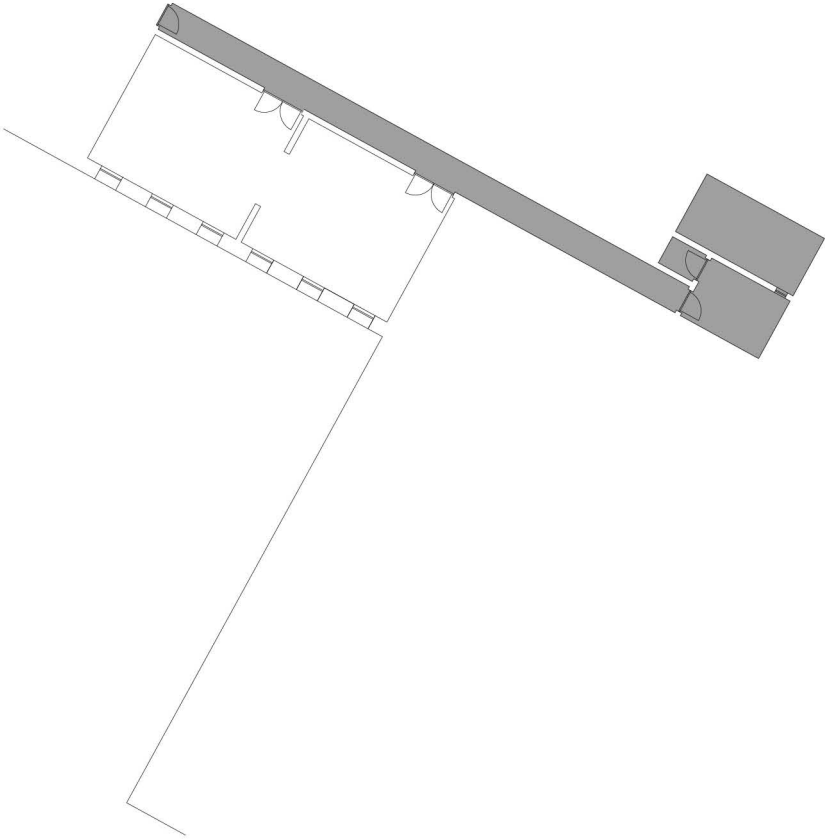
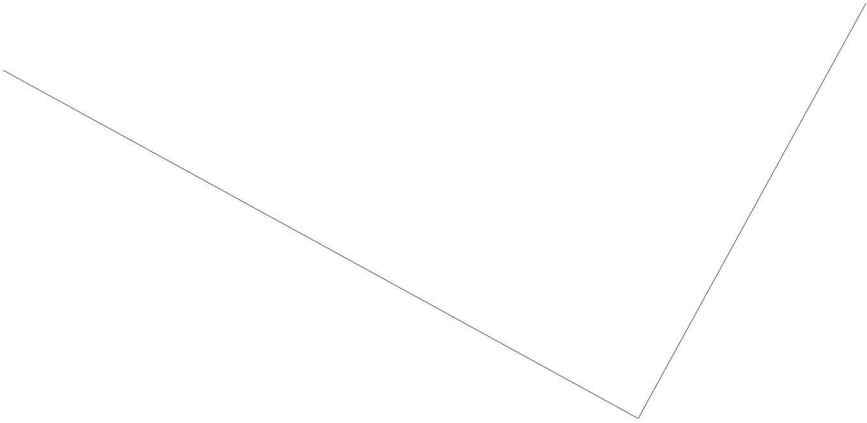
Quinn estava deitado na cama a fumar um cigarro, escutando a chuva a bater contra a janela.<sup>30</sup>

Foi para um dos quartos do fundo do apartamento, para um espaço pequeno (...). Tinha uma janela de vidro aramado que dava para um respiradouro e parecia ser o quarto mais escuro de todos. Havia lá dentro uma segunda porta que dava para um cubículo sem janelas que continha uma sanita e um lavatório.<sup>31</sup>

No final, e acerca de linguagem e existência como partes da mesma experiência, podemos observar sujeito e objecto a partir de premissas semelhantes. Se a existência (sujeito) é produto da linguagem, então a falha ou falta da linguagem é o corpo (objecto) que se enleia e esvai, não pela libertação mas pela fuga. Numa acepção muito atenta aos ensinamentos de Jacques Lacan, Auster, pela voz de Quinn, chega a apontar uma pergunta para *A última frase do caderno vermelho* [e que] dizia: «Que acontecerá quando já não houver mais folhas no caderno vermelho?».<sup>32</sup> Tratar-se-ia de uma prescrição do seu próprio fim? Talvez.

Tratar-se-á o quarto do desfecho? Do derradeiro lugar? Será o quarto o último «porto», a última ponta? Não, nada disso nem nada mais distante. Será antes de mais o ângulo do ângulo, reflectindo a ideia de Bachelard. Porventura, como a redução de Michel Foucault onde o *interior é o exterior do exterior*,<sup>33</sup> também o quarto é o território exterior máximo de cada indivíduo. Pelo menos assim o é considerado em *Cidade de Vidro* e para Quinn, como se se tratasse de um regresso ao início mas noutra ponto.

O quarto propõe-se existir como espaço natural de um processo de perda de domínio da linguagem e, por acréscimo da escrita, leva Quinn aos seus últimos delírios existenciais.<sup>34</sup> As questões às quais se coloca vêm-se desligadas de um sentido universal, de uma coerência somatória de ligações e atingem um extremo fragmentado, sem profundidade e possibilidade interpretativa óbvias. Resta-nos o exemplo do devaneio sobre o «ovo» (figurado numa alegoria exagerada e não dominável, dizemos nós), que nos remete para uma multiplicação e desdobramento de significados que introduzem mais perguntas que respostas. *Tentou pensar em ovos e escreveu coisas como «a good egg», «egg on his face», «to lay an egg», «to be as like as two eggs».*<sup>35</sup>



No quarto sobrevém a exposição de todas as especulações deduzidas desde o princípio do jogo, desde o princípio da narrativa. Tudo advém de uma opção, desde a chamada telefónica errada logo na primeira página do conto. Apesar de tudo, e se é no primeiro quarto que Quinn faz e refaz algumas das questões que o lançam na narrativa (a duplicidade, o fragmento, a vigilância, a História, a memória, a citação, etc.), é no último quarto que Quinn responde em jeito de conclusão literária (numa conclusão prévia à acção): não resistindo ao sentir a falta do espaço exterior da cidade nova-iorquina.

*Só faltava uma coisa: o céu. Sentiu a falta do céu sobre si, depois de tantos dias e noites ao relento. Mas agora estava cá dentro e, quer acampasse neste quarto ou noutra, o céu continuaria escondido, inacessível até limite da visão.*<sup>36</sup>

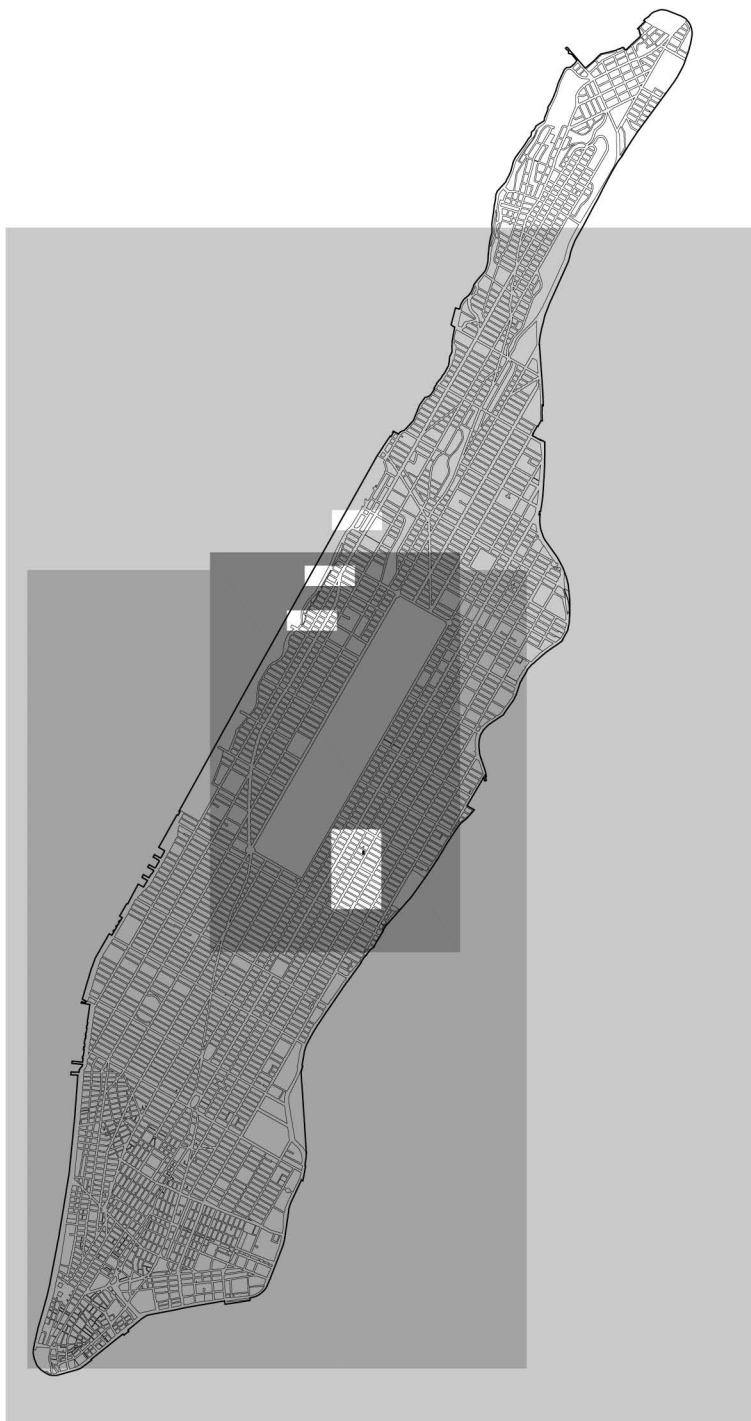
*O quarto estava às escuras quando acordou. Não sabia quanto tempo tinha passado—se era noite daquele dia ou do dia seguinte. Se calhar até nem estava de noite, pensou. Talvez fosse apenas escuro ali dentro, e lá fora, para além da janela, talvez o sol brilhasse.*<sup>37</sup>

### **Após o quarto**

*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul.*<sup>38</sup>

Mark Irwin, numa entrevista a Paul Auster, arriscou organizar toda a obra do autor norte-americano segundo um *modus operandi* simples mas justo. Disse Irwin, sobre a obra do entrevistado, que lhe recordava uma expressão de Pascal: *Toda a infelicidade do homem deriva de uma única coisa, o facto de ser incapaz de permanecer quieto no seu quarto.*<sup>39</sup> No caso de Quinn parece não ter sido uma viagem de êxito, nem na capacidade de identificação consigo, nem na capacidade de identificação com aquele lugar.

Primeiro, no apartamento, chegámos ao refúgio da unidade familiar e, por conseguinte, ao ponto basilar da sociedade. Chegámos ao espaço que, sendo «torre de menagem», nos defende, como sujeitos, do exterior, do lugar de confronto e exposição pública. Para lá de uma porta, reconhecemo-lo como universo autónomo e garantia de um posto burguês e apetecido. Como nas imagens, defendemos que a condição humana e urbana cresce da posição em que o indivíduo se encontra na cidade, nas ruas e nos parques e longe do beco, relacional portanto. É nesse espaço



0 0,5 1 2 Km      0 0,5 1 2 Milha

—Índice das imagens—



que nos distanciamos do lugar colectivo em que nos inserimos mas, também por isso, para onde todos «fugimos» colectivamente.

Por fim, no quarto, chegámos ao grau último do indivíduo e, por conseguinte, da civilização. Chegámos ao momento onde, metaforicamente mas não só, a narrativa começa e acaba, um espaço limitado e não necessariamente voltado para o exterior. Um espaço introspectivo e fechado que, se antes continha uma abertura, agora contém uma interioridade quase total, como a redução do mundo. Trata-se afinal da segunda cela prisional (se considerarmos o corpo a primeira) mas que é também a cela da libertação do seu exterior imediato, a casa. Embora encerrado, o quarto resiste como o momento da liberdade final e primária.

Em *Cidade de Vidro* há arquitectura e literatura, cidade e escrita, há distância e proximidade, individual e social, há dinheiro e falta dele, há público e privado, ordem e marginalidade, obsolescência e perenidade, etc. Enfim, há realidade simples e composta (qual delas a alucinada?). Há a certeza de uma combinação de experiências textuais assim como há também o rigor da desarrumação, do erro, do fragmento e do mais que se tente apontar ao longo das páginas. Há quartos e quartos.

## NOTAS

- 1 As citações são apresentadas em passagens a *itálico* e retiradas da edição portuguesa, Paul AUSTER, *A Trilogia de Nova Iorque – Cidade de Vidro*, Porto, Asa, 2001, pp. 7–137. [1.<sup>a</sup> ed. *The New York Trilogy – City of Glass*, 1987].
- 2 *Ibid*, p. 119.
- 3 Cf. Paul AUSTER, *Homem na Escuridão*, Porto, Asa, 2008. [1.<sup>a</sup> ed. *Man in the Dark*, 2008]. De resto, trata-se de uma situação-tema que nos permite indicar alguns livros, hipoteticamente, existentes na biblioteca doméstica de Auster; referimo-nos, entre outros, a *L’Homme Difficile* a peça de Hugo Von Hofmannsthal (1914), a *O Homem sem Qualidades* de Robert Musil (1918–1942), a *O Declínio do Homem Público* de Richard Sennett (1977) e, mais recentemente, a *O Homem em Queda* de Don DeLillo (2007).
- 4 É curioso o facto de Auster ter completado trinta e cinco anos enquanto escrevia o texto, em 1982.
- 5 É esclarecedor, embora inquietante, o facto de Quinn escolher para pseudónimo o nome *William Wilson*, que é também o título de um conto de Edgar Allan Poe sobre a duplicidade e baseado no protagonista homónimo.
- 6 Auster, *Trilogia...*, *op.cit.*, p. 11.
- 7 *Ibid*, p. 11.
- 8 *Ibid*, p. 131.
- 9 *Ibid*, p. 130.
- 10 Este último dado já carece de confirmação, visto que parte é registo de Quinn, parte é conjectura do narrador, escreve Auster que *O caderno vermelho é apenas metade da história...* Auster, *Trilogia...*, *op.cit.*, p. 136.
- 11 *Ibid*, p. 20.
- 12 *Ibid*, p. 131.
- 13 *Ibid*, p. 9.
- 14 *Ibid*, p. 99.
- 15 *Ibid*, p. 64.
- 16 *Ibid*, p. 20.
- 17 *Fantasma*, o segundo conto da *Trilogia de Nova Iorque*, explora esta breve história de Hawthorne de um modo bem mais evidente. Na narrativa do autor de *The Scarlet Letter*, Wakefield vigia durante anos e do outro lado da rua a sua anterior família e o seu quotidiano, procurando ver-se a si através da falta que provoca. No conto de Auster, Blue vigia Black, também do outro lado da rua e de um quarto simétrico àquele que observa.
- 18 Auster, *Trilogia...*, *op.cit.*, p. 130.
- 19 Este texto integra o conjunto *Sombras Curtas (II)*. Cf. Walter BENJAMIN, *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 244–248. [1.<sup>a</sup> ed. 1933]
- 20 Auster, *Trilogia...*, *op.cit.*, p. 130.
- 21 Tradução livre. Cf. Gaston BACHELARD, *La Poétique de L’Espace: La Maison. De la Cave au Grenier. Le Sens de la Hutte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007. p. 24 [1.<sup>a</sup> ed. 1957]
- 22 *Ibid*, p. 25.
- 23 Auster, *Trilogia...*, *op.cit.*, pp. 128–129.
- 24 *Ibid*, p. 9.

- 25 *Ibid.*, p. 131.
- 26 *Ibid.*, p. 32.
- 27 No conto de Hawthorne, Wakefield, após voltar a casa, *abraçou a mulher como se nada fosse e tudo continuou igual*, e o sentimento de lar voltou. Uma situação que, no conto de Auster, para além de não acontecer, confirma outra agressividade. *Estava tudo mudado. Parecia-lhe um lugar completamente diferente e pensou que tinha (...) errado.* Auster, *op.cit.*, p. 128.
- 28 *Ibid.*, p. 130.
- 29 *Ibid.*, p. 32.
- 30 *Ibid.*, p. 11.
- 31 *Ibid.*, p. 131.
- 32 *Ibid.*, p. 135.
- 33 José Bragança de MIRANDA, *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI, 2002, p. 96.
- 34 Não por acaso, Stillman-Filho, enquanto jovem, tinha sido preso também num quarto durante nove anos.
- 35 Auster, *Trilogia...*, *op.cit.*, p. 133.
- 36 *Ibid.*, p. 132. Quase poderia ter sido Quinn, num suspiro final, a cantar as palavras de James Murphy *New York, I love you / but you're bringing me down*. Cf. LCD Soundsystem, «New York, I love you.» in *Sound of Silver*, Nova Iorque, DFA Records, 2007.
- 37 Auster, *Trilogia...*, *op.cit.*, p. 131.
- 38 Expressão de Jean de La Bruyère em *Les Caractères* de 1688, e utilizada como epígrafe por Poe no conto *O Homem da Multidão*. Cf. Edgar Allen POE, *A Carta Roubada*, Lisboa, Editorial Presença, 2008, p. 91. [1.<sup>a</sup> ed. 1840]
- 39 Paul AUSTER, *Experiências com a Verdade*, Porto, Edições Asa, 2003, p. 150. [1.<sup>a</sup> ed. *Experiments in Truth*, 1995]

Este texto é baseado numa parte do que foi o Capítulo 4 de uma dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, *Cidade de Escrita: Sobre espaço e leitura na Nova Iorque de Paul Auster*, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Os desenhos que acompanham o texto foram desenvolvidos com a colaboração de Frederico Moncada.

JOÃO ROSMANINHO D. S. (Lisboa, 1979), arquitecto pela Universidade do Minho, 2002, estudou no *Istituto Universitario di Architettura di Venezia*, 2001–2002, e concluiu o mestrado em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa, 2009. É docente na Escola de Arquitectura da UM desde 2002. Tem desenvolvido projectos nas áreas do audiovisual e da escrita, estando actualmente a preparar a gravação de um disco, com a banda que formou com as suas duas irmãs. Vive e trabalha entre Guimarães, Lisboa e Vila Nova de Milfontes.

# OPÚSCULOS

— Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura —

<i>José Capela</i>	1	UTILIDADE DA ARQUITECTURA: 0+6 POSSIBILIDADES
<i>Pedro Gadanho</i>	2	PARA QUE SERVE A ARQUITECTURA?
<i>Godofredo Pereira</i>	3	DELÍRIOS DE PODER
<i>André Tavares</i>	4	AS PERNAS NÃO SERVEM SÓ PARA ANDAR
<i>Rui Ramos</i>	5	ELENCO PARA UMA ARQUITECTURA DOMÉSTICA
<i>Luis Urbano</i>	6	DUPLI_CIDADE E A FLÂNERIE CONTEMPORÂNEA
<i>Inês Moreira</i>	7	PETIT CABANON
<i>Susana Ventura</i>	8	O OVO E A GALINHA
<i>Guilherme Wisnik</i>	9	NIEMEYER: LEVEZA NÃO TECTÓNICA
<i>Miguel Figueira</i>	10	A MINHA CASA EM MONTEMOR
<i>Pedro Fiori Arantes</i>	11	O LUGAR DA ARQUITECTURA NUM «PLANETA DE FAVELAS»
<i>João Soares</i>	12	O SUPORTE DA MORAL DIFUSA
<i>Nuno Abrantes</i>	13	739H/M <sup>2</sup>
<i>Gonçalo M Tavares</i>	14	ARQUITECTURA, NATUREZA E AMOR
<i>Ana Vaz Milheiro</i>	15	AS COISAS NÃO SÃO O QUE PARECEM QUE SÃO
<i>Bernardo Rodrigues</i>	16	ARCHITECTURE OR SUICIDE
<i>Miguel Marcelino</i>	17	A BELEZA INVISÍVEL DAS COISAS
<i>António Baptista Coelho</i>	18	ENTRE CASA E CIDADE, A HUMANIZAÇÃO DO HABITAR
<i>Pedro Bismarck</i>	19	LE DÉCOLLAGE DU ZYX24
<i>Susana Lourenço Marques</i>	20	FALSO ACASO E POSSÍVEL COINCIDÊNCIA
<i>Paulo Moreira</i>	21	REGRESSO AO PASSADO
<i>José Rosmaninho D S</i>	22	ATÉ AO ÚLTIMO QUARTO