

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA ORIENTADA
PELA DOUTORA MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO

**OS DESENHOS
DE RAIMUND ABRAHAM:
DA UTOPIA À DISTOPIA**

RUI MIGUEL SOUSA PESTANA

Agradecimentos

à Doutora Raquel Pelayo,
aos meus familiares, amigos e colegas,
ao meu namorado,
aos professores da FAUP,
aos participantes do questionário
e aos assistentes da biblioteca da FAUP.

para a minha mãe
para o meu pai
para os meus irmãos

ÍNDICE

1. RESUMO	11
2. ABSTRACT	13
3. INTRODUÇÃO	17
4. A OBRA E <i>PERSONA</i> DE RAIMUND ABRAHAM	
4.1. Um primeiro enquadramento	
4.1.1. Vida e carreira	19
4.1.2. Obra construída e concursos internacionais	20
4.1.3. Obra desenhada	21
4.1.4. Obra crítica experimental	22
4.1.5. O contexto austríaco	32
4.1.6. Os meios de experiência da arquitetura	35
4.1.7. A arquitetura como uma ideia	36
4.1.8. O primeiro instante da intervenção	37
4.1.9. Decidir é um ato solitário do arquiteto	38
4.1.10. O desenho como antecipação da construção	38
4.1.11. A habitabilidade do desenho	39
4.1.12. A autonomia do desenho	40
4.1.13. A arquitetura nasce da colisão	41
4.1.14. O entendimento da tecnologia	43

4.2. Outros enquadramentos	
4.2.1. Entendimentos da obra desenhada	43
4.2.2. Entendimentos da obra crítica	48
4.2.3. A contribuição para o movimento radical austríaco	49
4.2.4. A imagem mecanicista	50
4.2.5. A utopia por via do desenho	52
4.2.6. A originalidade da obra	54
4.2.7. A disciplina do arquiteto	56
4.2.8. A obra do arquiteto	56
5. MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO	59
6. EXPANSÕES AO CONTEÚDO DA OBRA DE ABRAHAM	
6.1. Panorama qualitativo	
6.1.1. Apresentação dos objetos de estudo	65
6.1.2. Análise qualitativa dos objetos de estudo	66
6.1.3. Análise qualitativa a quatro grupos de projetos	68
6.1.4. Qualidades comuns à análise e à literatura	69
6.1.5. Qualidades e conteúdos exclusivos da análise	70
6.2. Contornos utópicos	
6.2.1. Apresentação e análise das qualidades utópicas e distópicas	72
6.2.2. As qualidades utópicas e distópicas da obra	74
6.2.3. Qualidades e conteúdos utópicos exclusivos da análise	75
6.2.4. Análise às qualidades utópicas de quatro grupos de projetos	76
6.2.5. Síntese das análises às qualidades utópicas dos projetos	78
6.2.6. Divergências entre a análise e a literatura	78
7. CONCLUSÃO	
7.1. Um horizonte menos distópico	79
7.1. Perspetivas para futuras investigações	83
8. ANEXO	85
9. CRÉDITOS DE IMAGENS	127
10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

1. RESUMO

Os desenhos do arquiteto austríaco Raimund Abraham sugerem um conjunto de significados ocultos. O desejo de explorá-los impulsionou esta investigação. Até à data, as apreciações que foram feitas aos desenhos revelaram-se parcas e dispersas tendo em conta que o seu potencial é enorme. Proponho-me aqui a investigar os significados desconhecidos da obra do arquiteto. Reuni as críticas existentes dirigidas à sua obra desenhada e realizei um questionário visual a 109 voluntários que me providenciaram uma fonte de dados suficiente para descrever o trabalho do arquiteto. Depois, através de um processo de associação, cruzamento e exclusão de palavras, pude formular uma interpretação fundamentada com base nessas perceções. O trabalho de Raimund Abraham revelou fruir de uma estética característica e de uma sensibilidade especial, revelou relacionar-se com ideias como o espaço sagrado, a paisagem, e manifestando ainda perspectivas própria acerca da memória, da autonomia e do utópico. A investigação também encontrou uma ligação entre os conteúdos dos desenhos e o contexto, origens, aspirações e personalidade do arquiteto. Esta tese introduz informações originais que podem contribuir para o entendimento da produção artística durante o período artístico da vanguarda austríaca. Os resultados providenciam um entendimento mais claro e profundo do arquiteto e da sua obra.

Palavras-chave:

Raimund Abraham - Desenho utópico - Arquitetura utópica - Significado da obra de arte - Metáfora - Áustria - Utopia - Distopia

2. ABSTRACT

The drawings of the austrian architect Raimund Abraham provide a set of hidden meanings. My desire to explore them gave an impetus to this investigation. Up until now, the considerations made to the drawings revealed themselves scattered and meager considering that the potential of the drawings is huge. In this thesis I propose an investigation of the unknown meanings of Abraham's work. I gathered all existing reviews on his drawings. I also conducted a visual quiz on 109 volunteers which provided me a source of information that was sufficient to describe the work of the architect. Then, through a process that combined the association, intersection and exclusion of words, I formulated a solid interpretation based on the perceptions. Raimund Abraham's work revealed to be holding a characteristic aesthetic and a special sensibility, revealed to be relating to ideas like the sacred space and the landscape. He also had a unique perspective on memory, on autonomy and on utopian ideas. The investigation found out a connection between the contents of the drawings and the condition, origins, desires and the personality of the architect. This thesis introduces primary informations which could make a good contribution to the understanding of the artistic production of the Austrian Avant-gard period. The results clarify and deepen the understanding of the architect and his work.

Keywords:

Raimund Abraham -Utopian drawing - Utopian architecture – Meaning of the artwork - Metaphor - Austria - Utopia - Dystopia

“O mapa do mundo que não incluía a Utopia não merece nem sequer a observação, porque deixa de fora o único país onde a Humanidade sempre desembarcou. E quando a Humanidade lá desembarca, olha em redor, e, vendo um país melhor, embarca em viagem novamente.”
(Oscar Wilde, 1891)

3. INTRODUÇÃO

Esta investigação cruza os meios de comunicação da escrita e da imagem. O leitor necessitará de se sentir confortável com a apresentação de múltiplas críticas direcionadas a uma imagem ou a um grupo de imagens. Esta investigação debruça-se sobre as leituras feitas sobre a obra desenhada do arquiteto Raimund Abraham por parte de um grupo de interessados que reúne historiadores, artistas, arquitetos, escritores e por parte de um grupo de anónimos que reúne as vozes de uma amostra da população portuguesa sem qualquer conhecimento do contexto ou do autor das obras sobre as quais recairá a investigação.

A obra arquitetónica desenhada de Raimund Abraham foi claramente negligenciada ou relegada em favor de outros trabalhos de outros arquitetos que se formaram dentro de um contexto histórico semelhante ao do arquiteto. A sua obra tem peculiaridades muito interessantes e, apesar de possuir determinadas características em comum com a obra dos seus colegas artistas, sugere, numa primeira observação, estar a invocar um conjunto muito rico de significados ocultos e provocantes. A proposta deste trabalho é a de explorar esses significados desconhecidos de modo a obter uma imagem mais completa tanto do arquiteto como do contexto de onde surgiu e da corrente de que faz parte. Defendo que a sua contribuição foi importante e que não foi medida com a devida clareza. Portanto proponho-me, nesta tese a fazer uma exposição dos trabalhos de Raimund Abraham acompanhado de uma interpretação coletiva baseada numa recolha de críticas relativas à obra do arquiteto.

Esta investigação produz-se circunscrita à área artística visual e poética. Surgiu quando me deparei na faculdade com as obras pós-modernistas do arquiteto. Fiquei intrigado porque os seus desenhos e edifícios possuíam formas incompreensíveis à primeira vista. Mais tarde, esses mesmos projetos revelaram ressonâncias significantes que se projetavam para lá dos aspectos formais da obra e para fora do meu entendimento inicial. Para desenvolver este primeiro encontro procurei obter um entendimento relativamente aberto mas clarificador. Procurei reabrir as interpretações à obra do arquiteto.

A obra foi analisada por autores que frequentemente a observaram desde um ponto de vista mais individual. Este trabalho compromete-se em reunir esses vários pontos de vista e formar uma panorâmica coletiva maior, tirando proveito de todas as observações já feitas com vista a acrescentar-lhes outras e a enriquecê-las. Desta forma espera-se conseguir construir uma perspectiva mais completa dos sentidos e conteúdos significantes imbuídos na obra de Raimund Abraham no sentido de uma maior abrangência e profundidade.

Após coletar toda a crítica feita a Abraham e ao seu trabalho desenhado realizei um questionário anónimo. Assim a interpretação da sua obra não ficou limitada àquilo que outros autores viram, até à data, na mesma, e verteram nos artigos recolhidos. A interpretação da obra de Abraham ganhou novas vozes e com isso novas forças e possibilidades.

Para cumprir o objetivo de expor a obra, extrair novas leituras e construir uma interpretação aberta e fundamentada foi preciso adquirir o máximo de informações acerca do trabalho desenhado e escrito do arquiteto. Foi necessário, por um lado, ter acesso às críticas e comentários que lhe foram feitos e, por outro lado, de ter a participação de cerca de 100 voluntários dispostos a emprestar as suas observações ao trabalho experimental que aqui se concebeu e ensaiou. Depois procedi a uma organização, análise e interpretação dos dados recolhidos.

O trabalho do arquiteto é um trabalho utópico. A utopia é um tema corrente, de substancial importância para os observadores do futuro e para os interessados em mundos ficcionais alternativos. Além disso, esta tese explorará os aspetos alegóricos da imagem. Através do trabalho de Abraham ilustrará a vertente metafórica das imagens. As suas mensagens indiretas poderão estar dirigidas a aspetos do dia-a-dia que o leitor poderá considerar importantes. Estes aspetos só podem ser revelados na observação individual de cada pessoa e portanto dependem em grande parte da maneira como cada um de nós os consiga ler.

No fim, poderá encontrar um leque de significados surpreendentes atribuídos a uma obra que por si só já é desconcertante. Poderá elucidar-se com a distinção feita entre autores e especialistas da crítica de arquitetura e a população portuguesa, bem como verificar as transformações ocorridas na apreensão geral da obra desde as primeiras críticas da década de 60, e adquirir uma visão mais atual sobre a obra de Abraham.

Verificando-se que até à data há uma escassez de material acerca da obra deste arquiteto esta tese vem colmatar essa falha e adiciona novas informações que espero que possam ser úteis e acessíveis aos interessados.



fig.1 Raimund Abraham.

4. OBRA E *PERSONA* DE RAIMUND ABRAHAM

4.1. Um Primeiro Enquadramento

4.1.1. Vida e carreira

O arquiteto, visionário, crítico e artista, austríaco Raimund Abraham nasceu em Lienz, a 23 de Julho de 1933 e morreu, com 76 anos, a 4 de Março de 2010 em Los Angeles, nos Estados Unidos. Abraham viveu em Manhattan, nos Estados-Unidos e também em Mazunte, no México, era casado e teve uma filha, Uma Raimund.

Formou-se em arquitetura, na Technical University de Graz, em 1958 e depois trabalhou em Viena, num atelier, até 1964. Emigrou para os Estados Unidos em 1964, onde lecionou na Rhode Island School of Design ao lado do colega austríaco emigrado Friedrich St. Florian. Posteriormente, em 1971 mudou-se de Rhode Island para Manhattan e lecionou na Cooper Union, em Manhattan, e no Pratt Institute, em Brooklyn. Abraham tornou-se docente convidado no Southern California Institute of Architecture em 2003 e enquanto docente e orador foi também convidado para dar aulas em muitas outras universidades, americanas e europeias de relevo como, por exemplo, em Graz, Houston, Londres, Los Angeles, Estrasburgo, na Yale University, na Harvard University, ou na Salzburg International Summer Academy.

Na América, onde viveu a maior parte da vida, produziu uma obra pictórica, crítica e arquitetónica continuada, que expôs internacionalmente em várias galerias. Também ganhou prémios pela participação em concursos de arquitetura. Em 1985, por exemplo, foi-lhe atribuído o prémio Leão de Pedra na Bienal de Arquitetura em Veneza.

Publicou o primeiro livro, *Elementare Architektur* (fig.2), em Viena, com a colaboração fotográfica do amigo Joseph Dapra. Mais tarde, nos finais da década de noventa, Brigitte Groihofer publicou a primeira monografia do arquiteto. *Raimund Abraham [Un]Built*, publicado em 1996, compila o trabalho mais significativo do arquiteto considerando as diversas facetas da sua criação no campo da arquitetura. Em 2007 Abraham realizou uma viagem com o seu colega da Cooper Union, o americano Lebbeus Woods, á *La Tourette*, com o intuito de redigir um livro que colocasse em discussão as suas ideias de arquitetura na presença do convento de Le Corbusier. O livro infelizmente não se concretizou.

4.1.2. Obra construída e concursos internacionais

O percurso arquitetónico construído de Abraham abrange um período de tempo de sessenta anos, desde o início da década de 60, e um maior número de obras do que aquele aqui mencionado, edificadas, na maioria, no espaço europeu e norte-americano. Enquanto esteve em Viena, de 1959 a 1964, Raimund Abraham fez parte de um atelier juntamente com os arquitetos Walter Pichler e Friedrich St. Florian. Neste período construiu as primeiras obras, a casa Dapra (fig.4), a casa Pless (fig.5) e ainda elaborou com o vanguardista Walter Picher um projeto para uma casa para dois amigos (fig.42), em 1963. Nos Estados Unidos, uma das suas primeiras obras que construiu em parceria com os arquitetos St. Florian e S. Thomasson foi uma urbanização de baixos rendimentos em Providence, Rhode Island, em 1969.

As suas obras mais conhecidas e divulgadas são, na maioria, ou projetos vencedores de competições nas quais participou, ou obras onde colaborou com colegas arquitetos. Abraham ganhou o concurso para a *Internationale Bauausstellung* em 1980, a exposição internacional de arquitetura de Berlim, e construiu, durante um período de cinco anos, o edifício de habitação, comércio e escritórios nº32 da rua Korchstrasse, em Friedrichstadt, em Berlim (fig.6 e 45). O historiador Kenneth Frampton (1996) mencionou que esta obra aplicava, na sua concretização, valores arquitetónicos reconhecíveis nos desenhos de Abraham (p.472). Este edifício fazia parte de um projeto de urbanização maior e foi importante porque apresentou, pela primeira vez, numa proposta de quarteirão, um conjunto de formas e soluções que permaneceriam até mais tarde noutros projetos do arquiteto. De 1993 a 1998, o arquiteto construiu o *HYP0-Bank* em Lienz na Áustria, uma comissão que recebeu de um primeiro prémio de um concurso. Em parceria com Kevin Bone e J. Levin converteu, desde 1980 a 1989, um antigo e abandonado de tribunal de Nova Iorque nas novas instalações da Anthology Film Archives. Em colaboração com Carl Pruscha e outros, projetou e construiu, de 1987 a 1991, a urbanização Traviatagasse, em Viena. Iniciou a construção da *Musikerhaus* em 1999, um projeto para albergue para músicos situado no complexo cultural Museum Insel Hombroich, em Dusseldorf, na

Alemanha que sofreu vários atrasos e interrupções e só foi terminado em 2013, três anos após a morte do arquiteto. Em 2002 concluiu o seu edifício mais famoso: o *Austrian Cultural Forum* (fig.7 e 40), um estreito e peculiar edifício nova-iorquino vencedor de um concurso promovido pelo Ministério Austríaco dos Assuntos Estrangeiros em 1992. Mais recentemente, em 2007, terminou a construção do *JingYa Ocean Entertainment Center* (fig.8), em Pequim, na R.P.C. Nesta obra é possível associar a fachada a alguns dos seus desenhos da década de 70. Uma rampa saliente na fachada esculpida e ondulante lembra o diálogo que o arquiteto fazia continuamente entre objeto isolado e paisagem escavada. Abraham construiu gradualmente uma casa para si em Manzute, no México, onde são evidentes os traços peculiares da sua arquitetura.

Alguns dos projetos que enviou a concurso e que não se construíram complementam as ideias de arquitetura de Abraham e demonstram que o arquiteto retinha uma essência espacial específica com que criava as suas formas arquitetónicas.

No concurso internacional *Kongresshallenmonument* de 1980, Abraham entregou uma proposta para um monumento a um edifício caído que pode exemplificar o tom dos seus projetos. Também participou no concurso de extensão da ala do Museu Judaico do Museu de Berlim, em 1988, ficando contemplado com o segundo lugar e ainda submeteu, no concurso *Ground Zero*, em 2004, uma proposta interessante que monumentaliza o evento terrorista do *11 de Setembro* num projeto monólito de cidade.

O arquiteto construiu e projetou continuamente. Deu resposta a programas variados e explorou a sua arquitetura internacionalmente. Revelou uma tendência para construir em contextos metropolitanos e em situações que exigem da arquitetura a reconstrução, a reabilitação e a ocupação de espaços vazios, trágicos e arruinados.

4.1.3. Obra desenhada

Durante a década de sessenta, e nas décadas seguintes, Raimund Abraham desenvolveu vários projetos de desenho que agrupou em séries. Estas primeiras séries, das quais se incluem a *Compact Cities*, a *Linear Cities* e a *Transplantational Cities* (fig.9-20), abordavam as formas possíveis que as cidades do futuro tomariam e os ambientes que ocupariam para poderem existir no espaço sideral.

Na década de setenta, Abraham desenvolveu algumas séries de desenhos de casas que não se relacionam com a exploração espacial da década anterior. Apesar de remeterem para o programa da casa o seu propósito não é a edificação e a habitação concreta dos espaços, mas antes uma exploração crítica dos elementos arquitetónicos, como a parede, o vão, o quarto, o sítio ou o material. Estes desenhos (fig.24-39) encontram-se agrupados no projeto *The Imaginary House*, e nas séries *10 Houses*, *9 Houses Triptych*, *Seven Gates to Eden*, *House with Projected Landscapes* e *House for Euclid* sob títulos explicativos das suas dimensões narrativas, metafóricas e críticas.

O arquiteto usava frequentemente o desenho na explicação das suas propostas em concursos. Criou imagens com interesse plástico e com boa comunicação do desenho arquitetônico. Concorreu, ilustrando a sua proposta, com F. Gartler, St. Florian e J. Thornley ao concurso internacional para o Centro Georges Pompidou. Entre 1979 e 1980, apresentou *10 Immagini per Venezia* (fig.46 e 47), uma proposta para a zona de Cannaregio de Veneza, um rico projeto gráfico que se aproxima, em expressão e conteúdos, às perspectivas a lápis de arestas vincadas com o mesmo sombreamento elaborado dos desenhos da série *10 Houses*. Mais tarde, em 1982, desenhou e projetou *a Church on the Berlin Wall* com um grafismo semelhante (fig.44). Num dos oito projetos vencedores de uma competição organizada pelo *Municipal Art Society*, em 1984, para uma torre em Times Square, o arquiteto trabalhou o uso simultâneo de fotografia e desenho, um trabalho que alude aos desenhos da década de 60.

Abraham explorou nas suas séries alguns campos elementares da arquitetura e o seu percurso no meio desenhado foi estruturado pelo tempo dedicado a cada série. O cuidado na organização dos seus desenhos confere à sua obra uma qualidade autêntica e realizada, um sentido sempre presente de autoria.

4.1.4. Obra crítica experimental

O arquiteto Raimund Abraham expandiu energeticamente o tipo de suporte onde podia construir uma explicação crítica da arquitetura participando em trabalhos no campo experimental, artístico, concetual, envolvendo o corpo, a arte, a instalação, o áudio, a imagem e o envolvimento do observador/participante.

Numa experiência num meio alternativo realizou com o engenheiro de som Gerald Schapiro, em 1969, uma instalação na *Architectural League New York* chamada *Hyperspaces* (fig.22) na qual reconfigurava a percepção espacial do participante anulando por completo qualquer existência de um espaço físico visível e fazendo-o sentir uma espécie de espacialidade em negativo, usando unicamente referentes sonoros. No mesmo ano levou essa instalação ao *Moderna Museet*, em Estocolmo, numa exposição intitulada *Zero Zones*. Em 1971 elaborou a performance *Chair* com Alan Wexler que deu origem a uma série de fotografias, registando temas que abordavam a presença e ausência do homem e os espaços que o corpo cria em si próprio e nos objetos com que interage (fig.23). Também, em colaboração com o arquiteto S. Thomasson e a sua filha Una Abraham, realizou de 1968 a 1970 o projeto concetual de mobiliário transformável *M.A.Z.E.- Experimental Kindergarten* (fig.21).

O arquiteto divulgava frequentemente o seu trabalho gráfico em círculos artísticos das artes visuais. Em 1967 expôs, ao lado de Hans Hollein e Walter Picher, os desenhos da série *Linear City*, no *MoMA* de Nova Iorque, na exposição *Architectural Fantasies: Drawings from the Museum's Collection*. No mesmo ano expôs no *National Institute of Architects em Roma*, na exposição *Architecture Sperimentale*. Participou na exposição

intitulada *Architecture 1* (1977) na prestigiosa galeria nova-iorquina Leo Castelli Gallery. A *Aam Gallery* de Milão dedicou-lhe uma exposição em Outubro de 2001 e em 2002 participou novamente no MoMA na *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*. Em Setembro de 1993 divulgou, em antevisão, o edifício que construiu mais tarde: o *Austrian Cultural Forum*, apresentado no MoMA de Nova Iorque através dos seus desenhos, maquetas e planos de arquitetura (fig 40 e 41).

Raimund Abraham também escrevia. Descreveu visualmente e espacialmente as metrópoles que ele visitou. Escreveu artigos para revistas de arquitetura onde divulgou as suas ideias sobre o processo de projeto e ainda escreveu as memórias descritivas de alguns dos seus projetos construídos e desenhados. Os projetos *Vision of the City* de 1962 e *Synchronized Space* de 1968 caracterizam o tipo de poemas de tema urbano caros ao arquiteto (fig.18). Dos textos produzidos para as revistas posso mencionar o artigo “Negation and Reconciliation” para a *Perspecta: The Yale Architectural Journal* (1982), o artigo “La distruzione dell’ oggetto” para a revista *In* (Milão, Março de 1971) e ainda o artigo “Non Proposta, Proposta, Controproposta” para a revista *Casabella* (Maio de 1973).

O trabalho crítico de Abraham foi comentado por Kenneth Frampton e Kate Nesbitt. Estes autores sublinharam a contribuição do austríaco na elaboração de uma teoria regionalista crítica, referindo o papel que o arquiteto teve em apontar a importância da relação entre arquiteto e lugar, bem como a presença da tectónica e linguagem na arquitetura. Outros autores também o mencionaram em artigos para revistas como, por exemplo, Peter Cook (1967) na *Architectural Design*, Alessandro Mendini (1967) na *Casabella* e Adolfo Natalini (1971) na *Domus*, mostrando que a sua obra não passou totalmente despercebida aos seus contemporâneos e que contribuiu para o campo de conhecimento da arquitetura.

Posso então dizer que Abraham foi um crítico de arquitetura ativo, que sempre procurou oportunidades para testar a sua disciplina e foi capaz de fazê-lo num período de grande experimentalismo e nos meios artísticos que lhe foram apresentados pelos amigos e colegas. Os estudos que realizou procuraram conduzir-se sobre diferentes pontos de vista em relação à disciplina da arquitetura.



fig.2 1963. Elementare Architektur, Capa.

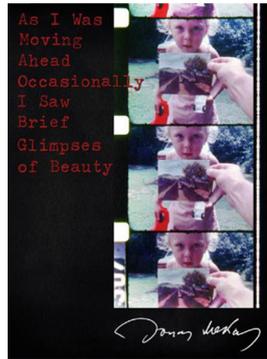


fig.3 2001. As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Filme de Jonas Mekas.



fig.4 1961. Casa Dapra. Alçado. Salzburgo.



fig.5 1964. Casa Pless . Alçado. Viena.

fig.6 1987. Edifício Friedrichstrasse 32-33. Alçado. Berlim.

fig.7 2002. Austrian Cultural Forum. Nova Iorque.



fig.8 2007. JingYa Ocean Entertainment Center. Pequim.

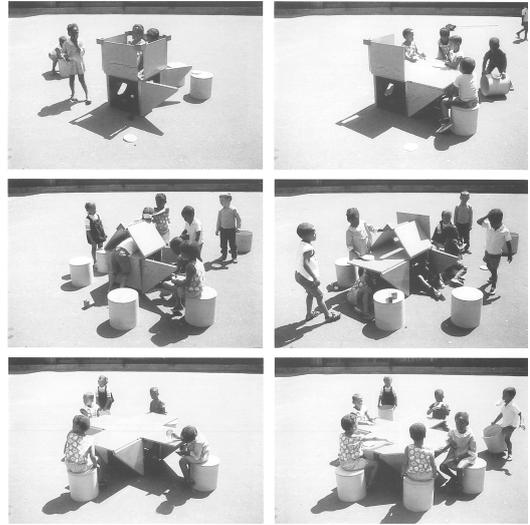


fig.21. 1968. M.A.Z.E – Experimental Day Care Center .

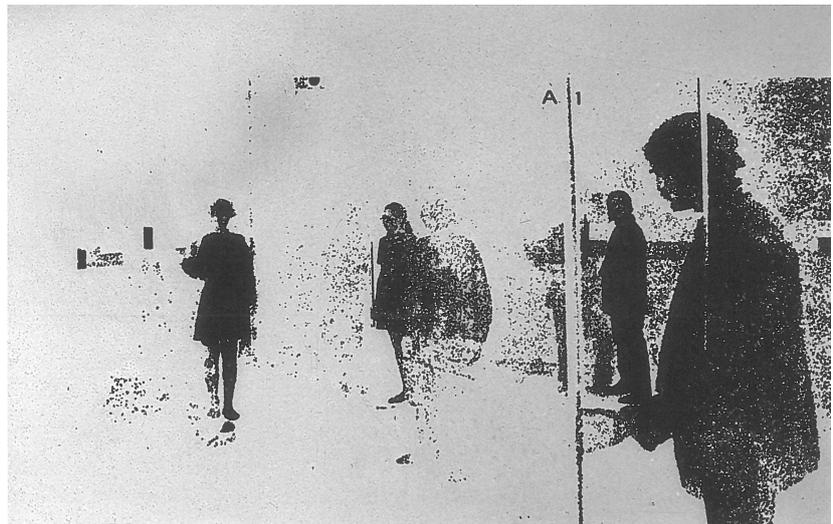


fig.22. 1969. Hyperspace. Temporary Instalation. Fotografia ultravioleta



fig.23. 1970. Hingle Chair. Situational Objects. Desenho e fotografia

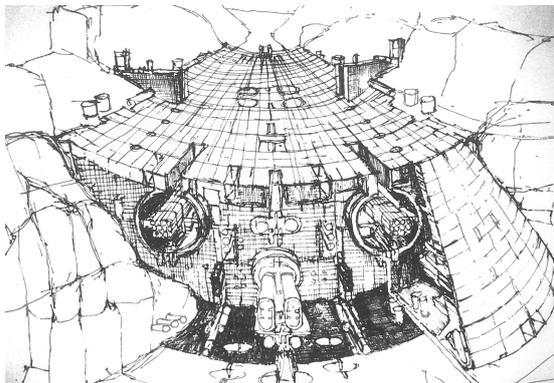


fig.9. 1964. Glacier City. Linear Cities. Esboço

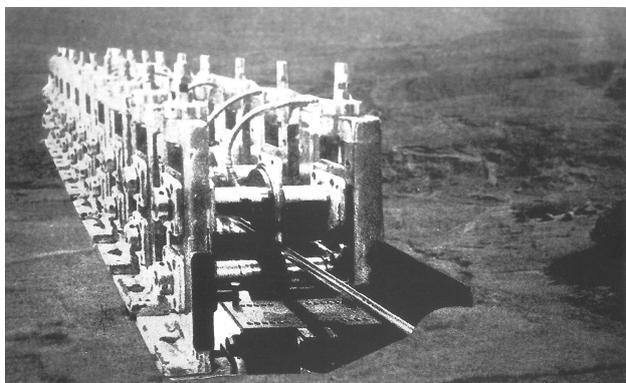


fig.10. 1964. Transplantation I. Linear Cities. Fotomontagem.

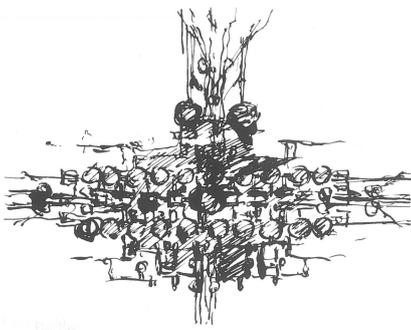


fig.11. 1964. Transplantation I. Linear Cities. Esboço, planta.

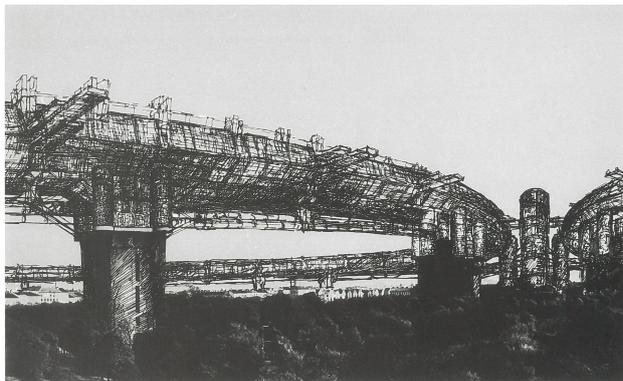


fig.12. 1965. MegaBridge II. Linear Cities. Desenho e fotografia.

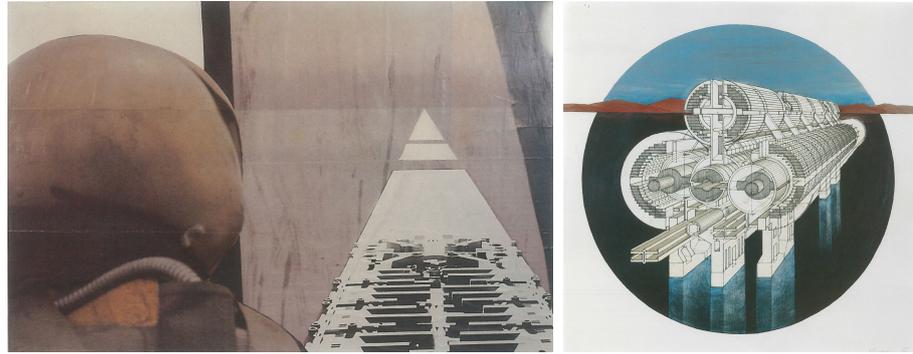


fig.13. 1966. Universal City Linear Cities. Fotomontagem.
fig.14. 1965. Megabridge IV. Linear Cities. Corte Perspetivado.

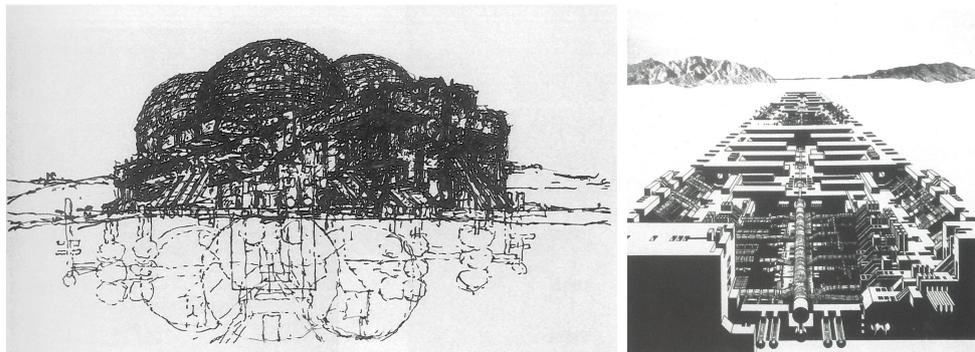


fig.16. 1962. City IV. Compact Cities. Esquisso.
fig.17. 1966. Universal City. Linear Cities. Fotomontagem, corte e perspetiva.

“Cities
altars of mechanical
intestines
split open abysses
radiating tunnels
piled up
earthen containers
humans on rollers
spheres
kinetic volumes
in space
moving sideways
without direction
encapsulated
by the darkness
of evergrowing plants

crystallized
pulsating in
continuous movement
of subterranean parts
of mechanized spectacles
displaying
the corpses of animals
plants
humans
laying out in state
elevated above
the wonderful chaos
of concrete cubes
cones
sewers
cathedrals

brothels beneath the
surface
slaughter houses
coffins on conveyors
windowless
at the bottom of
suncraters
buildings on the
crossroad
circular buildings
cantilevers
without function
junctions
of cylindric
linear bridges
penetrating

mountains of luminous
spheres
radiating
artificial rainbows
vertical buildings
growing
towards the light
of mechanical suns
senseless
empty plains
streets
rings of gallows
encircling
the gigantic womb
of the inner parts
of the city”

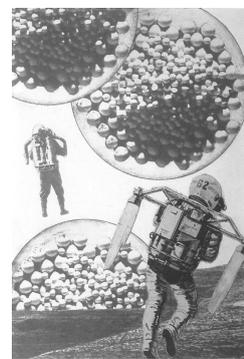


fig.17. 1966. Air-Ocean City. Transplantation Cities. Fotomontagem.
fig.18. 1962. ‘The Vision of The City’. Poema de Raimund Abraham. Viena.

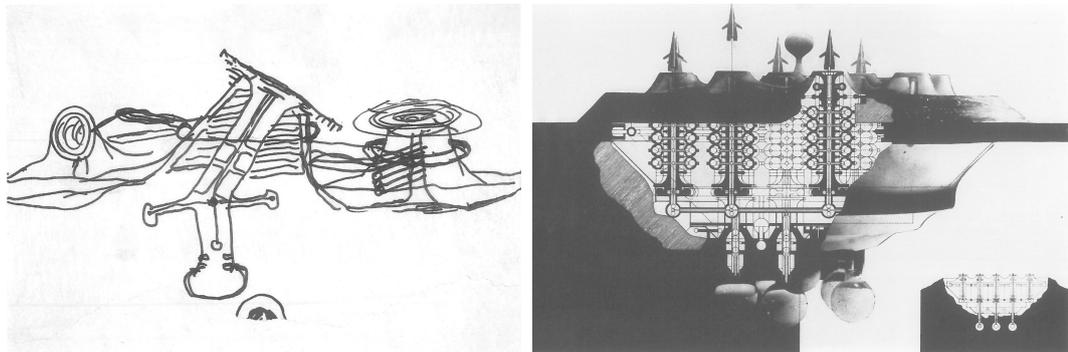


fig.19. 1967. Moon Crater City. Transplantation Cities. Corte.
fig.20. 1967. Radar Cities. Transplantation Cities. Esboço.

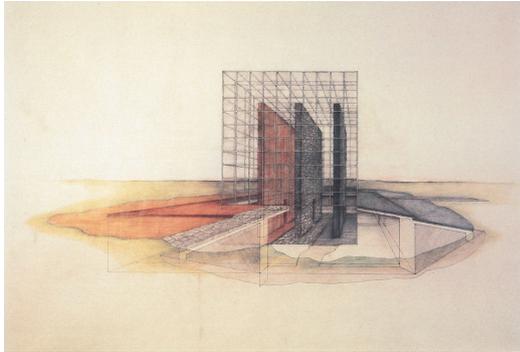


fig.24. 1972. House with Three Walls. 10 Houses. The Imaginary House. Perspetiva.

fig.25. 1970. Earth Cloud House. 10 Houses. The Imaginary House. Corte em Axonometria.

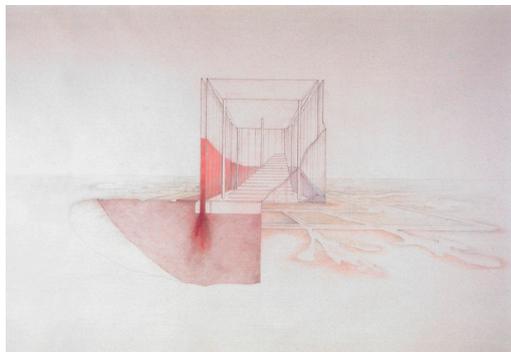
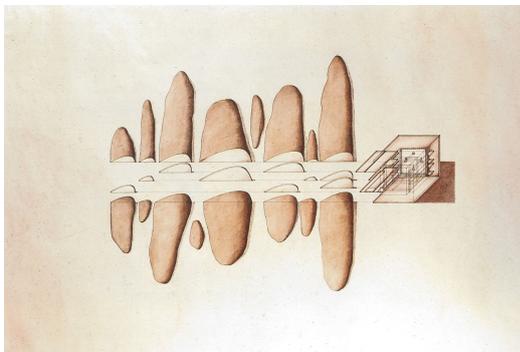


fig.26. 1972. House With Path. 10 Houses. The Imaginary House. Axonometria.

fig.27. 1973. House with Flower Walls. 10 Houses. The Imaginary House. Perspetiva.

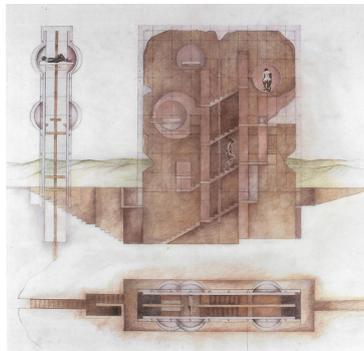
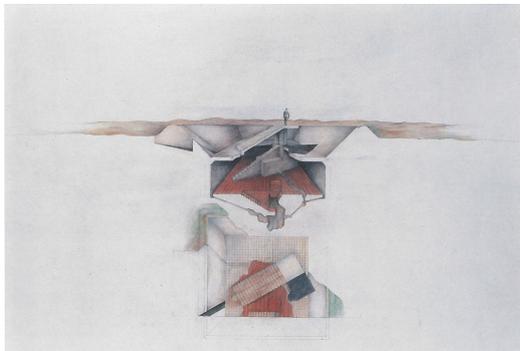


fig.28. 1973. House with Two Horizons. 10 Houses. The Imaginary House. Planta e Corte Perspetivado.

fig.29. 1974. House Without Rooms, The Imaginary House, Planta e Cortes.

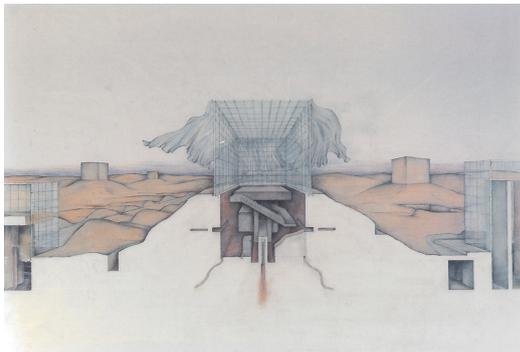


fig.30. 1975. House with Curtains. 10 Houses. The Imaginary House. Corte e Perspetiva.

fig.31. 1975. 9 Houses Triptych. The Imaginary House. Axonometria explodida.



fig.32. 1976. Gate One: Penetration. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Cortes e Axonometria.

fig.33. 1976. Gate Two: Colision. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Corte e Axonometria.

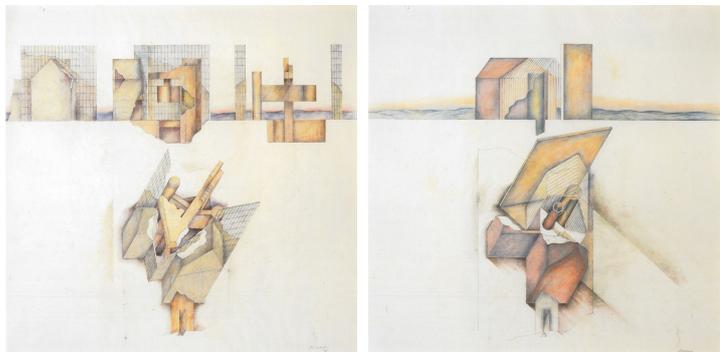


fig.34. 1976. Gate Three: Separation. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Cortes e Axonometria.

fig.35. 1976. Gate Four: Illumination. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Axonometria e Corte.

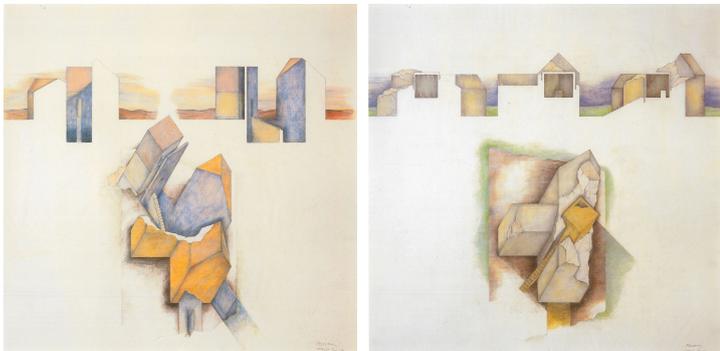


fig.36. 1976. Gate Five: Projection. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Cortes e Axonometria.

fig.37. 1976. Gate Six: Isolation. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Cortes e Axonometria.

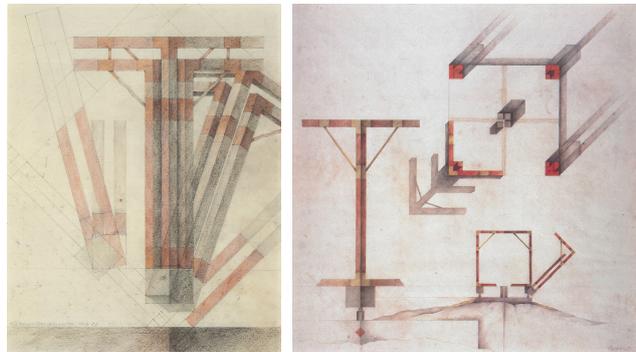


fig.38. 1983. House For Euclid. The Imaginary House. Pormenor.

fig.39. 1983. House for Euclid. The Imaginary House. Planta, Alçado e Pormenor.

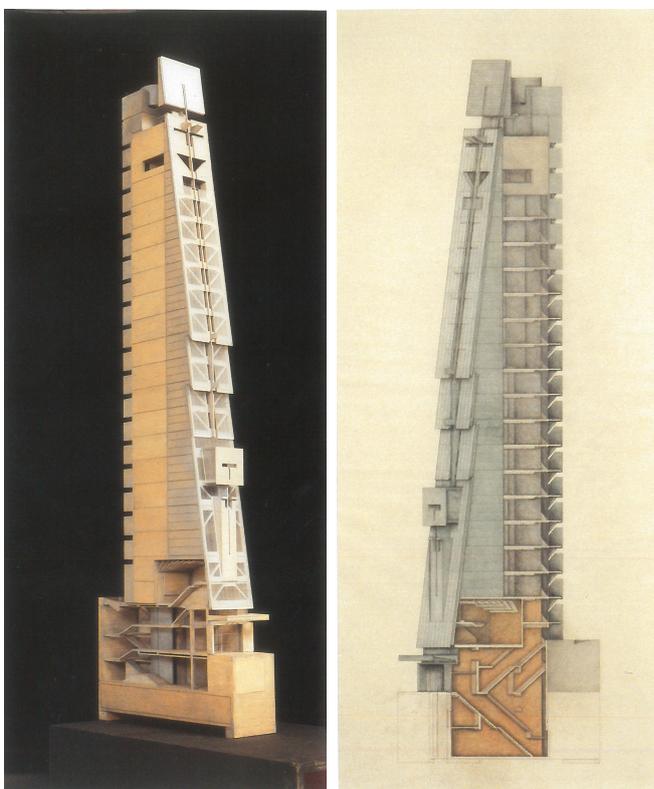


fig.40. 1993. The Austrian Cultural Forum. Maqueta.

fig.41. 1993. The Austrian Cultural Forum. Corte e Alçado Oeste.

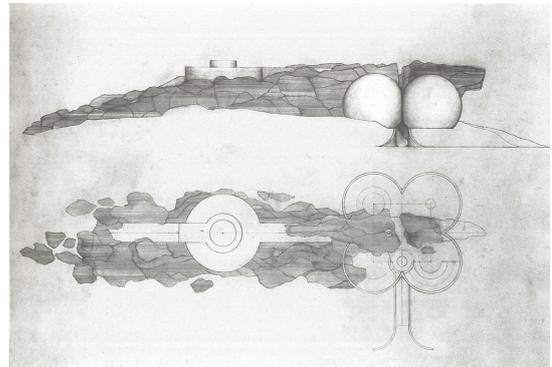


fig. 42. 1963. House for two friends. Planta e Alçado.

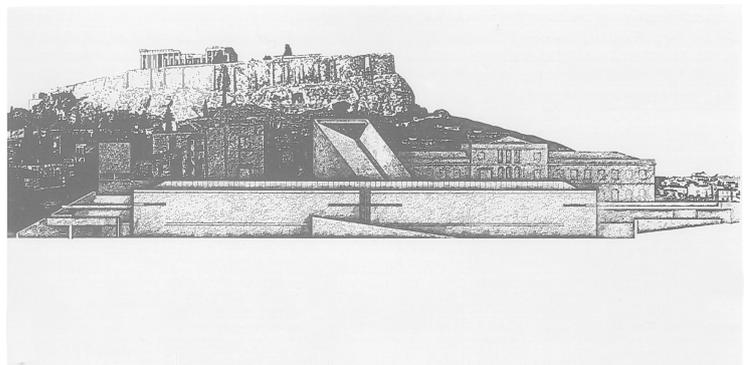


fig. 43. 1991. The New Acropolis Museum. Alçado Norte.

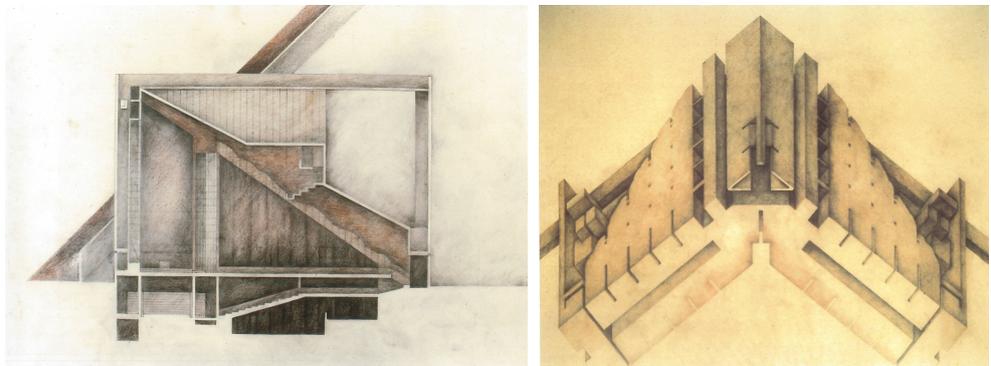


fig. 44. 1982. Church on the Berlin Wall. Corte.

fig. 45. 1980. Bloco Residencial Friedrichstrasse, IBA Berlim. Axonometria.

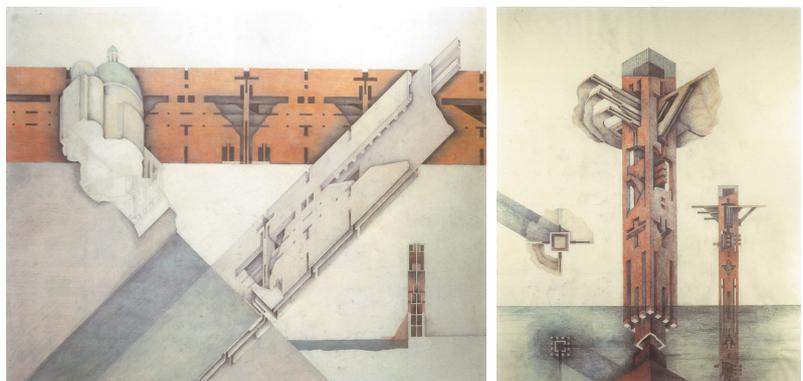


fig. 46 1980. Nine Projects For Venice. 10 Immagini per Venezia – Cannaregio. Alçado, corte e axonometria
fig. 47. 1980. Tower of Wisdom. 10 Immagini per Venezia – Cannaregio. Planta, alçado e axonometria.

4.1.5. O contexto austríaco

A Áustria passou por momentos sensíveis desde 1934 até 1955. Durante este período esteve entregue a um governo fascista, foi anexada pelo Terceiro Reich e, no pós-guerra, foi ocupada e repartida pelos Aliados. Estas duas décadas de ocupação resultaram numa impossibilidade de expressão de autonomia política própria e representaram grandes obstáculos ao desenvolvimento artístico.

No final da guerra, em 1945, a recuperação económica da Áustria foi supervisionada pelos Aliados. Os vencedores da guerra haviam chegado ao consenso de que a Áustria deveria ser considerada uma das vítimas do exército Nazi. O país ficou colocado numa posição sensível uma vez que a sua participação na guerra tinha sido degradante e, contudo, estava a ser defendida. Consequentemente os austríacos comprometeram-se a passar uma imagem para o exterior que era a de um país que tinha sido vítima da agressão nazi, que era culturalmente diferente, que estava sob um processo de *denazificação* e que se estava a comportar em conformidade aprendendo com as lições da História. Internamente esses compromissos criavam um ambiente de delicadeza e momentos de secretismo e repressão. A população dirigiu todos os esforços para a reconstrução socioeconómica e para a construção de uma superestrutura unificadora que assegurasse a independência austríaca, ou seja, procuraram a retomada da soberania do país. Como explicou Robert Menasse (1986): “Os dois conceitos principais, usados com um zelo exemplar na Áustria do pós-guerra revelam o que realmente estava em jogo: o termo *reconstrução* e termo *Nova Áustria*.” (como citado em Porsch, 2001, p.105). A reconstrução foi apesar de tudo muito pragmática. Houve um grande interesse em retomar o estado económico anterior ao Austrofascismo mas, ironicamente, essa reconstrução foi realizada recorrendo a mecanismos políticos que permaneceram desde o Austrofascismo e desde o fascismo Nazi e que não foram contestados pela sociedade. A cooperação foi unânime, mesmo em momentos de incoerência.

Instalou-se uma crise no campo da arquitetura. Havia falta de materiais de construção, de mão-de-obra e até de preparação adequada. O desenvolvimento da arquitetura tinha-se paralisado desde meados da década de 30, quando muitos dos arquitetos austríacos emigraram, resultando numa ausência de bons profissionais e bons educadores na área da arquitetura. Os novos arquitetos pouco ou nada tinham herdado dos últimos quinze anos. Além disso, no contexto do pós-guerra imediato, qualquer proposta arquitetónica que se projetasse para fora da esfera da reconstrução representava, para a opinião popular, um esforço desnecessário, irrealista e até insensível. Como explicou Ana Santos (2010): “No intervalo entre o final da guerra e a libertação do país, a arquitetura assentava em conceitos pragmáticos e vocabulários triviais associados à reconstrução urbana.” As propostas do período da reconstrução mantiveram uma atitude que era conservadora e que perpetuava os estilos do passado, como o estilo

classicista, barroco e vernacular. Tardiamente construíram-se algumas obras do modernismo. O modernismo, que havia surgido na Europa no período entre as duas guerras, ofereceu uma resposta desajustada ao pensamento crítico do momento. Toda esta situação, repleta de incoerências, conduziu a Áustria por um período de impotência e de desorientação intelectual. Só mais tarde é que os jovens arquitetos conseguiram encontrar justificações apropriadas para o contexto local e internacional.

Gradualmente e a partir da década de cinquenta deram-se passos em direção à arquitetura e estabeleceram-se ligações a autores, correntes e contextos consistentes e entusiasmantes. A Áustria foi reunificada em 1955 sob uma declaração de neutralidade e com os apoios do Plano Marshall pôde modernizar-se e expandir o seu setor industrial de tal modo que tanto as críticas comunistas como as críticas capitalistas anunciaram a emergência de um novo mundo, futurístico e mecanizado (Porsch, 2001, p.102). A reunificação deu ímpeto imediato à experimentação e ao nascimento de várias correntes artísticas e arquitetônicas claramente radicais. Surgiram as primeiras personalidades com novos entendimentos da arquitetura como Roland Rainer, Konrad Wachsmann, Friedenreich Hundertwasser, os primeiros grupos inspiradores como o Arbeitsgruppe 4 e o Wiener Aktionismus, surgiram vozes críticas direcionadas à arquitetura como a revista Bau e os primeiros movimentos como o funcionalismo antropológico e o funcionalismo construtivo.

O ambiente tinha mudado ligeiramente e fazia-se acompanhar pelos primeiros concursos e contratos direcionados a arquitetos mais jovens. Os artistas e os arquitetos rapidamente procuraram os meios necessários para uma expressão cultural plena que progressivamente adquiriu uma natureza vanguardista. A expressão artística rejeitava o passado totalitarista e adotava princípios criativos como a experimentação e inovação desenfreada. Tratou-se de um movimento que integrava a tecnologia, a materialidade e a natureza no plano artístico e celebrava o individualismo, o efêmero, o concetual e o quotidiano. Assistiu-se a um cruzamento intencional entre a arquitetura e a arte no qual todos os meios de expressão eram igualmente válidos. Franco Raggi (1974) explicou que “estas experiências vienenses são uma espécie de terapia através da qual é possível transpor a obscuridade e a segregação autoimposta das disciplinas.” Manifestos como ‘Architektur mit den Händen’ (1958) e o ‘Manifesto do Bolor’ (1958) demonstravam um desejo de redefinir limites e criar uma arquitetura que incluísse o homem e a sociedade nos seus processos e finalidades. As novas propostas arquitetônicas procuraram validar a sua vanguarda com um conjunto de valores fundamentais. Alguns destes valores surgiam de uma compreensão das dimensões do corpo do homem, do espaço, do tempo, das dimensões sensoriais e ambientais. Estas progressivas aquisições teóricas forneciam os materiais necessários para a construção de respostas artísticas válidas, filosóficas e historicamente neutras.

Apesar da mudança positiva, o mercado da construção em geral manteve-se pouco receptivo a uma cultura arquitetónica. E infelizmente, a construção continuou a utilizar fórmulas práticas insípidas. Os arquitetos, por sua vez, deixaram-nos uma coleção de obras utópicas, resultantes de um processo de ajuste das formas do modernismo aos novos significados encontrados na experimentação artística.

Portanto, o desenvolvimento cultural na Áustria esteve estagnado por cerca de duas décadas, como resultado direto da guerra e das diretrizes de recuperação do país. O período de reconstrução da imagem da Áustria como nação imutável e apaziguada foi pouco propício a propostas político-culturais e nesse sentido foi pouco desafiador ao pensamento artístico. Para alguns arquitetos, como para Raimund Abraham, a perpetuação desta imagem através dos estilos históricos nacionais representava um exercício desinteressante e desprovido de sensibilidade arquitetónica. Abraham e os seus contemporâneos procuraram outros meios e espaços onde poderiam dar resposta às suas necessidades críticas e pessoais que haviam sido suprimidas pelo exigente espírito coletivo austríaco.

A reconstrução que havia recorrido a processos de uniformização e estandardização resultou posteriormente numa reivindicação da expressão individual desta geração. O arquiteto Abraham, por exemplo, sentiu a necessidade de criar o seu próprio discurso arquitetónico. Num primeiro momento, a obra do austríaco foi influenciada pelo trabalho dos arquitetos modernistas da geração anterior como Konrad Wachsmann e Mies Van Der Rohe que introduziram no seu trabalho temas como a primazia da construção, a relação entre a arquitetura e a natureza, a importância da tecnologia, a disciplina e relação entre o homem e a paisagem. O ambiente autoritário foi, contudo, o interveniente mais marcante no seu método de trabalho, criando um rigor disciplinar que depois o arquiteto usou para favorecer a sua autonomia. O detalhe e a minúcia dos seus desenhos refletem a necessidade do arquiteto de interrogar as suas origens e, em paralelo, as origens da arquitetura. Abraham defendia frequentemente que o conhecimento destas origens ontológicas da arquitetura o prevenia de ser influenciado pelos períodos históricos (comunicação pessoal, outubro de 2007). Podemos assim afirmar que a inconformidade face à sua situação da Áustria traduziu-se posteriormente num apuramento do pensamento crítico.

Outras ameaças dirigidas à integridade dos valores pessoais, produtos do ambiente de censura e de conformidade, deram origem a um tipo de trabalho gráfico que valorizou a individualidade, através da representação de objetos que exprimiam as marcas do tempo bem como os processos de construção. Estes aspetos, bem como o momento histórico que os originou, contribuíram para a autenticidade do trabalho do arquiteto.

Raimund Abraham emigrou para os Estados Unidos da América seguindo os passos da geração de arquitetos anterior que lá tinham desenvolvido vigorosamente o movimento modernista. Para os austríacos, ir para a América representava tanto uma oportunidade como um desafio:

Numa conversa Abraham explicou a sua ida para os E.U.A.: “Estava a chegar da Europa e foi um sentimento de libertação. Senti o lado anárquico da cidade de Nova Iorque, quando era perigosa e suja, completamente diferente daquilo que é agora, que é segura e rica. (...) Eu senti-me atraído por Nova Iorque desde o primeiro momento que a vi. Senti-me confortável.” (comunicação pessoal, outubro de 2007).

Abraham também relatou que Nova Iorque era uma cidade em constante transformação e que tornava impossível reter qualquer tipo de familiaridade. Neste novo ambiente, livre de constrangimentos, os arquitetos podiam construir, argumentar e propor os seus próprios tipos de arquitetura. A cidade de Nova Iorque oferecia-lhe um espaço de libertação.

Abraham, tal como outros arquitetos, voltou a visitar a Áustria, após ter desenvolvido um olhar mais crítico em relação à sua arquitetura e às suas origens. Realizar algumas obras e exposições em Lienz e em Viena, procurando, contudo, sempre afastar-se duma visão romantizada do passado e dos lugares onde esteve. A Áustria, entretanto, viria a tornar-se num espaço importante para muitos grupos radicais e um lugar central no que toca à crítica das formas da arquitetura do modernismo.

4.1.6. Os meios de experiência da arquitetura

O arquiteto Abraham defendia que a arquitetura não deve estar apenas circunscrita à área da construção, como é convencional. A sua natureza podia ser explorada por outros meios de expressão e realidades.

Numa entrevista, Abraham declarou que era importante para os arquitetos distinguir realidades diferentes como a do desenho e a do edificado (Abraham, entrevista, 2004). Estaria a referir-se às experiências que teve nestes dois mundos e simultaneamente a identificar a mudança que ocorre ao nível da consciência quando se transita de meios, materiais, de limitações, de objetos e de formas. Quando lhe diziam que a arquitetura tinha de ser construída Abraham argumentava que a arquitetura era fundamentalmente uma ideia e que a sua verificação não implicava necessariamente a construção de um edifício. A arquitetura podia ser validada por outros meios, como o desenho.

Contudo, Abraham não era indiferente à obra construída. Numa visita com o colega e amigo Lebbeus Woods à *La Tourette* conversou sobre a perceção da arquitetura na presença da obra e na presença dos outros elementos que também a transmitem como, por exemplo, as fotografias, e defendeu existirem, na experiência da arquitetura, duas dimensões mentais básicas: uma visual e outra tátil (Abraham, comunicação

peçoal, Outubro de 2007). Tocava-se a fotografia sem se tocar nos materiais da obra. A imagem é fiel à dimensão visual mas é limitada a transmitir os aspetos físicos necessários à dimensão tátil. Neste aspeto apontava para uma grande diferença: a presença do espaço físico era-lhe avassaladora e os meios de comunicação eram sempre peculiares a transmiti-lo.

4.1.7. A arquitetura como uma ideia

O Raimund Abraham além de defender que a arquitetura não tinha de ser construída e que, como qualquer outra disciplina, era fundamentalmente uma ideia, também defendia que para ser manifestada plenamente tinha de ser concretizada porque lhe faltavam as dimensões físicas (comunicação pessoal, outubro de 2007). A ideia, que seria materializada criaria, no processo e à sua volta, uma linguagem. A linguagem, que é um conjunto de formas e soluções exatas, é o que surge da construção de um objeto coerente fiel a uma ideia. A ideia é impulsionadora. A sua formalização não é um processo que origine um resultado único porque a linguagem é um fenómeno sintático relativamente recetivo que permite que formas concretas diferentes tenham surgido do mesmo impulso. Ideia, forma concreta e linguagem são intrinsecamente dependentes. Abraham compreendia a necessidade da materialização de uma ideia e argumentava que: “Pode ter a melhor ideia, mas se não for capaz de desenhá-la, de escrevê-la, de compô-la, não fará sentido”. (Entrevista, 2004)

O arquiteto declarou que ficava hesitante quando desenhava ou escrevia porque respeitava o suporte onde trabalhava. Desenhar era-lhe difícil porque tinha de intervir sobre o papel, transgredindo-o com o primeiro traço. Comparativamente, escrever também não lhe era fácil. Dava importância à literatura e o rigor da escrita surgia do respeito pela língua. Sempre que escrevia sentia-se como se nunca o tivesse feito antes. Este rigor e respeito de que falava representam o seu esforço de aproximação à exatidão da concretização das ideias, daquilo que escrevia ou desenhava. Raimund Abraham (2004) declarou, na entrevista com Gregory Zucker, que a beleza misteriosa da arquitetura tinha origem na precisão, no modo como se coloca “uma pedra sobre outra”. E a relação de corte entre elas, ou como as uníamos, informava-nos diretamente sobre onde estava colocado o rigor e de onde é que surgiam as dificuldades.

Numa palestra, o arquiteto enunciou: “Construí muito pouco. Mas pratico a disciplina da arquitetura.” (como citado em Groihofer, 1996, p124). Praticar arquitetura e ser prático a fazê-lo são condições diferentes. Abraham, que reunia forças para os seus trabalhos no desejo pela arquitetura, distingue a prática e a teoria. Entende a teoria como a delimitação de um argumento, formado a partir de uma relação oscilante entre o pensamento e a imaginação. A teoria permite-lhe desenvolver um conjunto de metáforas que podem ser associadas à arquitetura e interpretadas universalmente. Por exemplo,

utiliza a metáfora da casa para descrever as instituições públicas: o hospital, a casa do doente, a escola, a casa do indivíduo, o museu, a casa das musas. No seu sentido ideal a teoria é radicalmente clara e autónoma. A teoria e a prática opõem-se porque a linguagem ideal da arquitetura exige contemplação e descoberta e, frequentemente, o uso da arquitetura sucumbe inevitavelmente aos hábitos da sobrevivência e à indiferença da rotina.

Arquitetura e construção são dois termos que se relacionam e que Abraham (Groihofer, 1996, p.128) traduz em duas metáforas autónomas. Construir significa tanto usar as palavras bem como as linhas, as sombras, os volumes, as pedras como elementos de construção igualmente válidos e independentes. Por sua vez, fazer arquitetura significa construir com uma ideia ou com um programa teórico.

A arquitetura é um projeto que se deseja e realiza-se na antecipação da sua materialidade e da sua construção. A arquitetura pode ser projetada e expressa num texto ou num desenho, realidades que o profissional de arquitetura não aponta como recipientes da arquitetura.

4.1.8. O primeiro instante da intervenção

Quando Raimund Abraham foi questionado sobre a diferença entre arquitetura e edifício, o arquiteto declarou que qualquer disciplina artística tinha uma natureza criadora, de fazer algo, criando (entrevista, 2004). Realçou que, quando se criava, os meios eram importantes porque os instrumentos de que o Homem dispõe para criar condicionam-nas decisões e nos resultados. Descrevia a tecnologia como um interveniente desafiador ao processo da criação sem contudo retirar ao Homem a qualidade de autor da obra. Em último caso, dizia que as mãos é que eram as criadoras.

No artigo 'Negation and Reconciliation', Raimund Abraham (1982) descreveu os princípios que adota ao projetar. Referiu que o processo de desenho, estudo e formação de um objeto arquitetónico é um ato de reconciliação com as consequências de um primeiro ato de transformação do sítio onde é implantado. Dever-se-ia, depois de uma intervenção necessária e meditando sobre os seus efeitos, corrigir o projeto para que este se incluísse na situação que o envolvia. Então, fazer projeto é, para o arquiteto, oscilar entre a negação e a reconciliação, entre uma separação primária, entre o lugar pré-existente e o novo projeto, e uma harmonização consciente entre ambos. Segundo Abraham (Nesbitt, 1996, p.462): "É a conquista do sítio, a transformação da sua natureza topográfica, que manifesta as raízes ontológicas da arquitetura. O ato de projetar é secundário e subsequente cujo único propósito é reconciliar e harmonizar as consequências da intervenção inicial, da colisão e da negação."

Abraham realçou o momento da criação, o momento em que alguma coisa era desenhada. A primeira nota de uma música ou a primeira linha de um desenho era, para o arquiteto, o momento mais mágico (comunicação pessoal, outubro de 2007). Era onde considerava poderem-se ir buscar as origens de uma disciplina uma vez que o primeiro gesto informa naturalmente as intenções mais primitivas.

O percurso de trabalho de Abraham convoca todos os momentos-chave, os meios e os instrumentos necessários à produção de uma obra artística. Abraham invoca a importância do primeiro gesto sintético e a importância da sua plena conceção. Menciona o diálogo conflituoso e a resolução conciliadora. Refere a necessidade do material, do suporte e dos instrumentos, e ainda, do projeto, do propósito e do impulso. Finalmente, menciona a importância do autor, do praticante, do artista, e das suas participações nos seus contextos culturais. A síntese e a redução ao elementar são os processos que Abraham mais recorrentemente usou para dar definição ao seu trabalho teórico. O momento da criação é o momento predileto do arquiteto, o momento original onde encontrou tanto as problemáticas mais primárias como as respostas mais essenciais.

4.1.9. Decidir é um ato solitário do arquiteto

Normalmente a realização de uma obra de arquitetura envolve a colaboração de outras entidades para além do arquiteto. Contudo, quando Raimund Abraham defende a validação de uma ideia de arquitetura através de um uso reduzido de meios, como os do desenho, está a defender uma posição de maior independência. Quando foi confrontado com esta situação fundamental ao exercício profissional do arquiteto, o trabalho em parceria e em comunicação com as exigências de um cliente ou de uma sociedade, explicou que lhe era impossível conceber a ideia de um pensamento coletivo porque a determinado ponto torna-se imperativo a tomada de uma decisão que, segundo defende, é radicalmente um ato individual. Por exemplo, no caso do desenho, desenhar é, para o arquiteto, uma ação que se concretiza solitariamente (Abraham, comunicação pessoal, outubro de 2007).

Assim, Raimund Abraham apontou para um dos limites cruciais intrínsecos da arquitetura. Quando se edifica, é preciso ponderar sobre quem realiza e quem constrói a obra. O arquiteto mostrou que, mesmo fascinado com a autonomia e facilidade do desenho, tinha uma consciência clara das circunstâncias da realidade da construção.

4.1.10. O desenho como antecipação da construção

Abraham inspirou-se em Jonas Mekas quando este lhe disse que para fazer um filme só precisava de uma câmara (entrevista, 2004). O cinematógrafo americano ficou conhecido por recorrer a meios de produção reduzidíssimos para fazer cinema.

Abraham deduziu que seria possível, seguindo o mesmo raciocínio, simplificar os meios de produção da arquitetura a um lápis e a um papel. É um pensamento e uma experiência interessante que aproxima o indivíduo da produção e dos resultados do seu trabalho.

Contudo Abraham sabia que o desenho e a arquitetura são duas áreas autónomas e que tinha de cuidadosamente se concentrar, quando desenhava, em criar espaços que pudesse habitar e construir mentalmente. Os seus projetos sugerem a possibilidade de existirem fora do papel. Dizia que quando fazia os seus desenhos de arquitetura estava construindo, ia antecipando neles a materialidade, a decadência e a atrofia, tendo em conta as forças transformadoras da realidade física (Abraham, comunicação pessoal, 2007).

Para Abraham (2007): “Na arquitetura, o desenho é a antecipação do construir.” O arquiteto levava este processo seriamente. Num diálogo com Lebbeus Woods chegou mesmo a afirmar que quando desenhava uma linha, por exemplo, antecipava logo a tradução dessa linha para uma aresta, e para um material: pedra, madeira, papel ou betão (comunicação pessoal, outubro de 2007). Antecipava as possibilidades físicas que esse elemento desenhado podia ter e não se limitava apenas a antecipar a forma e a materialidade. Tinha consciência da existência das demais características dos materiais: “Se esta linha for uma barra de ferro, terei o seu peso em minhas mãos.” (comunicação pessoal, outubro de 2007)

Em outra ocasião o arquiteto (2001) afirmou: “A minha arquitetura não teria qualquer valor se não incluísse nela a antecipação do terror.” (como citado em Grimmes, 2010). O terror que antecipa e que é mencionado nesta última citação pode ser entendido como o resultado dos processos de decadência de um edifício ao longo do tempo. Antever a realidade desta maneira acaba por conferir aos seus desenhos um caráter arruinado e destruído que, apesar de ilustrarem detalhadamente a sua construção, facilmente nos fazem imaginar cenários futuros distantes e violentos.

4.1.11. A habitabilidade do desenho

Para representar nos seus trabalhos os temas da cidade, da casa e do monumento Abraham usava composições que enfatizavam a comunicação de espaço, incluindo e combinando perspectivas e axonometrias, escavados, contrastes de luz e sombra, o horizonte, as paisagens, as transparências, as grelhas, os planos e as representações clássicas como a planta, o corte e o alçado. Além de tornar o espaço um elemento sempre presente também o trabalhava para que fosse dialogante.

Era importante que os seus desenhos pudessem ser habitados. Raimund Abraham (McQuaid, 2002) acreditava que tal era possível e que acontecia em quadros e em pinturas. O observador que, contudo, não povoaria o quadro nem a pintura iria, ao invés, habitá-lo mentalmente. Imaginar-se-ia no espaço ou paisagem ou, fosse o caso,

tomaria o papel e lugar de uma personagem retratada. Abraham explicou que “desde que uma imagem fosse capaz de despontar um desejo de habitação o observador poderia criar daí as suas próprias visões” (como citado em: McQuaid, 2002, p141). Poderia imaginar as possibilidades e descobrir também um modo único de experimentar os espaços. Estaria a habitar a imagem enquanto a apreciava. O arquiteto explorou ainda mais este tema. Considerou dois tipos diferentes de habitação: a mental e a física. Um *Pollock*, por exemplo, requeria, para ser habitado, apenas a observação da imagem e a experiência mental do espaço. Já numa obra de arquitetura não se pode falar numa experiência passiva a nível físico nem numa simples apreensão mental. A presença de um indivíduo numa obra incute-lhe uma percepção mais completa, a nível físico e mental, sensorial e interpretativo (Abraham, comunicação pessoal, outubro de 2007).

Em suma, os espaços que o arquiteto desenhava construíam-se com o desejo de serem habitados e procuravam aproveitarem-se desta dinâmica entre o espaço e o habitante, em que um é envolvido pelo outro.

4.1.12. A autonomia do desenho

O arquiteto considerava os seus desenhos autónomos. Os desenhos podiam ser mais do que um intermediário no processo da edificação. Eram, à semelhança dos edifícios que construiu, trabalhos finalizados e a sua realização resultava de um processo de trabalho que buscava os mesmos cuidados e raciocínios do processo de construção. Um desenho era igualmente uma obra.

Abraham não caracterizaria nunca os seus desenhos como fantasias. Muito pelo contrário considerava-os bem reais (comunicação pessoal, outubro de 2007). Quando trabalhava num desenho estava consciente do lápis que usava e do papel que lhe servia de suporte. Concentrava-se em materializar os seus conceitos no papel, formalizando-os da melhor maneira, concreta e permanentemente.

Os seus desenhos são fascinantes por tentarem representar simultaneamente as dimensões e os processos físicos. Eles são um processo de preenchimento e organização do espaço do papel, onde as marcas, as camadas, os pontos, as linhas, as manchas, o material e a densidade, apoiados na geometria, são como os elementos de construção de um objeto realizado a três dimensões. Além de serem um fim em si mesmos também poderíamos chamá-los metaforicamente de obras construídas.

Abraham, por sua vez, explica que o seu desenho arquitetónico é uma espécie de modelo bidimensional feito a partir de um processo de conciliação entre uma ideia e a realidade física ou construída da arquitetura (Groihofer, 1996, p.128). O desenho é autónomo aos processos que levam à execução de uma obra construída. O desenho é também o resultado final desse diálogo oscilante que origina a arquitetura, entre a ideia e a realidade.

Ele defendia que o seu desenho de arquitetura não podia ser diretamente transposto para a realidade construída. Para que tal acontecesse o desenho teria de ser submetido às leis da construção de modo a revelar, além da ideia, a forma sintática que só se encontra parcialmente expressa na gramática das linhas. Neste processo a linha determinaria que os materiais fossem talhados com formas geométricas e arestas precisas; as camadas de mancha ou sombra, por sua vez, informariam tanto as qualidades das superfícies bem como as qualidades internas dos materiais.

Desenhar, para Abraham, é quando o impulso da ideia talha o primeiro corte num corpo em silêncio, transgredindo-o. O início da arquitetura começa com esse primeiro corte, com essa primeira gravura, com o primeiro traço ou com a primeira letra.

4.1.13. A arquitetura nasce da colisão

A colisão é um processo que Abraham assume ser importante no seu trabalho, na criação de formas físicas e sintáticas (Groihofer, 1996, p 113). A metáfora colisão significa o contato entre duas ideias, objetos ou realidades e ele utiliza-a para produzir diálogos construtivos, oscilando entre uma realidade e outra, entre um argumento e um contra-argumento. Defendia que este era o processo fundamental da arquitetura. A colisão, segundo a interpretação que nos deixou, estava representada metaforicamente pela linha do horizonte que era o único lugar da realidade física onde podia situar a origem da arquitetura.

Conforme o arquiteto explicou: “Acredito que o princípio dialético ‘colisão’ é a base ontológica da arquitetura. Acima de tudo, é dirigida ao lugar arquetípico do horizonte onde a terra se encontra com o céu. Qualquer proposta é uma interferência neste lugar. Ou se constrói para cima, para o céu, ou para baixo, para debaixo da terra.” (Groihofer, 1996, p.113)

Quando a arquitetura se realiza em obras construídas revela a natureza caracteristicamente sólida, imóvel e permanente do edifício. O austríaco atribuía à arquitetura a qualidade de ser criadora de monumentos, de edificações que comemoravam a eternidade. E, subsequentemente, a arquitetura era em si mesma um monumento ao eterno. O eterno, explicou, tem perdurado como a principal força da arquitetura, especialmente se a compararmos às outras disciplinas e áreas artísticas. O conceito de eternidade existe em oposição ao conceito de apocalipse. Os dois opostos não coexistem ideologicamente e pertenciam na sua origem, e até recentemente, ao mundo metafísico das ideias. Abraham diz-nos no seu discurso aquilo que os seus desenhos já nos fazem subentender: que o apocalipse se tornou realizável e que o mundo moderno nos capacitou com os meios para a nossa própria destruição física. (Groihofer, 1996, p.218)

A arquitetura, consoante o que nos explica o arquiteto, poderia ser entendida como a interseção entre o espaço geométrico e o espaço físico, ou então como a colisão entre o ideal e o material. Estes termos representavam respetivamente as metáforas para o infinito e para o corpóreo. O ideal permaneceria no mundo mesmo quando o desgaste do tempo deixasse apenas visível os contornos de um corpo sob a forma de resquícios. O ideal vivia para além do corpo. Ao corpo Abraham atribuía ainda uma natureza dual: podia ou estar presente ou estar ausente. Defendia, em paralelo, que os poderes concetuais do homem eram ilimitados e que as suas aspirações só encontravam expressão no infinito. De maneira semelhante o corpo do homem também estava destinado à fragilidade e, tal como a matéria, seria desfeito pela ação incessante do tempo.

O arquiteto, falando do surgimento de ícones no mundo contemporâneo, isto é, da construção das figuras que representam a nossa atualidade, argumentou que esses elementos icónicos vindouros deveriam surgir de uma interpretação da existência arquétipa do homem e que reconhecer os limites ontológicos, que lhe são intrínsecos, era essencial para determinar como seriam produzidos os artefactos que o representariam. Em último caso, e ignoradas estas condições, poder-se-ia esperar que a emergência dos ícones do nosso tempo fosse um fracasso e os nossos ícones possivelmente transpusessem uma linguagem proveniente de épocas históricas alheias à condição do homem. Esta é igualmente uma relação de interdependência análoga com o que foi dito anteriormente porque a ideia, isto é o ícone, também não pode ser traduzida sem consideração pela matéria, ou seja, a realidade do homem.

4.1.14. O entendimento da tecnologia

Este arquiteto considerava a tecnologia um material de construção da arquitetura (Groihofer, 1996, p.128). A tecnologia não era uma entidade que pudesse reclamar autonomia nem se formalizar a partir de argumentos e ideais que a ela fossem especialmente dirigidos. E faz, num dos seus textos, uma analogia crítica à tecnologia mencionando a cabana primitiva. A primeira construção arquitetónica, segundo a sua mitologia, terá surgido depois da cabana ter sido levada, por lógicas que se associam às da natureza, a um aperfeiçoamento progressivo sempre com a finalidade de abrigar e proteger o homem. Este argumento, que se apoia numa premissa de sobrevivência física que é, ao mesmo tempo, vã e complexificada, é retomado pelas tecnologias que propagandeamos no mundo contemporâneo. Abraham expôs o vazio interpretativo da tecnologia confrontando as suas manifestações que somente operam na esfera do real com as manifestações que se exprimiam equilibradamente entre o ideal e o real:

“O que exprimem os nossos aviões, hangares, estações ferroviárias, os nossos escritórios e edifícios públicos? Eles não nos exprimem algo. São funções desprovidas de qualquer significância simbólica. São centros de energia e ornamentos da vontade. São indícios radiando poder, mas nunca atingindo algum significado simbólico.”

Para a tecnologia, o mundo não transporta consigo metáforas nem ideias, para ela o mundo é um lugar franco, desprovido e desassociado onde não se leem nem significados nem memórias. Ela contorna-o, resolve-o e ignora-o. Procura tornar-se de tal maneira independente dele que isso acaba por condená-la à sua fraqueza. As suas manifestações apesar de sólidas não reproduzem nem absorvem os modelos e as imagens do mundo que se têm construído à sua volta.

Subentende-se que para Abraham que o aperfeiçoamento progressivo da tecnologia, bem como o de uma cabana, não se traduz necessariamente no nascimento de uma disciplina. Defende, entretanto, que a verdadeira origem da arquitetura remonta ao túmulo. O túmulo que protege um homem que já não precisa de proteção. E que exprime, mais do que a sua presença, a sua ausência. O túmulo cria espaço para interpretações essenciais e serve de exemplo ao arquiteto enquanto este nos explica a importância da existência de um programa de significados forte.

4.2. Outros Enquadramentos

4.2.1. Entendimentos da obra desenhada

Desde o início dos anos 60, Abraham expressou o seu trabalho pelo meio do desenho. Este meio foi o que teve maior desenvolvimento na carreira do arquiteto e é o que melhor sintetiza as suas maiores preocupações. É também o meio que melhor reflete as diretrizes que tomou ao praticar a disciplina da arquitetura.

O historiador Hans Höger (2001), num artigo para a *Domus*, referiu que Raimund Abraham considerava o desenho fundamental na arquitetura como um dos seus instrumentos disponíveis e autónomo para a concretização de uma ideia arquitetónica. Escrevendo sobre o *Austrian Cultural Forum* (fig.7), da autoria de Raimund Abraham, afirmou que o edifício nova-iorquino refletia o tipo de linguagem que este usava no seu processo de projeção e de desenho e que se assemelhava a um escavar de espaços. Tal como nos desenhos *Seven Gates to Eden* (fig.32-37), criava uma arquitetura que era caracterizada por um traçado de figuras e formas geométricas bem marcadas.

Os desenhos que realizou para as séries *Linear Cities* representavam as cidades utópicas futurísticas cuja urbanidade se baseava numa aplicação incondicional da tecnologia disponível ao homem. Segundo Höger, o aspeto utópico destas criações teóricas enaltecia os benefícios que a tecnologia poderia trazer às cidades de escala megametropolitana. A sua suposta independência em relação às estruturas urbanas tradicionais e o imenso potencial estético dos seus elementos formais mecanicistas transformava os projetos de simples carácter tecnológico em projetos de arquitetura pura. Nesse artigo, quando fez referência ao desenho *Megabridge IV* (fig14), o historiador mencionou as semelhanças que existiam em outras utopias que foram desenvolvidas no mesmo período pelos protagonistas do movimento radical austríaco. Escreveu que estes

desenvolvimentos na forma, estrutura, funcionamento e entendimento da cidade e da arquitetura tiveram um papel importante em dar a possibilidade de visualizar e discutir várias ameaças no que tocava à evolução política, social e tecnológica que estava a tomar lugar nos anos 60 (Höger, 2001).

Já o arquiteto Lebbeus Woods (entrevista, 2010), comentando os trabalhos de Raimund Abraham, disse ter ficado abismado pela densidade e pela tenebrosidade dos desenhos da exposição *Architecture 1* (1977) da Galeria Leo Castelli. Nesta exposição, os desenhos das cidades da década de 60, os desenhos das casas imaginárias e os projetos dos concursos pareciam comunicar-lhe uma outra ideia original de arquitetura. Woods considerou o trabalho de Abraham, tanto o desenhado como o construído, visualmente atraente, qualificando os seus trabalhos de paralisantes pela sensualidade, tateabilidade e originalidade. Considerou-os o oposto do típico desenho de arquitetura que tentava ser objetivo e profissionalmente frio, o que, sendo uma característica pouco comum, também os tornavam um pouco assustadores. Viu, em simultâneo, ideias que aludiam ao universal e ao uso de arquétipos como as formas puras: o quadrado, o cubo, o círculo, a esfera, o ponto, a linha, o plano. Para ele, os desenhos de Abraham criavam uma tensão interior, existencial, dialética e tectónica, e ainda, uma ideia construída de lugar, de tempo e do mundo. Tais desenhos não podiam ser traduzidos diretamente para edifícios. Woods não considerava que tivessem sido pensados para tal e descreveu, ao invés, os desenhos de Abraham como sendo formulações de princípios, de gramática, de métodos de pensamento e de trabalho. Ou seja, não eram nem prescritivos nem ilustrativos. Do seu ponto de vista, os desenhos de Raimund Abraham eram essencialmente filosóficos porque batalhavam com questões de existência e de significado. O que os identificava com as obras construídas por Abraham era que eles criavam relações claras entre espaço e forma, abstrato e tectónico, experiência e condição humana, relações estas que fazem parte da existência do Homem.

O americano Lebbeus Woods defendia os métodos de trabalho do seu colega:

“Para Raimund Abraham, acredito, um desenho que examina ideias tal como mencionei antes é o seu próprio mundo. Não precisa de se justificar ou legitimar por outras ações. Realizar um edifício grande e complexo num lugar urbano congestionado é uma tarefa diferente que será levada avante nos termos do arquiteto se incorporar o melhor do seu pensamento e trabalho, o que necessariamente será diferente num desenho.” (entrevista, 2010)

Woods opinou que o *Austrian Cultural Forum* era uma obra de arquitetura, e que exibia todas as qualidades dos melhores desenhos de Abraham, como a atratividade visual e a qualidade tanto misteriosa como assustadora do indivíduo em confronto com o universo.

Quando interrogado sobre o que poderiam os outros arquitetos aprender com o trabalho de Raimund Abraham, Woods respondeu que os desenhos tinham muito para ensinar, de maneira explícita, a arquitetos como Tadao Ando. Mesmo impossíveis de imitar, os desenhos tinham o poder de influenciar positivamente outros arquitetos, desafiando-os a encontrarem a sua própria integridade e fazendo-o utilizando termos arquitetônicos.

O curador Terrence Riley (2002, p.116) comentou dois desenhos de Raimund Abraham. Explicou que no primeiro, a *House with Curtains* (fig.30), as paredes-cortina do projeto movimentavam-se e davam forma física ao vento, à própria força do movimento. No segundo, a *House without Rooms* (fig.29), um bloco escavado e rochoso dava corpo a ideias como a densidade, o estático, o isolamento e a concavidade. Acrescentou ainda que ambos os projetos, situados em paisagens despojadas, imaginados ou realizados, eram casas esquemáticas que procuravam simultaneamente um lugar entre a terra e o céu e evocavam assim as contradições da vida. De fato, estas imagens procurariam comunicar vivências e experiências arquitetônicas invulgares como, por exemplo, viver numa casa de cortinas, entre três muros ou numa casa sem divisões nem quartos. E as contradições que o historiador menciona, representadas pelo desenho do céu e da terra, encontrariam rapidamente interpretações imediatas. O desenho *House with Curtains* combina a clausura de uma cave com a abertura de um pavilhão de vidro e leva-me a remeter para condições humanas simultaneamente contraditórias e complementares como, por exemplo, a liberdade e o sacrifício, o sonho e a realidade.

William Grimes (2010), crítico do *New York Times*, escreveu que o arquiteto era mais bem conhecido pelos seus desenhos visionários, pelos quais era admirado. Caracterizou as obras como detalhadas, sombrias e visionárias, referindo-se, em especial, aos desenhos *House Without Rooms* e *Seven Gates to Eden* (fig.32). Mencionou que Abraham acreditava que o papel do arquiteto era o de criar espaços sagrados, ou seja, lugares de santuário e reclusão e que se deveriam explorar, na arquitetura, os lugares mais sombrios da alma do homem. O trabalho de Abraham era, na opinião de Grimes, arriscado e perigoso.

O historiador de arte Norbert Miller comparou Raimund Abraham com os arquitetos italianos do século XVIII, como Piranesi, aos neoclassicistas utópicos franceses, como Boullée, e aos modernistas sistemáticos, como Luís Borges, que deixaram as suas criações imaginárias em desenho.

Miller mencionou uma das técnicas que Abraham mais usou para construir os seus desenhos: a projeção axonométrica. Observou que esta técnica permitia enfatizar determinados eixos e favorecer, pela manipulação dos ângulos e das vistas, a apresentação e leitura dos desenhos. Em algumas composições a linha do horizonte aparenta ser empurrada perpetuamente para um lugar distante como, por exemplo, nos desenhos da

série *Seven Gates to Eden* (fig.32-37) e da série *Nine Projects to Venice* (fig.46-47), onde arquiteto conjuga a axonometria e a projeção em vista. O paralelismo das linhas e dos eixos e a presença paradoxal de uma linha do horizonte consegue, como aponta Miller (Groihofer, 1996), expandir a profundidade do desenho e eliminar simultaneamente as sobreposições de planos que ocorreriam em perspectiva. O historiador explicou que o uso da projeção axonométrica permite que Abraham distinga, nos seus desenhos, as suas orientações teóricas e projetuais. A projeção axonométrica também lhe permitia reconhecer momentos de ambiguidade no seu trabalho e evitar leituras enganadoras que o espaço perspectivado lhe poderia oferecer.

O uso de métodos de representação combinados pode revelar-se estratégico, estrutural e importante para a comunicação dos argumentos de um projeto especialmente quando é feita por partes. Tal se verifica nos desenhos em que o projeto é explicado com uma combinação de projeções usando, por exemplo, uma planta, um alçado e uma axonometria.

Norbet Miller mostrou entusiasmo ao afirmar que os desenhos utópicos de Abraham tinham qualidades suficientes para darem um impulso imediato a obras construídas. Além de sugerirem uma realização concretizável por meio de um universo tecnológico que se avizinhava, eles evidenciam uma premeditação estruturada e um trabalho de cálculo próprios do profissional de arquitetura. O desenho demonstrava, antes de mais, a capacidade de concretização dos conceitos arquitetónicos das cidades e habitáculos futuristas de Abraham.

Em suma, os desenhos de Raimund Abraham são considerados instrumentos autónomos e de concretização de conceitos e ideias arquitetónicas recorrendo a elementos da linguagem da arquitetura. São desenhos que são visualmente atraentes e associadas frequentemente a elementos mecânicos ou tecnológicos e que demonstram, pelas suas formas bem definidas, uma preocupação com a clareza da comunicação da ideia arquitetónica. Os desenhos foram considerados filosóficos, por explorarem temas contraditórios e evocativos da experiência, vida e alma do homem. Eles realizam-se com o intuito de dar corpo a ideias, o que, por outras palavras, os transforma em argumentos desenhados.

Posso ainda dizer que os desenhos de Abraham expressam uma posição defensiva. Apresentam os objetos com uma relativa rotação que salienta as suas esquinas. A perspectiva exagera-lhes a escala dando-lhe presença e, pontualmente, alguns deles representam edifícios que se assemelham a fortalezas. Estão a defender-se de algo que é violento e a ecoar algum conflito ou tragédia do passado. O muro é um tema recorrente, mas os desenhos não têm intenção de ocultar espaços. As barreiras que desenha são contraditoriamente transparentes, transponíveis e quase frágeis. Alguns esboços expressam alguma ansiedade. Aqueles que o arquiteto fez para as suas cidades lineares,

compactas e espaciais sugerem, pela sobreposição exagerada de linhas e tramas, que o arquiteto estava à procura de sentir e definir formas elementares com relativa solidez para que pudesse comunicar que estava de facto a criar um objeto construído.

Os desenhos relativos ao projeto Imaginary House (fig. 24-39) apresentam-se quase como se estivessem inacabados. Deixam as linhas de construção do desenho em aberto, iluminando-os aparentemente com luz e com outro tipo de espaço que não é tão encerrado. Geralmente os seus desenhos transmitem um a sensação de estarem ainda a configurar os seus conteúdos, hesitando entre a precisão das linhas, a confusão do espaço e o arranjo dos elementos. Os desenhos expõem tudo, na crueza do corte, na transparência de um esboço, na axonometria pan-óptica. E, contudo, o que se vê são desenhos neutros. Falta-lhes uma posição política e lugares sociais comuns com os quais nos podemos identificar.

O trabalho de Abraham não foi explorado considerando os seus elementos que lhe dão, realmente, profundidade e consistência. Encontro nos cubos, nos paralelepípedos, nos planos e nos respetivos negativos, nos espaços, nichos e cubículos os elementos com que o arquiteto construía uma arquitetura de formas racionais e linhas fortes. Os desenhos constroem-se a partir de elementos mecânicos, tecnológicos e de objetos da engenharia. Usa tanto as formas puras dos sólidos platónicos, do mundo da geometria, como as do mundo natural, onde se veem organizados, por exemplo, os cortes e perfis das montanhas, de ravinas e de desfiladeiros, de rochedos e planos de água, que juntamente com a presença do vento, da luz e das sombras projetadas, demonstram que o arquiteto decalca e explora arquitetonicamente as formas naturais e mostra simultaneamente a sua capacidade de organizar e compor todos os materiais indiscriminadamente. Além dos elementos naturais e mecanicistas, Abraham também constrói com fragmentos. Podemos encontrar, inseridos nos seus desenhos, objetos do quotidiano, como aviões, cadeiras, cidades, edifícios e ruínas, materiais de construção com a sua própria história.

Os desenhos têm evidentemente algo a comunicar para além daquilo que está desenhado. Eles têm uma estruturação que lhes permite poder incluir um espectro variado de conteúdos e atmosferas desde os mais atraentes até os mais desagradáveis. Esta é uma característica que se pode frisar em favor da sua autonomia. Eles não são iconográficos, nem pictóricos. Contudo, frequentemente utilizam fórmulas e arquétipos próprios da apresentação de um ícone sagrado como, por exemplo, o alinhamento dos objetos ao centro ou numa composição tripartida.

Abraham conjuga objetos de maneira quase científica, onde a validação de uma ideia de projeto tem de ser realizada segundo uma metodologia onde a axonometria é o instrumento principal que expõe, compara, confronta e cruza dois objetos de estudo. Assim, poder-se-ia ter dito que o seu desenho, ou o tipo de projeção que utiliza é filosófico, comunicativo e acima de tudo metodológico. Os trabalhos que nos deixou

em meio desenhado são amostras parciais de várias concepções arquitetônicas maiores. O arquiteto recorrentemente afirmou que eram demonstrações, que os trabalhos eram conceitos realizados que seriam apenas apreensíveis na sua totalidade quando fossem realizados na realidade edificada (Groihofer, 1996, p.218). Portanto é importante dizer que os seus projetos e conceitos arquitetônicos foram definidos e executados experimentalmente e que foi suficiente, a apresentação, no mínimo e em alguns casos, de duas projeções para demonstrar um conceito.

4.2.2. Entendimentos da obra crítica

Foi-nos deixado um trabalho crítico extenso que não passou despercebido entre os contemporâneos e sucessores de Abraham. Tanto críticos como arquitetos e historiadores procuraram compreendê-lo e contextualizá-lo.

Kate Nesbitt (1996) considerou que o ponto de vista de Raimund Abraham era fenomenológico e que o seu processo de *design*, ou seja, o seu processo de projeto, era baseado numa apreciação crítica da arquitetura moderna. Mencionou a presença assombrosa dos escavados grotescos e dos espaços bem delimitados nos projetos desenhos a lápis do arquiteto, onde o corpo parecia habitar e informar o espaço dos desenhos (p.454).

Já Kenneth Frampton (1983) descreveu os projetos dos inícios da década de 70 como a *House With Three Walls* (fig.24) e a *House With Flower Walls* (fig.27) como projetos tipicamente evocadores da essência onírica, do espírito, do lugar e, ao mesmo tempo, da presença incontornável da materialidade do edifício, comentando especificamente a aplicação destes valores no projeto para o *IBA* (fig.6) em Friedrichstadt, em Berlim (como citado em: K.Nesbitt, 1996. p.472).

Lois Nesbitt (2003) escreveu que o tipo de desenhos e projetos teóricos de Raimund Abraham teve um papel importante como formas gráficas de uma crítica de arquitetura. Esta voz crítica dos projetos não construídos de Raimund Abraham levou Lois Nesbitt a concordar com a ideia de que construir significava construir com palavras, linhas, sombras volumes e rocha.

Wieland Schmied (1996), historiador de arte e crítico, num texto para um catálogo de uma exposição, discursou sobre as qualidades visuais dos trabalhos de Abraham, sobre o que impulsionou o seu imaginário e sobre aquilo que lhe transmite, fazendo referência a ideais já mencionadas por outros autores como o ideal e o material, o imaginário e o desenhado e a exploração de lugares misteriosos e obscuros. Este historiador apontou para a hipótese de que a arquitetura de Abraham, isto é, os seus desenhos arquitetônicos, resultam de uma conduta moral, conseqüente dos valores adotados pelo arquiteto, entre os quais figuram a coragem, o discernimento e a responsabilidade. Explica, criticando, que, se a arquitetura for realmente uma conseqüência de uma série de condicionamentos morais do arquiteto, a sua natureza ideal totalitária é lhe negada. Ou seja, Schmied

defende uma posição autónoma da arquitetura que lance os seus próprios valores morais e que não tenha de se apoiar em valores e condutas de disciplinas exteriores. Ela é, portanto, a origem das condutas que a devem definir. Ainda assim, Schmied declarou que os desenhos do arquiteto permitiam interrogar construtivamente e avaliar a essência controversa da nossa existência e, assim sendo, o arquiteto deveria tornar a sua crítica mais radical trabalhando o rigor dos seus detalhes. Schmied esperava que o trabalho de Abraham obtivesse maiores consequências. O historiador destacou a oportunidade que Abraham nos ofereceu reconhecendo os limites ontológicos da sua arquitetura. Esta oportunidade é a de explorar potencialidades, de cobrir o mais possível todas as hipóteses, o que determina tanto o destino como a relevância de cada era ou época. Schmied lançou indiretamente, neste comentário, o desafio da criação de um ícone que surgisse de um trabalho de investigação sobre a origem da arquitetura, e por extensão sobre a origem do homem e que representasse a visão de Abraham.

Em suma a arquitetura de Abraham é vista pelos críticos e historiadores como radical e abrangente, alimentada por um imaginário impulsivo e rigorosamente realizada. Contudo também pode ser ainda vista como uma arquitetura que distingue obra e lugar e que se constrói incorporando uma interpretação aplicada das condições universais da existência humana.

4.2.3. A contribuição para o movimento radical austríaco

Os primeiros desenhos e séries realizados nos anos 60, alguns deles em parcerias, foram frequentemente associados com o trabalho de outros arquitetos austríacos, colegas de formação de Abraham em Viena, com quem o arquiteto teve um contato direto.

Peter Cook (1967), num artigo para a revista *Architectural Design* apontou um paralelismo entre os trabalhos, técnicas e preocupações dos arquitetos Raimund Abraham, Friedrich St. Florian e Hans Hollen. Referiu a exposição *Experimental Architecture* (Março de 1967) no Instituto Nacional de Arquitetura de Roma, da qual considerou curiosas as entradas dos dois arquitetos (fig.13,17 e 19). Segundo escreveu, a ideia de máquina era transmutada pelo modo como os pequenos objetos eram inseridos, por meio de fotomontagem numa paisagem aberta. Atribuiu-lhes o desejo de quererem comunicar que a arquitetura devia ser tão relevante à grande escala do território quanto aquelas peças, símbolos de tecnologia, o eram naquelas fotografias panorâmicas.

Peter Cook referiu que os italianos, ingleses e os japoneses já tinham explorado esta relação simbólica da máquina usando técnicas comparáveis mas atribuiu elegância ao trabalho dos austríacos pela beleza da manipulação da imagem. Fez um último apelo à preservação do instinto internacional destas experiências. O autor incluiu, no seu artigo e em miniatura, os projetos *Mega Bridges* de 1965, *Urban Interchange* de 1967, *Moon Crater City* de 1967 *Air Ocean City* de 1966 ilustrando exatamente a relação entre máquina, o objeto simbólico, e a paisagem (fig.17 e 19).

Um artigo, intitulado 'Formalized Movement' (1967), comunica uma relação entre forma e o movimento, dando a entender que as rotas de comunicação, as estradas, as linhas de ferro, os transportes aéreos e as comunicações verticais são vistas como as criadoras primárias de formas nas cidades e complexos urbanos. Refere uma proposta ilustrada para o concurso para o aeroporto Berlin-Tegel, da autoria de Abraham e Friedrich St-Florian, onde a rigidez e simetria dos desenhos ocultam o drama e emoção do movimento necessário para gerar as formas do projeto. Este artigo faz referência ao trabalho de Hans-Hollein salientando comparativamente a simetria e a monumentalidade. O artigo expõe a imagem do projeto, mostrando as estruturas tubulares interligadas em perspetiva.

Os desenhos feitos em proximidade com os seus colegas austríacos demonstraram um uso das mesmas técnicas experimentais que já se tinham desenvolvido internacionalmente, mas, apesar de tudo, contribuíram para o surgimento de um movimento comum de origem austríaca.

4.2.4. A imagem mecanicista

Um dos temas mais apelativos e celebrados no conjunto da obra do austríaco é a cidade mecanicista, que engloba os trabalhos relacionados com todas as cidades futuristas, feitas de máquinas e que deram uma resposta adequada ao furor dos anos 60, da corrida espacial e da especulativa colonização do espaço (fig9-20).

Arthur Drexler expôs os desenhos e fotomontagens do escultor Walter Pichler, e dos arquitetos Hans Hollein e Raimund Abraham na exposição *Architectural Fantasies: Drawings from the Museum Collection* (1967), no *MoMA* de Nova Iorque e redigiu um texto introdutório onde considerou os três autores similaridades nas suas ideias. Explicou que as sugestões, que desenhos transmitiam, acerca do futuro da arquitetura, tiveram origem num sentimento de desajuste das formas herdadas do passado, mesmo até das formas modernas, e no fascínio dos autores pela complexidade e escala das máquinas. A esse respeito comentou fazerem parte de um sentimento entusiasta dos arquitetos pioneiros do movimento moderno, ecoante, mas com uma importante diferença, enquanto Antonio Sant'Elia e Le Corbusier procuravam incorporar detalhes maquinistas na arquitetura convencional, Hollein e Abraham propunham uma arquitetura feita realmente de máquinas. Estavam fascinados por violentas transformações e por conteúdos arquitetónicos. Drexler (1967) escreveu que qualquer projeto de Raimund Abraham considerava as características formais da máquina, especialmente os projetos que ou apresentam o que parecem ser sítios de lançamento de mísseis ou apresentavam outras grandes estruturas de engenharia raramente pensadas como arquitetura, tal como se entende na afirmação do arquiteto: "Não podemos basear a escala na arquitetura pela medida física do corpo humano, temos de baseá-la nos novos meios de percepção, nos sentidos, nos sonhos." (como citado em: Drexler, 1967)

O curador Drexler notou que todas as imagens expostas na exposição sugeriam ilustrar um sonho continuado, e muito desconcertante. Sugeriu que talvez fosse mais uma projeção do passado do que do futuro: baterias antiaéreas construídas pelos nazis durante a 2ª guerra mundial que permaneceram uma parte indestrutível e talvez permanente no cenário de Viena. Esta escala aterrorizante que os trabalhos ilustram terá incutido uma ameaça surrealista naquilo que poderia ser um lugar plácido. Apontou a ausência de pessoas na maioria dos trabalhos, o que, em conjunto com os detalhes funcionais, salientava um mundo organizadíssimo no qual uma envolvente planeada procuraria algum propósito. Sugeriu que as imagens fossem vistas como poemas visuais.

Imaginar uma cidade futurista é um exercício interessante quando leva a arquitetura a adotar materiais novos, como as formas mecânicas, os cilindros, tubos, barras planos, esferas, prismas, embutidos com suas funções, e retira dessas formas mecânicas características geradores de arquitetura, como a compacidade, a simetria, volume e espaço, e composição, cem como uma materialidade própria. Este tipo de arquitetura é atrativo e emocionante pela sua presença monumental, sombria, agressiva, ruidosa e assustadora. Estas cidades, apesar de tudo, têm o potencial de inspirar a criação de outras arquiteturas originais que podem ser realizadas com outras formas e sob outros pretextos.

Ethel Baraona Pohl (2011), na crítica ao livro *Raimund Abraham. [UN]BUILT*, que o trabalho de Raimund Abraham baseava-se no correto equilíbrio entre o sonho e a realidade, a utopia e a ironia, e que no centro desse equilíbrio a sua arquitetura se transformava em algo invocativo para além de qualquer especulação, referindo as estruturas que o arquiteto desenhou para a Lua, a *Moon Crater City*, em oposição às estruturas que perfurariam a Terra, as *Radar Cities* (fig.19 e 20). Pohl afirmou que os projetos da década de 70 como o *The Imaginary House* (fig.24-39) orientavam-se na ideia de Abraham de habitar nos subúrbios dos sonhos. O projeto *House for Euclid* foi descrito usando as palavras do próprio arquiteto: “surreal e real numa metáfora interligada” (Abraham, 1983).

Ethel Baraona Pohl associou, por semelhança, os primeiros desenhos da década de 60 com o trabalho de Hans Hollein e Walter Pichler e referiu a exposição *Envisioning Architecture: Drawings from the Museum of Modern Art* onde participaram os três. Ainda acrescentou que as associações com o trabalho de grupos de vanguarda iam além de Hollein e Pichler. Raimund Abraham foi associado, pelas suas megaestruturas com o grupo Archigram e o grupo Metabolist. Alguns dos seus desenhos como o *Seven Gates to Heaven* e o *House of Euclid* lembraram à autora a *Church of Solitude* de Gaetano Pesce (fig.32-39).

Pohl considerou que a aplicação dos conceitos da tecnologia nos projetos de Abraham possibilitava a criação de cidades ideais e que alguns projetos aproximavam-se a poemas arquitetónicos em papel.

Ana Raquel Lopes dos Santos (2010), escrevendo sobre arquitetos da vanguarda vienense realçou a contribuição de Raimund Abraham na teorização de ideias utópicas à escala urbana, e na valorização do desenho. Constatou que o arquiteto considerava o pensamento inerente a uma proposta mais relevante do que o construído da proposta. Sublinhou que Kenneth Frampton (1982) acreditava que o desenho de arquitetura de Abraham desafiava a importância dada à arquitetura construída. Abraham, segundo a autora, baseava de igual modo os seus projetos desenhados e obras construídas na sua teoria de arquitetura. Lopes dos Santos referiu os projetos utópicos de Abraham como estratégias urbanísticas megaestruturais, abribuindo-lhes um fascínio pela tecnologia. E declarou que as suas ideias visionárias tinham adquirido um elevado potencial estético exemplificando com o desenho Megabridge IV (fig.14). A autora conclui referindo que o trabalho interdisciplinar de Abraham insidia sobre o arquitetónico e o urbano e citando Kate Nesbitt¹ acrescentou que esse trabalho enumerava a vertente ideal e material na riqueza da arquitetura, bem como a presença e ausência do homem e, ainda, o eterno e transitório.

Em suma, esta imagem das grandes máquinas foi durante um longo período de tempo do século XX um grande tema inspirador para a produção de obras de arquitetura. A tecnologia susteve, como ainda sustém, uma promessa especulando dar resposta a todos os problemas do homem. Contudo essa especulação tem produzido uma fértil quantidade de obras com qualidade crítica e arquitetónica e oferece-nos materiais que estão ainda por transformar.

4.2.5. A utopia por via do desenho

Neste caso de estudo, os desenhos não são representações. São construções que agregam objetos que o arquiteto foi buscar às suas memórias e ao seu imaginário. Esses objetos serviram para construir os mundos utópicos do austríaco. É normal esperar-se, especialmente vindo de um arquiteto pós-moderno, que estas construções estejam dotadas de significados e ideais em cada linha e forma geométrica.

O historiador Norbert Miller (Groihofer,1996) afirmou que a obra de Raimund Abraham discursava em utopias, ficções, poesia e vanguarda e que as suas visões podiam ser definidas como “poesias arquiteturais em papel” (p.10) e que a sua arquitetura imaginária estava repleta de emoções:

“Raimund Abraham transforma a visão da cidade do futuro numa experiência opressiva, num pesadelo, onde a arquitetura nega a consolidação das funções numa coexistência urbanística mas onde, contrariamente, a utopia ordeira é substituída por um monstro, vivo e caótico, que aparentemente gera todas as formas organizadoras para fora de si sem qualquer medida.” (B.Groihofer, 1996, p.10)

Os desenhos do arquiteto possuem uma série de características energéticas que levam Miller a afirmar similaridades entre o seu tipo de trabalho e o trabalho de um poeta. O historiador apontou aspetos poéticos como a provocação dos equilíbrios das soluções arquitetónicas convencionais, a abrangência a um quase ilimitado conjunto de significados e lugares desconhecidos, pela via da metáfora, a presença da memória por intermédio do desenho das marcas transformadoras do tempo, as extravagâncias espaciais do arquiteto e a sua capacidade imaginativa megalómana. Contudo Miller declarou que o arquiteto não podia transgredir os limites convencionais da arquitetura para fugir aos paradigmas do seu tempo e que a poesia ou, entenda-se, a utopia, não liberta a arte ou a arquitetura dos seus deveres circunstanciais. Segundo o historiador, a exploração livre da imaginação, liberta o poeta e o utópico dos constrangimentos da realidade, para ele poder praticar o que era antes impossível mas permanece a obrigação de contribuir para o estado da arte e da arquitetura.

Matilda McQuaid (2002), numa publicação para o MoMA de Nova Iorque, mencionou que as visões arquitetónicas de Raimund Abraham descreviam paisagens despojadas, planetas alienígenas e o despertar de um mundo novo. Tal como outros autores, via uma especulação intelectual nos desenhos de Abraham que lhes atribuía uma dimensão poética. Os desenhos da série *Linear Cities* demonstravam o fascínio pela cidade, pelas suas flutuações e fundações mecanicistas. Referiu um dos trabalhos da exposição *Architectural Fantasies* (1967), a *Glacier City* (fig.9), no qual uma cidade resguardada entre duas paredes de um desfiladeiro e coberta com uma membrana suspensa, um coletor de luz solar, exemplificaria como as máquinas poderiam servir de base para a civilização. O desenho *Universal City* foi descrito como uma colónia que se estendia numa faixa até a linha do horizonte que, segundo McQuaid, era para Abraham um lugar arquitetónico. O horizonte, isto é, a colisão entre a terra e o céu, era o lugar que dava origem aos seus trabalhos arquitetónicos.

McQuaid (2002) constatou as realidades com que o arquiteto trabalhou, construindo simultaneamente e tal como argumentava com palavras, linhas, volumes e com betão. Esta autonomia em relação aos meios fazia com que se pudesse afirmar que Abraham era um dos poucos utopistas com uma obra realmente concretizada, independentemente de ser por via do desenho, da escrita ou da construção.

W. Schmied (Groihofer,1996) comentou a vertente utópica dos desenhos de Abraham. O sentido utópico dos trabalhos do arquiteto residia nas sugestões alternativas que ele propunha e que implicavam que, no mínimo, questionássemos os nossos pontos de vista para as entendermos: “A visão arquitetónica de Raimund Abraham exige uma reavaliação da realidade, do mundo, da sociedade e das nossas máximas de vida” (p.228). Gradualmente o historiador Schmied expressou a sua perplexidade. Observou que mesmo a realização parcial de uma das suas propostas é capaz de deslocar drasticamente

as posições que tomámos coletivamente e acrescentou que as obras de Abraham transformariam as convenções da nossa vida e eliminariam as incongruências que fomos construindo e que comprometem a integridade da conduta que tomámos. Schmied afirmou que as realizações arquitetónicas de Abraham expressavam uma qualidade enigmática que era própria das obras de arte e que cobria ideias e conceitos de uma arquitetura de outro mundo que estariam ainda por revelar. Coloca os trabalhos críticos do arquiteto, no que diz respeito às qualidades radicais, revolucionárias, insondáveis e majestosas, ao pé dos trabalhos utópicos de Boullée e Ledoux. Estes trabalhos também corriam o risco de serem exilados para os arquivos da história e de serem privados de uma dimensão plena das suas propostas críticas.

Diria que a vertente utópica, apesar de não ter sido discutida pelo arquiteto, é um dos traços mais bem caracterizados por estes autores. A sugestão desse aspeto utópico no seu trabalho levou a que as críticas se posicionassem como se estivessem perante obras que ainda estavam por realizar, deixando uma lacuna no pensamento das obras nas suas reais consequências, as que estão presentes no desenho. No trabalho de Abraham, não é tão importante o que se teria feito, é mais importante o que foi desenhado. A associação dos seus trabalhos com a utopia pode ser melhor justificada pelo período da sua realização, no qual muito se pôs em causa e sob experimentação. A sugestão de caminhos alternativos para a procura de uma existência primordial e ideal é em muitos casos a primeira premissa para uma utopia.

Em suma, o trabalho de Abraham tem uma faceta utópica, que ou é poética ou é obscura, ou é emocional ou é fria. É, contudo, uma proposta crítica aos espaços onde vivemos.

4.2.6. A originalidade da obra

As construções teóricas de Abraham fundamentam-se em princípios sólidos. O arquiteto austríaco encontrou nos elementos primordiais do universo da arquitetura e do homem as premissas com as quais deveria desenvolver as suas propostas e argumentos arquitetónicos. O arquiteto procurou, num sentido figurado, lançar as fundações para os seus edifícios na rocha-mãe. Esta procura pelos lugares mais originais gratificou-o com uma relativa liberdade e impregnou o seu trabalho de elementos radicais.

O artista John Hejduk (Groihofer, 1996, p.214), por exemplo, mencionou, numa palestra, esses princípios sólidos característicos do arquiteto. Discursou sobre as relações concetuais que Abraham recorrentemente defendia entre a terra e céu, entre o subsolo e a atmosfera, entre o escavado e o construído, entre o construir para cima ou construir para baixo. Referiu que o arquiteto considerava o corpo do homem uma das condições primárias e que esta se desdobrava em três modalidades elementares, sendo elas o homem em pé, o homem sentado e o homem deitado. Contudo, e depois de enumerar

estes pontos, o artista declarou que a característica que o acompanhava e que mais se destacava no seu trabalho era a antecipação. Explicou-a como o momento de tensão e de repouso que acontece antes do contato. Entenda-se este contato como o cruzamento, a interseção e a partilha de pontos comuns entre objetos ou realidades. O contato é portanto um evento expressivo, criador ou transformador que é antecedido por um estreito momento de antecipação, de expectativa, de hesitação e de probabilidade que Hejduk está interessado em expor. Comparou a antecipação dos trabalhos de Abraham à antecipação do quadro de Leonardo da Vinci, o *Annunciazione*. Para Hejduk os dois autores conseguem explorar este conceito e transmitir paixão, amor, gentileza, criação e mistério nas suas obras.

Adams Sitney, historiador de cinema, dirige o seu discurso para o projeto *Seven Gates to Eden* (fig.32-37), para a originalidade com que o arquiteto aborda o tema do habitar, excluindo os preconceitos morais e estéticos da arquitetura dos subúrbios e das urbanizações (Groihofer, 1996, p.221). O arquiteto, ao invés, concentra-se em encontrar os significados sensíveis de cada um dos elementos da casa. Nega os pragmatismos funcionais e estéticos que lhe são atribuídos e interessa-se em descobrir os aspetos transcendentais que podem ser deduzidos por uma compreensão mais aplicada. Os elementos como a parede, a porta, a janela, a cobertura possuem vertentes metafóricas que só podem ser encontradas se os analisarmos isoladamente. O processo de os remover do seu contexto liberta-os das interpretações que lhes são familiares. Este processo radical de abstração é o método que Abraham usava para encontrar os verdadeiros sentidos dos elementos da casa. O que o arquiteto nos propõe é que os elementos da casa só nos podem conduzir por determinadas inclinações, ou estados de espírito se nos forem apresentados isoladamente.

P. Adams Sitney afirma que os sentidos metafóricos que Abraham usa no projeto *The Imaginary House* são importantes porque cruzam os elementos desenhados da casa com as associações que lhes são exteriores. (fig.24-39). Os trabalhos de Abraham requerem que o observador possua um entendimento prévio da arquitetura e que esteja disponível para reformulá-lo, uma vez que Abraham, no seu trabalho experimental, desloca alguns conceitos que têm servido de guarnição à arquitetura. O historiador exemplificou o uso da metáfora no projeto *Seven Gates to Eden* com o elemento portão, do inglês, *gate*. Este elemento, que também é irónico, porque simultaneamente oferece e restringe o acesso, pode ser uma metáfora para o percurso transitório do Homem na Terra. Se o Éden for o paraíso que deixámos e, ao mesmo tempo, o paraíso que procuramos, então, o portão é a metáfora do espaço que separa os dois momentos, desde o início da nossa era até ao seu fim, ganhando, para isso, uma extensa dimensão temporal. A metáfora constitui um dos instrumentos que podemos usar na compreensão e esclarecimento das origens ontológicas dos elementos mais rudimentares da arquitetura.

No texto 'Fragmentary Notes', o historiador Kenneth Frampton expõe os princípios tomados por Abraham (Groihofer, 1996, p.215). A negação do historicismo é um deles. O arquiteto rejeita as práticas da arquitetura que repetem as fórmulas do passado porque estas práticas são alheias às questões essenciais do mundo e do tempo e que servem de fundo à arquitetura. A condição arquetípica do Homem, isto é, o conjunto das questões que permaneceram universalmente e de modo intemporal e que representa um estado harmonioso entre o corpo, a alma e o cosmos é a problemática principal à qual a arquitetura de Abraham procura dar respostas válidas. O arquiteto, segundo Frampton, inclui no seu leque de meios tanto o uso de tecnologia moderna como o uso de materiais tradicionais. A sua atitude não é a de discriminar os materiais e os meios, mas é a de os usar articuladamente. Abraham trabalhava-os de maneira tectónica, ou seja, o uso do antigo e do novo, do mecânico e do artesanal era complementar e respondia de maneira estruturada à ideia de arquitetura que era convocada. Frampton comparou, neste aspeto, o trabalho de Abraham com o de Mies Van Der Rohe e de Carlos Scarpa.

4.2.7. A disciplina do arquiteto

As condições a que Abraham submeteu o seu trabalho contribuíram para uma constatação genérica de uma presença incontornável de métodos e disciplinas por parte de observadores e críticos.

Segundo o artista Hejduk, "Raimund Abraham adota e pratica com determinação e amor a arte e ciência da Arquitetura. Ele vê a sua disciplina como um das grandes e profundas dádivas da humanidade." (Groihofer, 1996, p.214). A força motriz da disciplina de Abraham é a sua crença na possibilidade do sagrado. Abraham acreditava que a celebração da vida era um dos fins da disciplina da arquitetura. O arquiteto oferece espaços de silêncio que Hejduk declara servirem para acolher a alma, as sombras e os sons do interior do Homem, quer da respiração quer do pensamento.

A procura de Abraham é a procura pelo pensamento e nesse aspeto o arquiteto é descrito como um investigador solitário e independente. A forma e o espaço são os elementos que o meio da arquitetura lhe concedeu para evidenciar a sua investigação e para tornar mais claros os contornos das suas propostas.

4.2.8. A obra do arquiteto Raimund Abraham

Resumidamente, Abraham apresentou o seu trabalho como sendo vanguardista, promissor, multidimensional, conceptual e criativo, bem como exigente, delicado, minucioso e frágil, e ainda calculado, consciente e meditado. Descreveu uma obra universal e arquetípica, experiente, autêntica e isolada, e ainda lúdica, didática e comunicante. O arquiteto fez entender que o seu trabalho tanto desenhado como escrito ou construído era autónomo, importante e rigoroso, inteligente e íntimo, físico e real,

tanto teórico como prático, metafórico ou irônico, e que a sua obra era reveladora, introspectiva, reconciliadora, fundamentalista e humana. Contudo deixou-nos claro que o seu trabalho era escasso, isolado e virtual, caprichoso e inesperado, sintético e condicionado, oprimido e turbulento, passivo e inanimado e proveniente de uma atitude de renegação e ceticismo.

Os vários autores que comentaram o geral da obra desenhada de Abraham caracterizaram-na como trabalhos autónomos, importantes, fascinantes, visionários, entusiasmantes, estéticos e formais, existenciais, poéticos e arquitetónicos, sistemáticos e informativos, utópicos e concretizáveis, tecnológicos, megaestruturais, futuristas, sugestivos de ideias, do tempo, do mundo, de imaginários e da realidade, foram ainda descritos de densos, assustadores, misteriosos, surrealistas e foram associados a escavados e à solidão. Por exemplo, os desenhos dos projetos de casas imaginárias, onde se incluem os projetos *Seven Gates to Eden* e *10 Houses*, foram descritos positivamente de metafóricos e transcendentais, sensíveis à materialidade, ao lugar, ao tempo e à força do movimento, salientando, contudo, o escavado e a solidão dos desenhos. Os desenhos das cidades futuristas, por sua vez, foram caracterizados usando termos que descreviam as qualidades tecnológicas urbanas, megaestruturais e utópicas, em contraponto com a sua qualidade caótica. Os desenhos dos projetos não construídos do arquiteto foram caracterizados de monumentais, emocionais e rígidos e as obras construídas foram entendidas como atrativas, assustadoras e detentoras de uma qualidade escavada.

Alguns dos aspetos mencionados anteriormente expressam uma concordância entre a visão do arquiteto e a posição dos críticos da sua obra. Os restantes pontos são apreciações originais por parte de historiadores, curadores, artistas, investigadores e arquitetos. Mas serão estas perspetivas suficientes para esgotar o universo de significados destas obras e dar por terminada a exploração e entendimento da complexidade e da profundidade da obra de Raimund Abraham?

MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO

A interpretação dos conteúdos de uma obra é um processo que se faz ou analiticamente ou empiricamente. O processo analítico pode retirar aos conteúdos das obras as suas qualidades mais emocionais ou significantes. Mas ao interpretarmos uma obra empiricamente estaremos a assumir um processo de observação que envolve um grande espectro de subjetividades. Esse espectro pode ter, no mínimo dois extremos. Num dos extremos podemos ter uma obra que adquire múltiplas interpretações dispares entre si, o que chamaríamos de imagem aberta. No outro possível extremo estaríamos perante uma obra cuja interpretação é unívoca, consensual e, portanto, falaremos numa imagem fechada (Barros, 2011).

Na poética, os significados atribuídos aos conteúdos de uma obra são flutuantes, incertos, relativos aos observadores ao momento da observação, pelo que estão sempre sujeitos à contestação. Não existe um consenso absoluto, mas muitas vezes é possível encontrar lugares comuns entre os entendimentos de uma obra, mesmo que estes lugares representem apenas uma parte dos entendimentos. Podemos então afirmar que as obras não são sempre imagens absolutamente abertas nem fechadas e que possuem algumas esferas de significações mais comuns que vale a pena descobrir.

O objetivo da investigação e da experiência foi informar os possíveis conteúdos da obra de Abraham. Perguntei pelas observações e pensamentos imediatos de pessoas aleatórias à medida que lhes apresentava os desenhos de Abraham. Organizei uma forma de inquérito que tornava possível o registo da dimensão momentânea, mental e emocional, das pessoas, para que mais tarde conseguisse sentir, medir e construir um diagnóstico da receção da obra de Abraham. Passo a descrever a forma de inquérito utilizada:

Coloquei uma amostra de obras perante um grupo significativo de 109 pessoas. Estando sensíveis às qualidades visuais de uma imagem, transmitiram fidedignamente o resultado do seu pensamento relativamente aos desenhos através da primeira palavra que lhes surgiu naturalmente, ou seja, através da primeira reação à visualização de cada imagem. Optei por realizar um questionário para esta finalidade que visava adquirir num primeiro momento um amplo esclarecimento original e de uma ótica exterior à minha. O questionário visual foi o método de investigação escolhido porque pode conjugar mais diretamente a imagem, o objeto de estudo, o participante, a fonte dos dados, as palavras e os dados coletáveis.

Para a concretização do questionário selecionei uma série de imagens dos trabalhos do arquiteto procurando os pontos de vista mais interessantes da sua obra. Esta seleção pressupõe que a série de imagens apresentada ao grupo é representativa o suficiente da obra desenhada de Abraham e que os participantes por sua vez, são representativos o suficiente da sociedade.

Produzi um questionário que apresentava vinte imagens, do conjunto dos trabalhos de Abraham, e uma folha de respostas com vinte alíneas numeradas na qual os participantes anotaram livremente as palavras, os significados e as ideias que as imagens lhes sugeriam. As palavras são entendidas nesta experiência como o meio de expressão mais fluente dos significados, emoções, associações e pensamentos. A caneta é o instrumento de transmissão e o papel é o recetor das observações. Admiti que as imagens apresentadas fossem capazes de despertar determinados estados de espírito no participante e que o participante, respondendo ao exercício, escolheu implicitamente os termos que melhor estavam de acordo com o seu estado de espírito. Apesar de a investigação incidir maioritariamente sobre materiais desenhados optei por também incluir fotomontagens, fotografias e maquetas e completar assim o leque de técnicas de representação e de composição, abrangendo todos os campos de produção artística não edificada do caso de estudo.

As vinte imagens foram apresentadas uma a uma a cada um dos participantes e foi-lhes feito o seguinte pedido: “Gostaria que escrevesse uma palavra para cada imagem”. Obtive uma resposta coletiva bastante diversificada. As imagens apresentadas no questionário foram obtidas a partir de digitalizações dos conteúdos da monografia de Raimund Abraham de 1996. Esta fonte revelou-se a mais fidedigna quanto às qualidades plásticas dos trabalhos. A amostra de imagens inclui os vários projetos que o arquiteto realizou desde 1961 até 1996. É uma amostra global e inclui os temas mais significativos como os desenhos das suas cidades mecanicistas com uso de fotomontagem, as instalações artísticas documentadas, as casas imaginárias desenhadas, os projetos para residências, monumentos e torres. Apresentei, no questionário, as seguintes obras:

1. Uma projeção axonométrica do projeto Nine Projects for Venice, a *Tower of Wisdom*, de 1980;
2. Uma fotografia ultravioleta de um dos espaços da instalação Hyperspace, de 1969;
3. Uma projeção axonométrica projeto Seven Gates to Eden, o *Gate Five*, de 1976;
4. Uma planta e um alçado do projeto House For Two Friends, de 1963;
5. Uma fotomontagem do projeto Monument to Aviation, de 1979;
6. Uma projeção axonométrica do projeto Locus Solus, de 1984;
7. Uma fotomontagem e desenho de uma torre em Times Square, de 1984;
8. Um esboço do alçado de uma cidade do projeto Compact Cities, a *Theather City*, de 1961;
9. Uma projeção axonométrica do projeto 9 Houses Triptych, de 1945;
10. Uma planta do projeto Church on the Berlin Wall, de 1982;
11. Uma planta do projeto Monument for a Fallen Building, de 1980;
12. Uma perspectiva da maquete do *Austrian Cultural Forum*, de 1992;
13. Uma fotomontagem do projeto Hingle-Chair, de 1971;
14. Uma fotomontagem e perspectiva de uma cidade linear, a *Universal City*, de 1966;
15. Uma projeção axonométrica do projeto Sfera, de 1991;
16. Uma planta e um corte do Monument to The Abstence of the Guernica Painting, de 1981;
17. Uma planta e um corte do projeto The Imaginary House, a *House without Rooms*, de 1974;
18. Uma fotomontagem e esboço de uma cidade linear, a *Mega Bridge II*, de 1965;
19. Um detalhe do projeto House For Euclid, de 1983;
20. Uma planta e uma perspectiva do projeto 10 Houses, a *House with Two Horizons*, de 1973.

As respostas dos participantes foram recolhidas usando dois suportes, um questionário em suporte de papel que foi apresentado pessoalmente e um questionário em suporte digital que era acessado pelos participantes por via de um endereço eletrônico. No questionário em suporte de papel, as imagens foram impressas num formato A5. Manteve-se a orientação correta dos originais e as imagens foram numeradas no verso da folha para serem apresentadas na mesma sequência. A folha do questionário continha na frente as alíneas numeradas para as respostas e no verso as cinco alíneas onde os participantes introduziram os dados relativos ao género, à idade, à ocupação, às qualificações, à área de estudo e à naturalidade, com o propósito de fazer acompanhar a recolha de dados com uma base demográfica mínima. O questionário em suporte digital foi relativamente idêntico. Foi produzido com a ferramenta formulários do pacote de aplicações da conta de correio eletrónico da *Google*. O suporte digital respeitou a

proximidade entre a imagem, o participante, e a alínea de recolha de resposta. Também requereu aos participantes os seus dados pessoais. Não mencionei nem a descrição das imagens nem o seu autor. O participante pôde repetir termos para descrever simultaneamente duas imagens diferentes. O participante também pôde responder a cada alínea com uma palavra ou com uma expressão de duas ou três palavras. A síntese e a tradução da imagem e do pensamento para uma palavra escrita foi um exercício importante, de concentração e esforço. A utilização de dois suportes permitiu que a amostra de participantes fosse mais abrangente geograficamente estendendo-se pelo menos ao país. Obtive respostas das áreas do Porto, Lisboa, Funchal, maioritariamente e ainda de outros distritos e países.

Antes de iniciar a recolha de dados houve a precaução de realizar um questionário protótipo com o intuito de testá-lo e de encontrar possíveis lacunas ao processo de recolha das respostas. O teste clarificou algumas dúvidas iniciais, como a duração do exercício e a reação por parte dos inquiridos. Os dados recolhidos neste primeiro questionário não foram tomados em conta nas análises à obra para garantir a igualdade de circunstâncias no processo.

Em conclusão, este método permitiu-me auscultar o tipo de apreensão receberam estes desenhos de lugares imaginários por parte da amostra inquirida da população portuguesa, formando um relato fundamentado das interpretações utópicas destas obras. Estes desenhos puderam ser analisados através de vários filtros que permitiram, por exemplo, averiguar as conotações positivas e as conotações negativas que os desenhos transportavam. Assim pude caracterizar justamente os desenhos de Abraham de utópicos ou distópicos e pude concluir com mais exatidão que apresentam, respectivamente à população inquirida, lugares ideais ou lugares de desolação. Com este método fui capaz de coletar os dados necessários à análise, e posteriormente adquirir uma base empírica para a discussão teórica das qualidades narrativas dos desenhos imaginários e do trabalho de Raimund Abraham que mais à frente conduzirei.

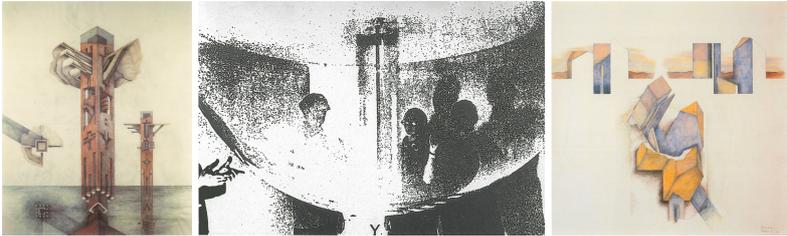


Imagem 1

Imagem 2

Imagem 3



Imagem 4

Imagem 5

Imagem 6

Imagem 7



Imagem 8

Imagem 9

Imagem 10



Imagem 11

Imagem 12

Imagem 13

Imagem 14

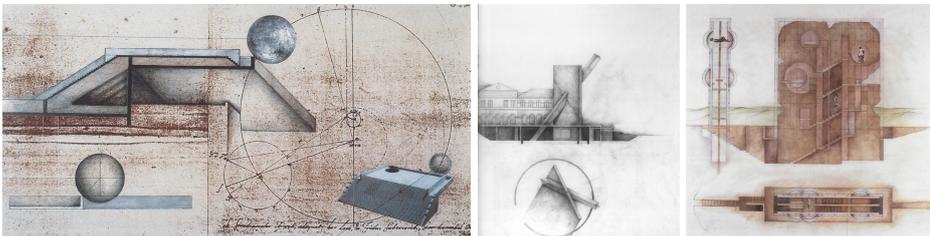


Imagem 15

Imagem 16

Imagem 17

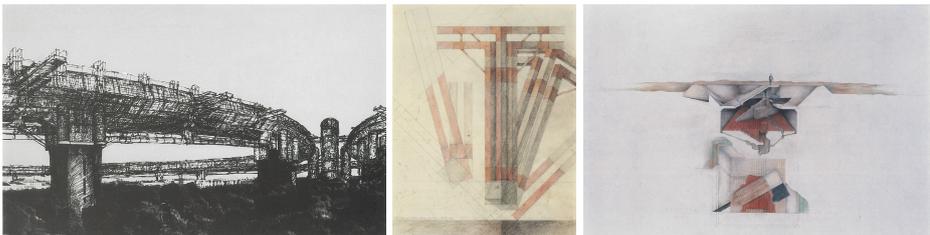


Imagem 18

Imagem 19

Imagem 20

6. EXPANSÕES AO CONTEÚDO DA OBRA DE ABRAHAM

6.1. Panorama qualitativo

6.1.1. Apresentação dos objetos de estudo

Para a preparação deste segmento analisei previamente todas as palavras recolhidas no questionário, determinei o valor qualitativo positivo ou negativo de cada palavra, seguidamente, contabilizei as palavras e separei-as em dois grupos, um grupo de termos com valor positivo e um grupo de palavras com valor negativo. Cada imagem ficou na posse de dois valores numéricos indicativos do tipo de apreensão, positiva ou negativa dos participantes do questionário. Estes valores numéricos serão aqui analisados. Também foi possível apresentar uma amostra dos termos-chave das imagens mais salientes na análise.

Elaborei a seguinte lista, onde as imagens são apresentadas desde a imagem com maior apreensão positiva até a imagem com a maior apreensão negativa, e que será usado para desenvolver a interpretação que se tecerá mais à frente relativamente à obra desenhada de Abraham. Deste tratamento de dados resultou o seguinte:

A imagem 15	apresentou	103 termos positivos e 6 termos negativos;
A imagem 7	apresentou	97 termos positivos e 12 termos negativos;
A imagem 11	apresentou	93 termos positivos e 16 termos negativos;
A imagem 12	apresentou	92 termos positivos e 17 termos negativos;
A imagem 1	apresentou	88 termos positivos e 21 termos negativos;
A imagem 18	apresentou	88 termos positivos e 21 termos negativos;
A imagem 9	apresentou	79 termos positivos e 30 termos negativos;
A imagem 3	apresentou	78 termos positivos e 31 termos negativos;
A imagem 19	apresentou	77 termos positivos e 32 termos negativos;
A imagem 4	apresentou	73 termos positivos e 36 termos negativos;
A imagem 16	apresentou	71 termos positivos e 38 termos negativos;
A imagem 2	apresentou	71 termos positivos e 38 termos negativos;
A imagem 6	apresentou	68 termos positivos e 41 termos negativos;
A imagem 14	apresentou	66 termos positivos e 43 termos negativos;
A imagem 17	apresentou	64 termos positivos e 45 termos negativos;
A imagem 10	apresentou	62 termos positivos e 47 termos negativos;
A imagem 13	apresentou	60 termos positivos e 49 termos negativos;
A imagem 5	apresentou	57 termos positivos e 52 termos negativos;
A imagem 20	apresentou	56 termos positivos e 53 termos negativos;
A imagem 8	apresentou	53 termos positivos e 56 termos negativos;

6.1.2. Análise qualitativa dos objetos de estudo

Todas as 20 imagens em análise foram qualificadas tanto com termos negativos como com termos positivos. A maioria das imagens, composta pelas 19 primeiras entradas apresentadas, possui um número superior de termos positivos. Apenas a imagem n.º 8, um esboço de uma cidade compacta, a *Theater City*, apresenta um número

superior de termos negativos, com 56 entradas negativas. É, portanto, a imagem mais negativa do grupo. Alguns dos termos recolhidos relativamente a esta imagem foram: tinta-da-china, preto, negro, escuro, pesadelo, confusão, ruído, abstrato, altar, centro, círculo, esfera, bola e planeta.

A imagem n.º 15, um desenho de uma obra não construída, realizado a lápis e intitulado de *Sfere Project*, apresentou 103 termos positivos e 6 termos negativos, uma maioria quase absoluta de termos positivos. Logo, do conjunto inteiro é a imagem com maior número de conotações positivas, descrita com termos como: plano, compasso, círculo, esfera, geométrico, geometria, cálculo, matemática, equilíbrio, sistema solar, universo, astronomia, golfe, carro e gravidade.

Se considerarmos apenas as 19 imagens que possuem um número maior de termos positivos então a imagem n.º 20, uma axonometria da *House with Two Horizons*, é a imagem com o menor número de termos positivos. Possui 56 termos positivos e 53 termos negativos, sendo alguns deles: planta, escadas, vulcão, abismo, profundidade, subterrâneo, subsolo, bunker, túnel, passagem e solidão. Esta imagem apesar de se apresentar numericamente positiva posiciona-se no extremo negativo da lista de imagens.

As imagens n.º 10, 13, 5, 20 e 8 expõem trabalhos realizados usando técnicas diferentes, desde axonometrias, plantas e alçados a lápis de cor a esboços a caneta, desenhos, fotografias e fotomontagens. São um grupo de projetos de casas imaginárias, cidades futurísticas, instalações, objetos e obras não construídas, onde se incluem os projetos *Church on the Berlin Wall*, *Hingle Chair*, *Monument to Aviation*, *House with Two Horizons* e *Theater City*. Estas imagens constituem um grupo cujo número de termos positivos é sensivelmente igualável ao número de termos negativos. O que significa que podemos debater a sua caracterização negativo-positiva justamente pela pequena diferença entre os dois valores. Em comum estas imagens partilham termos como fotografia, abstrato, túnel, bunker, subterrâneo, profundidade, sombra, preto, confusão, solidão.

Na outra extremidade da lista, as imagens n.º 15, 7, 11, 1 e 18, agrupam-se axonometrias, plantas, alçados, esboços e desenhos, a lápis de cor ou realizados sobre fotografia. Os projetos imaginários não construídos e as cidades futurísticas, como o *Sfere Project*, o *Times Square Tower*, o *Monument for a Fallen Building*, a *Tower of Wisdom*, o *Mega Bridge II*, formam um conjunto seguramente positivo, por apresentarem uma maioria quase absoluta de termos positivos. As imagens deste grupo partilham termos em comum como, por exemplo, Da Vinci, projeto, construção, estrutura, prédio, fábrica, estádio, prisão, escadaria, escadas, futuro, abstrato, geometria, geométrico, ligação e divisão.

6.1.3. Análise qualitativa a quatro grupos de projetos

A obra desenhada de Abraham, que é o objeto desta investigação, é um conjunto de vários projetos desenhados realizados faseadamente. O arquiteto explorou vários temas. E cada um deles possui especificidades próprias como os seus objetivos e os seus conteúdos. Sendo sensível a este aspeto, considereei, para esta análise, agrupar e analisar a sua obra em quatro conjuntos distintos:

Os projetos das casas imaginárias, que incluem o *10 Houses*, o *Seven Gates to Eden* e o *House for Euclid*;

Os projetos das cidades futuristas, que incluem a *Compact Cities*, a *Linear Cities* e a *Transplantation Cities*;

Os projetos que desenhou e que não foram construídos, onde se incluem a *Times Square Tower*, o *Sfere Project*, o *Tower of Wisdom* e a *Church on the Berlin Wall*;

Os projetos que construiu, dos quais aqui só se levou em consideração o *Austrian Cultural Forum*.

As imagens n.º 9, 3, 19, 17 e 20 remetem para os desenhos das casas imaginárias dos projetos *10 Houses*, *Seven Gates to Eden* e *House for Euclid* e possuem um número variável de termos positivos e negativos. A imagem n.º 9 é uma axonometria de três casas imaginárias do projeto *10 Houses* e é a imagem mais positiva deste grupo com 79 termos positivos e 30 termos negativos. Esta imagem agrupou termos como perspetiva, geometria, cidade, prédio, estufa, quente, deserto, destruição, quadrados, sólidos, cubos, cristais, vidro, espelhos, painéis e grelha. A imagem n.º 20, um desenho da *House with Two Horizons* do projeto *10 Houses*, é a imagem mais negativa deste grupo e já foi anteriormente caracterizada como a imagem menos positiva do grupo das 19 imagens com valores positivos.

As imagens n.º 18, 14 e 8 dos desenhos das cidades futuristas, nomeadamente da *Linear Cities* e da *Compact Cities* apresentaram um número de termos positivos e negativos variável. A imagem n.º 18, um esboço sobre um suporte fotográfico, de uma cidade linear intitulada de *Mega Bridge II* é a imagem com mais termos positivos deste grupo. Foi-lhe atribuída os seguintes termos: esboço, esquisso, industrial, futuro, projeto, estrutura, construção, ponte, viaduto, autoestrada, comboio, metro, viagem, conexão e rede. A imagem n.º 8, um esquisso da cidade compacta *Theater City* é a imagem com mais termos negativos deste trio e a imagem com mais termos negativos do conjunto das 20 imagens do questionário.

As imagens n.º 15, 7, 11, 4, 16 e 10 formam um grupo que é relativo aos projetos desenhados não construídos da obra de Abraham. Este grupo inclui respetivamente um desenho do projeto Sfera realizado a lápis com uso de recortes, um desenho sobre fotografia do projeto Times Square Tower, as plantas e os alçados dos projetos Monument for a Fallen Building, House for Two Friends, Monument for the Abstinence of the Painting Guernica e Church on the Berlin Wall. A imagem n.º 15, o projeto Sfera, é simultaneamente a imagem com mais termos positivos deste grupo dos projetos não construídos e a imagem do questionário que arrecadou maior número de termos positivos. A imagem n.º 10, por sua vez, foi a que recebeu mais termos negativos. Esta imagem, a planta do projeto Church on The Berlin Wall, coletou 62 termos positivos e 47 termos negativos, entre os quais saliento as palavras: sombra, profundidade, subterrâneo, corredor, entrada, casa, torre, arquitetura, projeção, simetria, cruz, ferro e robô.

A imagem n.º 12, o projeto do *Austrian Cultural Fórum*, é a única imagem que ilustra uma obra edificada pelo arquiteto. A fotografia da maquete do edifício foi descrita com 92 termos positivos e 17 termos negativos apresentando palavras como luz, contraste, só, musical, metrónomo, termómetro, elevador, altura, arranha-céus, torre, edifício, prédio, prespetiva, triângulo.

6.1.4. Qualidades comuns à análise e à literatura

Como já vimos aqui, a obra de Abraham foi escrutinada por vários críticos, escritores, jornalistas, historiadores, artistas e arquitetos. Estes autores deixaram-nos uma caracterização alargada das obras e dos projetos em geral. Certos aspetos da obra do arquiteto foram amplamente usados. Os participantes do questionário também mencionaram estes aspetos mais frequentes. Em comum com os autores que refletiram sobre a obra de Abraham, e relativamente ao geral da obra desenhada, os participantes neste inquérito usaram frequentemente para qualificar a obra do arquiteto os termos: cálculo, abstrato, simetria, projeto, futuro, metropolitano, solidão, pesadelo e sombrio, indicadores duma apreciação da obra geométrica, matemática, rigorosa, premeditada e solitária. Associaram os desenhos das casas imaginárias à palavra solidão e ambos os grupos observaram que os desenhos das cidades futuristas retratavam estruturas metropolitanas. Em relação aos projetos desenhados não construídos ambos concordaram que os projetos possuíam simetria. A leitura resultante deste cruzamento manteve a apreensão global positiva que havia na teoria e ofereceu uma caracterização mais sintética e universal da leitura e significados da obra de Abraham.

6.1.5. Qualidades e conteúdos exclusivos da análise

O que resultou mais interessante deste processo foi a constatação de que há aspetos da obra desenhada de Abraham que ainda não foram explorados pela crítica de arquitetura. Alguns termos utilizados pelos participantes para descrever as imagens sugerem conteúdos originais à obra de Abraham. Outros termos ou grupos de palavras complementam o que já foi referido pela crítica ou, então, dão relevo a aspetos que não tiveram ainda muito desenvolvimento. Assim a leitura que se segue pretende indicar e evidenciar, com relativa definição, alguns dos campos inexplorados onde a crítica à obra de Abraham ainda se pode estender com o objetivo de um mais amplo entendimento desta obra fascinante.

Em geral, e relativamente à obra desenhada, não se fez referência às temáticas do transporte e da locomoção como evidenciam os termos carro, comboio, metro e elevadores, que algumas imagens sugeriram aos participantes do inquérito visual levado a cabo.

Também ninguém se debruçou ainda sobre a capacidade destes desenhos mostrarem um mundo complexo e interconectado, como sugerem os termos ligações, divisão, conexão e rede. Também palavras como industrial e robô sugerem que os desenhos que incorporam elementos mecanicistas são capazes de indiciar um programa arquitetónico específico ou de conduzem as observações/impressões para áreas mais específicas da mecânica como a robótica.

Uma outra tipologia de termos como viagem, passagem e destruição completa o leque de processos de transformação, do corpo e da matéria, que estarão implícitos presentes no trabalho do arquiteto. Termos como gravidade e equilíbrio apresentam-se como conceitos da Física que são mais universais e que expandem o grupo de elementos naturais que Abraham considerava ao projetar. Termos como ferro, vidro, espelho, quente, musical, luz, negro e preto dão ênfase à dinâmica sensorial que os desenhos possuirão, à materialidade, ao cromatismo e à temperatura.

Já os termos altar e cruz, e as suas respetivas conotações religiosas, salientam, de maneira original, a importância do sagrado, do sofrimento e da morte na obra do arquiteto. Por outro lado os termos golfe, vulcão, abismo e cidade dão ênfase ao tema da paisagem que foi ainda pouco explorado, embora referenciado ao longo da leitura da obra do arquiteto.

Nesta comparação entre o discurso da crítica de arquitetura e dos termos usados pelo inquérito realizado constata-se que a crítica feita aos desenhos das casas imaginárias ignorou-lhes a vertente formal e geométrica, como salientam os termos perspectiva, geometria, cubos, grelhas, painéis, quadrados, e ainda ignorou-lhe a vertente construída ou arquitetónica como evidenciam os termos prédio, estufa, escada e planta. O aspeto trágico e destruído dos conteúdos destes desenhos também não foi devidamente observado, como indiciam os termos destruição e vulcão.

Faltou ainda à crítica fazer alusão ao aspeto formal curvilíneo dos desenhos relativos às cidades futuristas, o que se encontra nos termos círculo, esfera e bola. Os desenhos das cidades também sugerem uma realidade urbana apoiada no progresso que só nos foi indicada pelos termos futuro, conexão e rede. A crítica feita a estes desenhos podia também ter dado algum ênfase aos aspetos relacionados com o transporte nas cidades como nos explicam as palavras comboio, metro e viagem. A centralidade e o centro da urbe são dois aspetos que também não foram evidenciados nos escritos sobre a obra deste arquiteto e que foram sugeridos pelos termos dos participantes: centro e altar. A escala planetária destes projetos foi um tema mencionado esporadicamente e que é sugerido pela palavra planeta.

Os termos geometria, compasso, astronomia, sistema solar, matemática, estudo, cálculo, gravidade, equilíbrio, plano, carro, golfe sugerem uma sistematização e racionalização dos movimentos, das forças e dos elementos naturais que também não terão sido tratados pela crítica feita aos projetos não construídos. Estes projetos sugeriram aos participantes do inquérito um tipo de ambientes e espaços mais encerrados, conforme nos é indicado pelos termos profundidade e subterrâneo. Constata-se na análise dos dados recolhidos que estes projetos não construídos possuem um enorme potencial de significados. Os participantes descrevem-nos com palavras como robô, cruz, carro, ferro e atribuem-lhes assim uma dimensão iconográfica ou até idolátrica.

Quanto aos projetos construídos os críticos de arquitetura poderiam ainda ter mencionado o aspeto formal e arquitetónico caracterizado, por exemplo, por termos como arranha-céus, prédio, torre, elevador, triângulo, perspetiva, metrónomo, termómetro, e também as suas dimensões sensoriais não visuais como o som e a temperatura, sugeridas por termos como: musical, metrónomo, termómetro e luz.

6.2. Contornos utópicos

6.2.1. Apresentação e análise das qualidades utópicas e distópicas

A vertente utópica foi um dos aspetos mais frequentemente apontado aos desenhos do arquiteto Abraham ao longo da revisão da crítica à sua obra. Autores como Norbert Miller, Ana Raquel dos Santos, Matilda McQuaid, W. Schmied, Hans Höger e Ethel Baraona Pohl consideraram o arquiteto um desenhador utopista, um explorador metódico e um manipulador da imagem.

Genericamente, a utopia é um lugar que não existe. O termo utopia pode ser descrito como a procura incessante pelo mundo ideal (Lopes, 2007). É, portanto, um lugar que se transforma no momento em que é observado. É um lugar impossível mas imaginável por certos autores. É fisicamente inconcebível e por isso é muito fugaz. A utopia é frequentemente tida como um lugar de isolamento, e a sua realidade limita-se, de certa maneira, a considerar apenas aquilo que é ideal. É recorrentemente associada a uma cidade, e a uma sociedade perfeita. Originalmente, a *Utopia* é um lugar que o escritor Thomas More idealizou por volta de 1516 enquanto meditava sobre a construção de um mundo físico ideal e a construção de valores coletivos ideais, tendo como ponto de partida o panorama oferecido pelo seu tempo e pela sua realidade. Um indivíduo que cria utopias propõe, inconformado, que o mundo pode ser melhorado (Negrão, 2004).

A distopia é uma variante da utopia. É um lugar onde todos os aspetos problemáticos da realidade são reunidos e exagerados, expondo principalmente os aspetos que melhor invocam as deficiências morais de uma determinada sociedade. É frequentemente associada a cenários futuros onde há um conflito aberto entre os interesses individuais e os interesses comunitários. A distopia, segundo o historiador Raimund Trousson, também tem correspondente real, tanto no passado como no presente, nos governos ditatoriais, nos partidos totalitários, nos aprisionamentos em massa, nos conflitos bélicos, na anarquia, na censura, no terrorismo, na ameaça de agressão, na supressão dos direitos e liberdades do indivíduo (como citado em Ribeiro, 2008, p.2). A distopia descreve um mundo imperfeito onde o desenvolvimento humano está estrangido por lógicas que nos parecem surreais. Numa distopia assiste-se a um caminhar gradual em direção ao apocalipse. (Botelho, 2012)

Todas as 20 imagens que constituíram o objeto deste estudo foram qualificadas por anónimos participantes nesta investigação com termos que podem apontar no sentido positivo da utopia ou no sentido da distopia. Após contabilizar todos os termos cheguei aos seguintes valores:

A imagem 1	originou	9 termos utópicos e	6 termos distópicos;
A imagem 2	originou	29 termos utópicos e	11 termos distópicos;
A imagem 3	originou	6 termos utópicos e	11 termos distópicos;
A imagem 4	originou	21 termos utópicos e	4 termos distópicos;
A imagem 5	originou	3 termos utópicos e	17 termos distópicos;
A imagem 6	originou	15 termos utópicos e	12 termos distópicos;
A imagem 7	originou	41 termos utópicos e	3 termos distópicos;
A imagem 8	originou	12 termos utópicos e	22 termos distópicos;
A imagem 9	originou	20 termos utópicos e	14 termos distópicos;
A imagem 10	originou	12 termos utópicos e	6 termos distópicos;
A imagem 11	originou	9 termos utópicos e	2 termos distópicos;
A imagem 12	originou	12 termos utópicos e	4 termos distópicos;
A imagem 13	originou	9 termos utópicos e	27 termos distópicos;
A imagem 14	originou	15 termos utópicos e	6 termos distópicos;
A imagem 15	originou	32 termos utópicos e	1 termo distópico;
A imagem 16	originou	16 termos utópicos e	13 termos distópicos;
A imagem 17	originou	10 termos utópicos e	16 termos distópicos;
A imagem 18	originou	10 termos utópicos e	5 termos distópicos;
A imagem 19	originou	17 termos utópicos e	7 termos distópicos;
A imagem 20	originou	15 termos utópicos e	21 termos distópicos.

As imagens que foram caracterizadas com um número superior de termos utópicos foram as imagens n.º 1, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18 e 19, perfazendo um total de catorze imagens utópicas em vinte. As restantes seis imagens, as imagens n.º 3, 5, 8, 13, 17 e 20, correspondem às imagens que reuniram um número superior de termos distópicos. Portanto a obra desenhada de Abraham foi caracterizada com um número superior de termos utópicos.

A imagem n.º 7, uma fotomontagem de uma Torre em Times Square com uso de desenho a lápis arrecadou o maior número de termos utópicos, com 41 termos utópicos e 3 termos distópicos. Esta imagem foi descrita com os termos: urbanismo, urbano, cosmopolita, megapólis, cidade, Babel, civilização, construção, monumento, humano, imaginação, repetição, poluição e terror.

Já a imagem n.º 5, uma fotomontagem de um monumento à aviação, foi menos associada a termos utópicos, com apenas as três termos: equilíbrio, horizonte e despertar.

A imagem n.º 13, que apresenta uma fotomontagem da instalação Hingle-Chair de 1971, foi a imagem que agrupou o maior número de termos distópicos, com 27 termos distópicos e 9 termos utópicos. A vertente utópico-distópica desta imagem foi descrita com os termos: holocausto, tortura, sofrimento, rutura, sinistro, tenebroso, incompreensível, controverso, estranho, surreal, dúvida, diferença, separação, solidão, vazio, risco, estar, equilíbrio, perspectiva, abstrato, estático, dignidade, naturalismo, efêmero e simplicidade.

Por sua vez a imagem n.º 15 foi a imagem menos associada à distópica. Esta composição axonométrica do projeto Sfere compilou uma única palavra distópica: desequilíbrio.

Houve ainda quatro entradas explícitas da palavra utopia. Este termo surgiu entre os resultados das imagens 1, 4, 8 e 14, respetivamente, num desenho axonométrico do projeto Tower of Wisdom, em Veneza; numa planta e alçado do projeto House For Two Friends, em Oggau; num esboço de um alçado de uma cidade compacta intitulada de Theater City; e numa fotomontagem ilustrando uma cidade linear, a *Universal City*.

6.2.2. Qualidades utópicas e distópicas da obra

A crítica à obra do arquiteto demonstrou que a sua obra utópica tem sido vista como radical e vanguardista, enigmática, invocadora, sugestiva e provocadora, criadora de visões ideais e lugares imaginários onde o arquiteto usa a ironia e a metáfora como estratégias para provocar perplexidade, especulação e uma crítica poética. O seu trabalho foi caracterizado de abrangente e equilibrado por recorrer a um mundo de sonhos e ficções que os críticos consideraram revolucionários e emocionantes. Apesar de ser visto como transgressor, o seu trabalho utópico é também descrito como comprometido com a revelação e com a exploração de questões em torno do mundo, material e imaterial, da vida, do tempo, da memória, do eterno, e de tudo aquilo que é desconhecido, insondável e central ao Homem. Maioritariamente a crítica dirige-se aos projetos arquitetónicos, urbanísticos, estruturais e tecnológicos que possuem potencial estético e artístico, dos quais são exemplos frequentes as cidades megaestruturais megalómanas e os espaços urbanos coletivos majestosos que o arquiteto projetou para a sociedade.

A autora Ethel Pohl, em especial, descreveu os projetos 10 Houses, Seven Gates to Eden e House for Euclid como projetos metafóricos, rodeados por uma atmosfera característica de um sonho, onde o arquiteto, lançando várias propostas de habitação, criou um subúrbio surreal.

Já os vários autores que se debruçaram sobre os desenhos das cidades futuristas, a *Compact Cities*, a *Linear Cities* e a *Transplantational Cities*, descreveram-nas como lugares nos quais uma organização e um funcionamento mecanicista evoluído beneficiaria a sociedade. Contudo, os ambientes urbanos foram vistos como especulativos uma vez que enalteciam os potenciais tecnológicos numa escala desmedida. As criações utópicas, que provocaram algum fascínio, acompanharam-se de observações teóricas, que frequentemente invocavam a necessidade de um despertar intelectual e de uma procura pelas origens e que repetidamente conferiram autonomia, independência e consolidação às cidades. As visões megaestruturais dos desenhos das cidades indiciaram em certos autores um entendimento muito experimental, radical e vanguardista do urbanismo e da arquitetura por parte do arquiteto por se apoiarem nas características formais das máquinas. Os desenhos foram associados, em determinadas leituras, a lugares disfuncionais, caóticos e ameaçadores, onde os observadores se sentiram contrariados e oprimidos, tal como se estivessem a habitar uma estrutura que negava a sua relação com a paisagem, num ambiente alienista e monstruoso devido à sua escala megametropolitana. Estes autores notaram que as colónias e as civilizações utópicas estavam implantadas em paisagens despojadas, em novos mundos onde o horizonte era o elemento principal.

Os projetos que Abraham pretendia edificar, e que infelizmente não edificou, como o projeto *House For Two Friends*, o *Times Square Tower*, a *Church on the Berlin Wall*, o *Monument to a Fallen Building*, o projeto *Sfere* e o *Monument to the Absence of The Guernica Painting* foram, no que toca à sua vertente utópica, caracterizados de monumentais e emocionais.

O *Austrian Cultural Forum* foi mencionado por Lebbeus Woods como uma arquitetura visualmente atrativa, misteriosa e assustadora, exprimindo um confronto entre o indivíduo e o universo. Estes termos indicam um lado utópico útil a esta análise.

Portanto, a crítica às casas imaginárias realça os aspetos metafísicos das propostas arquitetónicas, as observações às cidades futuristas sublinham a complexidade por trás das grandes estruturas, a análise aos projetos construídos salienta apenas uma emocionante monumentalidade e a crítica aos projetos construídos revela um interesse misterioso.

6.2.3. Qualidades e conteúdos utópicos exclusivos da análise

Os participantes inquiridos realçaram uma série de conteúdos que dizem respeito à utopia pessoal de Abraham. Assim sendo, podemos completar a perspetiva da vertente utópica do trabalho de Abraham com alguns dos conceitos retirados do conjunto de termos recolhidos do questionário. Por exemplo, os participantes mencionaram o aspeto territorial dos mundos utópicos pelo uso das palavras: paisagem e topografia. Referiram termos que se relacionam com as estratégias conceituais do planeador como a projeção,

o planeamento, o plano, a antevisão do futuro, a perspetiva e o pensamento abstrato. Descreveram certos aspetos civilizacionais, alguns relativos aos ambientes urbanos, como a construção, a reunião e a concentração, sugerindo ainda outras ideias em termos como o inacabado, a evolução, a civilização, a pirâmide e Babel.

Os aspetos distópicos que se referem a acontecimentos destruidores foram sugeridos pelos participantes pelos termos desastre, catástrofe, guerra, holocausto, queda, destruição, poluição, ruína e desconstrução. Os participantes fizeram menção aos aspetos distópicos e ainda a outros aspetos dirigidos à clausura e à limitação das liberdades como descrevem os termos prisão, labirinto, fábrica e muro de Berlim. Mencionaram as qualidades emocionais e atmosféricas das distopias como a opressão, o sofrimento, o sinistro, o negativo, a escuridão, o isolamento, o negro, a separação e o corte, e referiram alguns termos que exprimem a incoerência dos mundos distópicos como, por exemplo: surreal, distorção, vazio, confuso e mistério.

6.2.4. Análise às qualidades utópicas de quatro grupos de projetos

Paralelamente, os participantes do questionário contribuíram com um vocabulário original passível de ser analisado diretamente pelos filtros do campo da utopia e também pelos filtros específicos de cada um dos grupos de projetos do arquiteto, nomeadamente, dos projetos das casas imaginárias, das cidades futuristas, dos projetos não edificados e dos projetos edificados.

No que diz respeito ao grupo de imagens representativas dos projetos das casas imaginárias ou metafóricas da década de 1960, constituído pelas imagens 3, 9, 17, 19 e 20 e pelos projetos 10 Houses, Seven Gates to Eden e House for Euclid os resultados do questionário puderam introduzir ideias que aludem à busca por um lugar pacífico, como explicam as palavras escape, paz, homem e serenidade; à exposição de conceitos absolutos como racionalismo, idealismo, ideia, futurismo, sonhos, surrealismo e desconstrução; ao desejo de edificação, como indicam os termos: erguer, exagero e pilares; aos meios de transmissão de ideias como a pintura e a comunicação; ao confinamento e concentração dos ideais num lugar reduzido como uma ilha ou um núcleo; e às pretensões de autonomia e poder como explicam as palavras revolução, emancipação, poder e uniforme.

A imagem mais distópica do grupo das casas metafóricas é a imagem n.º 20, relativa à *House with Two Horizons*, caracterizada com 21 termos distópicos. A imagem n.º 9, que remete para o projeto Nine Houses Triptych, é a imagem mais utópica do grupo e agrega 20 termos utópicos. As imagens do grupo foram caracterizadas em comum com os seguintes termos: cidade, paisagem, construção, projeto, planeamento, futuro, arquitetura, destruição, queda, vazio, ruínas, labirinto, isolamento, solidão e confusão.

Quanto ao grupo das cidades futurísticas, representadas neste estudo da obra de Abraham pelas imagens n.º 8, 14 e 18, pelos projetos Linear Cities e Compact Cities, a observação dos participantes proporcionou perspectivas direcionadas aos objetivos da utopia que são o do desafio e o da procura; à capacidade de antevisão dos projetos como melhor expressaram as palavras simulação e work in progress; ao aspeto expansivo e unificador dos mundos utópicos como explicam os termos união, globalização e religião; às qualidades desagradáveis e agressivas das distopias; aos ambientes negativos distópicos caracterizados, por exemplo, pelas palavras negro, sombrio, obscuro e pesadelo; à densidade e ao caos dos grandes espaços urbanos explicados pelos termos denso, emaranhado, incerto, compartimentado, fechado e Metrópolis.

O grupo de imagens das cidades futuristas foi caracterizado por uma maioria de termos utópicos. As três imagens do grupo foram qualificadas em conjunto com um total de 37 termos utópicos e 33 termos distópicos. A imagem mais utópica do grupo foi a imagem n.º 14 e a mais distópica foi a imagem n.º 8. As palavras mais comuns dentro do grupo foram projeto, futuro, construção, utopia e confusão.

Os projetos House For Two Friends, Time Square Tower, Church on The Berlin Wall, Monument for a Fallen Building, Sfera Project e Monument to the Absence of the Painting Guernica, correspondentes às imagens n.º 4, 7, 10, 11, 15 e 16, formam o grupo dos projetos não edificadas realizados por Raimund Abraham. Os participantes adicionaram novas interpretações relativas aos projetos com tópicos como seu o aspeto desenhado como indicam os termos projeção, representação e plano; o aspeto rigoroso da projeção das utopias expresso pelas palavras técnico, ciência e cálculo; o espírito inventivo e engenhoso necessários à criação duma utopia que podem ser mencionados através dos termos: pensamento, inteligente, visão, experiência, estratégia, linearidade e orientação; o código normativo com que se constrói um determinado mundo ficcional indiciado nas palavras relação, ordem, regra, repetição e incógnita; a realidade urbana extensiva como descrita em: urbanismo, urbano, megapólis, Babel e crescer; os aspetos aparatosos das construções utópicas como fazem entender os termos fortaleza, estrutura, arrojado e peso; toda a criação do sítio geográfico onde uma cidade se implanta como explicam as palavras concêntrico, geocêntrico, topografia, circunstância, posicionamento, universo, cosmos e fado; os aspetos relativos à convivência e à comunidade, descritos pelos participantes com os termos concentração, reunião, humano, parlamento, assembleia e tribunal; a rutura e a queda das utopias expressas como os termos: desequilíbrio, quebra, indivisão e crash da bolsa de Nova Iorque; os aspetos negativos como a guerra, o desastre, o terror e o sinistro.

Os projetos não edificadas de Raimund Abraham receberam uma qualificação utópica generalizada visto que todas as imagens obtiveram um número superior de termos utópicos. A imagem n.º 7, com 41 termos utópicos, é a imagem mais utópica

do grupo e a imagem n.º 16 é, no outro extremo, a imagem mais distópica, com um total de 13 palavras distópicas. As seis imagens possuem em comum os termos futuro, arquitetura, equilíbrio, perspectiva, projeto, planeamento, projeção, paisagem, civilização, cidade, reunião, urbanismo e plano.

O projeto edificado de Abraham, o *Austrian Cultural Forum*, representado neste estudo pela da imagem n.º 12 agrupou 12 termos utópicos e 4 termos distópicos, dos quais os termos desenvolvimento, estabilidade, força, rigidez e só são exclusivos à observação desta imagem.

6.2.5. Síntese das análises às qualidades utópicas dos projetos

Os quatros grupos que constituíram uma análise por partes da obra desenhada do arquiteto austríaco referidos anteriormente por casas imaginárias, cidades futuristas, projetos não edificados e projetos edificados, possuem entre si termos que são comuns e que, de certa maneira, podem oferecer ao leitor um vocabulário mais refinado acerca do aspeto utópico e distópico da obra do arquiteto. Portanto, as descrições dos desenhos dos quatro grupos concordaram em termos como: cidade, utopia, cosmópolis, cosmopolita, civilização; imaginação, sonhos, surrealismo, surreal, abstrato; elevar, ascensão, evolução; construção, projeto, futuro, pirâmide; monumento, monumental; perspectiva, planeamento, arquitetura, organização, perfeccionismo, perfeição; paisagem, espaço, espacial; possibilidades, caminhar, caminho; equilíbrio, sustentabilidade, sustentável, centro, central, centralidade; prisão, labirinto, Muro de Berlim; fábrica, indústria, industrialização, Starwars, Stardestroyer, Coruscant, poluição; desconstruído, desconstrução, destruição, perturbação, ruínas, confusão, confuso, inacabado; negativo, solidão, escuridão e opressão;

6.2.6. Divergências entre a análise e a literatura

As principais diferenças entre as descrições utópicas dos críticos e dos participantes do questionário estão relacionadas com a abordagem à obra e com a posição tomada na observação. Enquanto os autores salientaram a natureza metafísica dos projetos das casas imaginárias, os participantes, por sua vez, conduziram a leitura para uma interpretação que os caracterizava como lugares paradisíacos. Os críticos observaram as cidades futuristas nos aspetos que lhes atribuíam um grande dinamismo enquanto que os participantes lhes apontaram as dimensões mais virtuais. A crítica sublinhou o entusiasmo e a humanidade dos projetos não construídos. Os participantes, por sua vez, enfatizaram a colocação, a disciplina e a participação dos projetos na cidade. Nos projetos construídos a crítica literária focou-se no carácter arquitetónico enquanto que as observações anónimas dos participantes se concentraram na integridade física dos projetos.

7. CONCLUSÃO

7.1. Um horizonte menos distópico

Procuramos desvendar a obra de Raimund Abraham através de uma aproximação aos seus possíveis significados e por meio de uma examinação aos tópicos da utopia e da distopia. O potencial interpretativo da obra desenhada do arquiteto foi confirmado pelo amplo universo de significados que me foi oferecido sob a forma de um vocabulário extenso que agregou 1088 palavras.

A obra do arquiteto é um reflexo das suas pretensões pessoais. A utopia, como se confirmou, é um tema presente no seu trabalho. Embora o arquiteto não se tenha debruçado diretamente sobre este tema, outros o fizeram, nomeadamente os seus colegas e os críticos à sua obra.

Observei, através desta investigação, que o método de produção disciplinado do arquiteto, que tinha em vista uma produção artística rigorosíssima, é entendido, em certos pontos de vista, como um fator de isolamento e individualismo relativamente, conforme interpretei, a outras expressões artísticas criativas mais espontâneas.

Constato que é muito provável que um dos objetivos de Abraham, em realizar uma obra desenhada tão variada, é o de exprimir o seu desejo de fuga às realidades às quais não estava conformado. O trabalho de Abraham reflete um sentido forte de abstração e de isolamento.

Contudo, a obra também revelou uma enorme vontade de ser compreendida e de ser acedida pelo observador. Portanto o isolamento com que frequentemente se depararam as leituras é paradoxal uma vez que Abraham pretendia que os seus desenhos fossem habitados.

Os objetos detalhados que o arquiteto desenvolveu para os projetos das cidades futurísticas indicam uma tomada de consciência das complexidades da construção do ambiente urbano e humano. Além disso, estes desenhos constituem um dos instrumentos com os quais o arquiteto podia ter configurado ativamente as suas problemáticas

relativamente ao habitat humano, uma vez que a imagem robótica e mecanicista destes projetos possui muita versatilidade no aspeto compositivo. Posso afirmar então que, desde os anos 60, o arquiteto contactou diretamente com um dispositivo dinâmico de interrogação crítica, manuseável e construtivo, nomeadamente o desenho.

Os projetos desenhados, como aqueles que são relativos às casas imaginárias, ostentam detalhes de elementos destruídos. Observei que este tipo de detalhe terá transmitido maior vivacidade aos desenhos do arquiteto e permitiu, por exemplo, que as observações que foram conduzidas pelos participantes do questionário se debruçassem sobre tópicos mais subjetivos. Por outras palavras, os limites indefinidos dos elementos dos seus projetos permitem uma transição mais elegante e natural entre o objeto representado e uma esfera da sua interpretação menos descritiva e mais imaginativa.

Os dados confirmaram que o arquiteto produziu uma obra com uma vertente emocional significativa tendo em consideração a quantidade de termos registados relacionados com a sensorialidade. Esta indicação serve para demonstrar que a sua obra, apesar de dominada por métodos rigorosos foi capaz de capturar uma atmosfera relativamente sensível.

Algumas observações caracterizam o trabalho de Abraham com qualidades próprias dos espaços sagrados. Neste aspeto é possível evidenciar uma série de projetos com uma apreensão positiva, um ambiente escuro e uma sensação de calma, de silêncio e de paz. Projetos como a *Tower of Wisdom*, a *Theather City*, a *Church on the Berlin Wall*, o *Austrian Cultural Forum*, o *Monument to the Abstence of the Guernica Painting* transmitem com uma relativa proximidade um tipo de espaço pouco iluminado, mas agradável e confortável.

A paisagem é um tópico que permite interpretações abertas. Posso, por exemplo, associá-la a uma ideia de plenitude relativamente a um objeto que nela esteja contido. Um objeto está completo quando está integrado na sua paisagem. Abraham tinha a sua própria posição quanto à paisagem. Como deixou explícito nos seus projetos e na sua teoria, o desenho do horizonte, que é a paisagem primária, representa as origens do objeto arquitetónico.

Saliento, nos projetos para as casas imaginárias de Abraham as suas formas estéticas projetadas e a sua construção sólida. Encontrei uma peculiaridade nestas casas, os seus corpos encontram-se intervencionados, os muros e as superfícies aparentam ter sofrido um processo de erosão que é obviamente intencional por parte do arquiteto e cujo único sentido parece ser mesmo o de imprimir nas casas um sentido histórico. As suas casas também foram descritas como lugares de paz, de ideologias fortes, lugares de construção e de criação, lugares comunicativos e de divulgação de ideias. As casas de Abraham são também lugares sintéticos, de autonomia e de liberdade. Estas casas são em suma pequenos lugares ideias do arquiteto.

Relativamente às cidades que o arquiteto projetava, observei que exprimiam um desejo de comunicação através de uma geometria curva das suas formas construídas. Por exemplo, a forma curva do projeto Mega Bridge II transmitiu-me um sentimento de desejo pela fluidez entre este objeto e a sua paisagem. Estes projetos ambiciosos pretendem ser cidades onde o desenvolvimento tecnológico está sempre atualizado embora isso exigisse um esforço constante e até desmedido se tivermos em conta a sua escala. Posso observar que a procura, nestes projetos, por uma grande centralidade e uma grande mobilidade revelar-se-ia na realidade muito paradoxal. Estes projetos de cidades que representam metaforicamente as sociedades idealizadas por Abraham estariam destinados a impor grandes desafios aos seus habitantes e a incentivar uma vivência em permanente interrogação visto que o futuro, como o conhecemos, é repleto de incertezas e as cidades nem sempre se podem construir com base em previsões. Outros aspetos que observei nos projetos das cidades futuristas são mais negativos. Por exemplo, houve uma apreensão destes desenhos que os caracterizou de desagradáveis e agressivos, o que considero ser uma observação justa uma vez que os desenhos se apresentam numa escala que é tão impessoal e distante da escala do homem.

A importância que o arquiteto deu ao aspeto formal resultou numa perfeita adaptação aos seus contextos. Os seus edifícios nem sempre são camaleónicos. Foram caracterizados de rígidos e estruturalmente bem construídos. Destacam-se frequentemente do seu contexto por invocarem um pensamento da arquitetura muito particular. Uma das observações mencionou que, com a delicadeza com que o arquiteto trabalhou, os seus edifícios conseguem transmitir uma sensibilidade para com o som, a temperatura e a luz.

Os projetos não construídos, representativos das obras irrealizadas de Abraham, comprometiam-se a serem recetores das essências mais emocionais e efémeras da natureza e do próprio arquiteto. Seriam projetos de maior proximidade e de maior introspeção. Estes projetos irrealizados e divergentes poderiam, caso fossem realizados, ser uma espécie de enumeração das várias facetas ocultas do arquiteto. Os participantes salientaram o engenho, a inteligência e o empenho na imaginação destas utopias. Reconheceram uma conduta orientadora para a criação destes projetos e identificaram o exagero na extensão, aparato e visibilidade que estes projetos pretendiam possuir. Congratularam os desenhos pela sensibilidade ao sítio geográfico, às imediações e aos aspetos respetivos à convivência e à relação com a comunidade. Mencionaram os aspetos negativos como a presença incontornável da guerra, do conflito, da rutura e da catástrofe, que aparentemente sempre assombraram os trabalhos do arquiteto.

Contudo a obra de Abraham não é totalmente vista como uma distopia. É mais tendenciosamente caracterizável como uma utopia. Isso significa que o trabalho do arquiteto está longe de ser totalmente negativo ou totalmente positivo, é, como se observou, inquietante apenas em parte. Os desenhos deixam o arquiteto num espaço de mediação, num espaço de tolerância entre a utopia pacífica e uma distopia opressiva.

O trabalho desenhado do arquiteto apresenta um paralelismo interessante com a sua história de vida, em especial com a sua infância na Áustria e com os primeiros anos da sua carreira, durante o qual a seu país passou por um período de guerra e de pós-guerra. O aspeto paisagístico dos seus desenhos é, por exemplo, um aspeto que podia fazer corresponder a uma imagem da sua terra-natal montanhosa na Áustria. As estratégias concetuais evidenciadas nos seus projetos e os aspetos civilizacionais dos mesmos podiam ser interpretadas como um produto de uma capacidade calculista ganha sob uma forma de educação austríaca baseada em princípios herdados do Austrofascismo e do Fascismo Nazi. Os detalhes destruídos que se observam desenhados nos elementos arquitetónicos na sua obra em geral podem ser interpretados como uma referência mais direta às marcas destruidoras das colisões de projéteis durante a guerra. Por sua vez as implicações do período do pós-guerra puderam ajudar a compreender as qualidades claustrofóbicas das suas obras, bem como um sentido mais limitado da liberdade resultante da atmosfera e da experiência desse período. Os desenhos do arquiteto, aos quais se associou um sentido de incoerência, poderão então encontrar mais explicações nas lógicas da reconstrução do pós-guerra austríaco.

Portanto a obra de Abraham é uma obra escurecida, mas não totalmente. O arquiteto sempre se movimentou por entre utopias e ideais. O aspeto trágico surge parcialmente na sua obra como um fator inevitável e proveniente de um passado mais problemático que não foi completamente resolvido pelo arquiteto, apesar das sugestões dos seus críticos, em especial daqueles que lhe criticaram os projetos das cidades futurísticas, exatamente por estas melhor providenciarem uma imagem que o arquiteto poderia ter manipulado e que lhe poderia ter servido de instrumento de redenção do seu passado.

Como se constatou nem todos os aspetos foram negativos, e por isso vale a pena salientar aqueles que a crítica generalizada considerou inspiradores e positivos. Sendo eles a capacidade de Abraham em transmitir emoção e sensibilidade nos seus desenhos, a capacidade de criar formas estéticas, a capacidade de adaptação aos meios envolventes, o desejo por uma construção forte e boa, o desejo pela unificação e pelo apaziguamento e o incentivo ao questionamento.

Com o contributo desta investigação torna-se mais seguro afirmar que a vertente interpretativa duma imagem é mais relevante do que a sua composição uma vez que é a interpretação que se relaciona com fatores exteriores mais importantes como a história, o contexto, a personalidade, a cultura e a sociedade.

É também importante notar que quando as imagens se constroem com algum cuidado elas são capazes de conter mensagens, ressonâncias, sujeitas a interpretações que transportam a individualidade e os desejos do seu autor, a sua história, as suas pretensões para o futuro, o seu código de ética, a sua personalidade e as propostas

que tem para o mundo. Por sua vez a construção metafísica duma imagem encontra correspondências similares nas interpretações dos seus observadores. Pode se dizer que as imagens servem então de memorandos ou de memoriais em papel, representando aquilo que não se quer que seja esquecido.

A romancista Veronica Roth (2012), fazendo uma apreciação ao seu livro *Divergent*, providenciou-me as palavras para melhor descrever o sentimento com o qual esta tese foi elaborada:

“*Divergent* era o meu mundo utópico. Quer dizer, não era o meu plano. Nem sequer tinha planeado escrever uma ficção distópica, foi com isto com que fiquei quando tinha terminado. Ao início, estava apenas a escrever sobre um lugar que eu achei interessante e sobre uma personagem com uma história atraente, e à medida que comecei a construir o mundo, apercebi-me de que era a minha utopia.”

7.2. Perspetivas para futuras investigações

As interpretações a que cheguei nesta investigação desobscureceram o trabalho do arquiteto e preparam o leitor para uma exploração e colocação de observações mais longínquas.

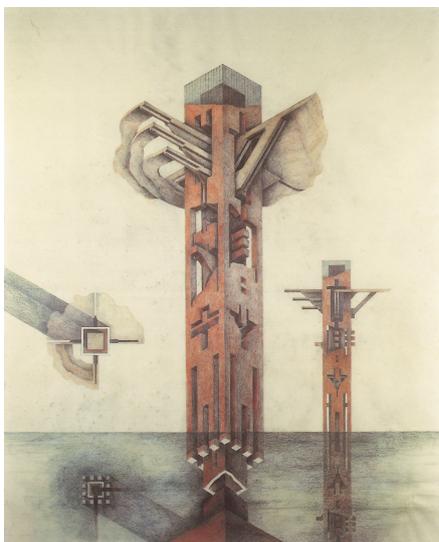
Tendo em conta que cada imagem da obra de Abraham possui a sua própria narrativa metafórica, que não foi escrutinada com cuidado e esforço nesta leitura mais global, sugiro, para futuras investigações, que cada projeto e cada imagem sejam analisados em detalhe de modo a evidenciar os seus aspetos mais particulares. Com o auxílio de um meio de registo, qualquer observação atenta sobre a obra de Abraham poderá contribuir para expandir ainda mais para a interpretação da obra.

A investigação conduzida sobre este arquiteto pode servir de modelo a outras investigações que se debrucem sobre o fenómeno radical austríaco. A hipótese de uma confrontação entre diferentes obras pode resultar numa imagem mais completa e mais significativa para os seus autores. Assim sendo posso também oferecer, nesta tese, uma sugestão metodológica adequada a investigações ligadas ao estudo de objetos artísticos.

Para os interessados do movimento radical austríaco providenciámos uma leitura detalhada de um dos arquitetos que integram o movimento. Providenciamos um contexto genérico para o arquiteto Abraham e para a sua obra. Quando à obra em si providenciamos uma análise visual das obras que pode ser importante aos leitores interessados pela obra do arquiteto, dando uma visão a cada uma das imagens integrantes na investigação que é, independente do observador, sempre interessante e inesperada em algum ponto.

8. ANEXO

Imagem 1:



Tower of Wisdom, 1980
do projeto Nine Projects for Venice
Axonometria e alçado (desenho a lápis)

Resultados da recolha:

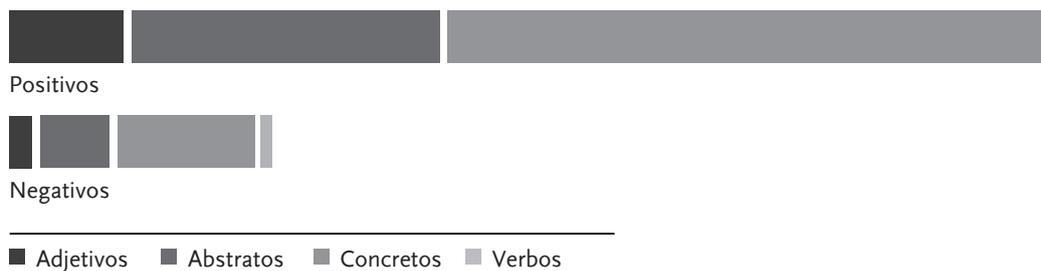
88 TERMOS POSITIVOS

10 Adjetivos; 27 Substantivos Abstratos; 51 Substantivos Concretos; 0 Verbos

21 TERMOS NEGATIVOS

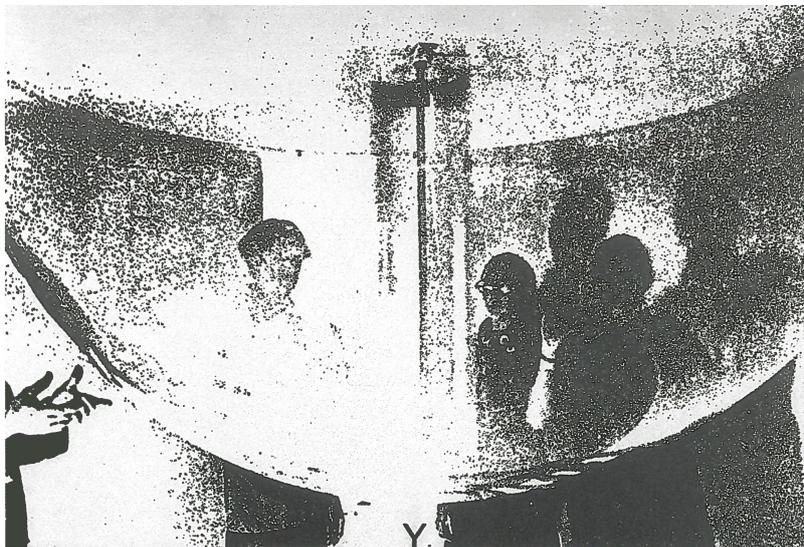
2 Adjetivos; 6 Substantivos Abstratos; 12 Substantivos Concretos; 1 Verbo

Gráfico:



	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	angelical ¹ imponente ² geométrico ¹ linear ¹ infinito ¹ escultórica ¹ religioso ¹ inca ¹ paralelas ¹	“Angel-headed-hipsters” ⁴¹ futuro ¹ futurismo ² surrealismo ² abstrato ² conceitual ¹ articulação ¹ triáde ¹ escultura ² construção ² estrutura ¹ verticalidade ⁴ crescimento ¹ elevação ¹ suspensão ¹ geometria ¹ utopia ¹ invenções ¹ altura ¹	Salvador Dali ¹ linhas ¹ caminhos ¹ encaixes ¹ nuvens ² anjo ¹ pássaros ¹ asas ⁴ elefante ³ Dumbo ¹ orelhas ¹ arranha-céus ² torre(s) ¹¹ prédio ¹ igreja ⁶ coluna ¹ Pink Floyd ¹ pilone do egito ¹ obelisco ¹ obra de arte ¹ lápiz ¹ mar ¹ índios ¹ totem(s) ⁵ paralelepípedo ¹	
Termos Negativos	explosivo ¹ disperso ¹	contra ¹ ausência ¹ ambiguidade ¹ diferente ¹ poluição ¹ guerra ¹	Babel ¹ explosão ¹ airbag ¹ central petrolífera ¹ fábrica ¹ posto de controlo ¹ cruz ⁵ cruz metálica ¹	explodir ¹

Imagem 2:



Hyperspace, 1969
(Fotografia Ultravioleta)

Resultados da recolha:

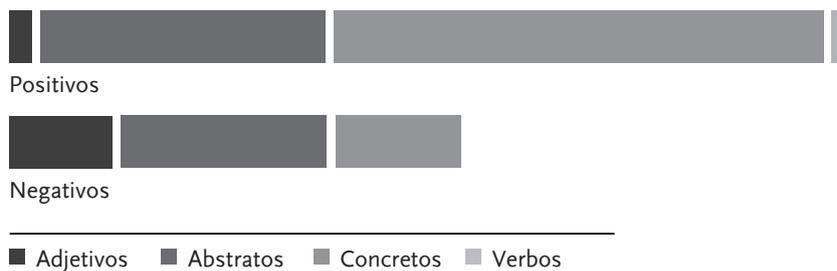
71 TERMOS POSITIVOS

2 Adjetivos; 25 Substantivos Abstratos; 43 Substantivos Concretos; 1 Verbos

38 TERMOS NEGATIVOS

9 Adjetivos; 18 Substantivos Abstratos; 11 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	original ¹ subjetivo ¹	espaço ¹ concentração ¹ intimidade ¹ pontilhismo ² eucaristia ¹ última ceia ¹ missa ¹ oração ¹ conversa ² explicação ² convívio ² relações sociais ¹ reunião ⁸ sociedade ¹	Corbusier ¹ pontos ¹ universo ¹ reflexo ² reflexo de taça ¹ taça ³ redoma ² cúpula ³ bolha ² bolha-útero ¹ fetos ¹ cocktail ¹ copo ¹ copo de vinho ¹ vinho ¹ cálice ² orador ¹ pessoas ⁷ grupo ¹ mercado ¹ sala de aula ¹ sala de estar ¹ janela ¹ lua ³ mãos ¹ Marte ¹ meia esfera ¹	demonstrar ¹
Termos Negativos	confuso ¹ suspeito ¹ antigo ¹ oculto ¹ inverso ¹ negativos ¹ côncavo ¹ negro ¹ pixelado ¹	observação ¹ tristeza ¹ fuga ¹ desmaterialização ¹ division ¹ distorção ¹ contraste ² escuridão ² mistério ¹ inquisição ¹ ritual ¹ reunião secreta ¹ seita ¹ ruído ² vibração ¹	minha sombra ¹ Auschwitz ¹ raio-x ¹ ecografia ¹ espetros ¹ sombra(s) ³ metropolitano ¹ gruta ¹ mancha ¹	

Imagem 3:



Gate Five: Projection, 1976
do projeto Seven Gates to Eden
Cortes e axonometria (desenho a lápis)

Resultados da recolha:

78 TERMOS POSITIVOS

7 Adjetivos; 31 Substantivos Abstratos; 38 Substantivos Concretos; 2 Verbos

31 TERMOS NEGATIVOS

4 Adjetivos; 9 Substantivos Abstratos; 17 Substantivos Concretos; 1 Verbo

Gráfico:



Positivos

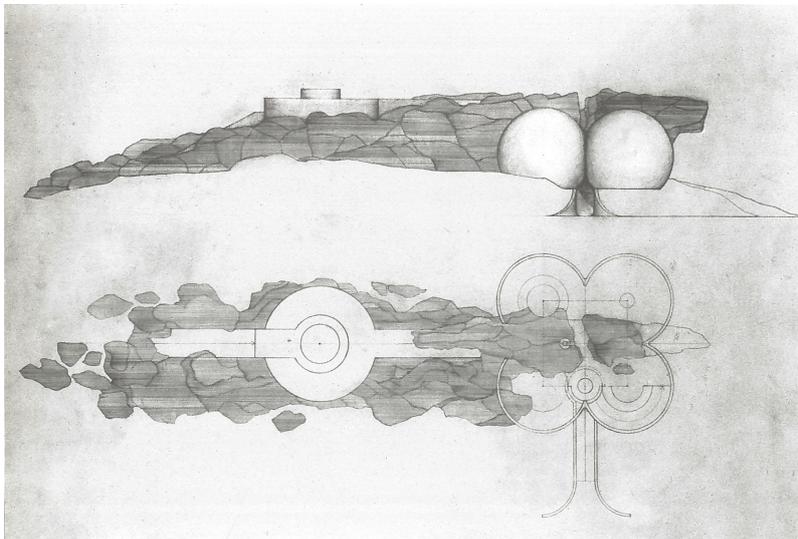


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	abstrato ⁴ geométricos ¹ tridimensional ¹ pastel ¹	escape ¹ paz ¹ renascer ¹ desconstrução ⁵ abstração ¹ imagem abstrata ¹ cubismo ³ geometria ³ figuras geométricas ² volumetria ¹ massa ¹ ritmo ¹ variedade ¹ renovação ¹ revolução ¹ plenitude ¹ dimensão paralela ¹ planimetria ¹ cor ¹ formas ² padrões ¹	cidade ¹ aldeia ¹ edifícios ¹ torres ¹ castelo ¹ museu ¹ casas ⁴ porta ¹ planos ¹ encaixe ¹ puzzle ¹ encontros ¹ escadas ⁵ livraria ¹ livros ¹ capa ¹ ferramenta ¹ horizonte ² paisagem ² pôr-do-sol ¹ jogo ¹ cavalo ¹ uniformes ¹ retângulos ¹ pintura ² obra de arte ¹ exposição de arte ¹ Picasso ¹	estender a roupa ¹ roupa a secar ¹
Termos Negativos	partido ¹ desconstruído ¹ fragmentado ¹ vazio ¹	desorganização ¹ desarrumação ¹ catástrofe ¹ destruição ² queda ¹ irregularidade ¹ contraste ¹ nada ¹	Muro de Berlim ¹ Transformers ¹ fragmentos ² casa demolida ¹ casas a desmoronarem ¹ ruína ² mordidela ¹ derrocada ¹ terramoto ¹ terra ¹ mineral ¹ pedra partida ¹ pedreira ¹ deserto ²	rasgar ¹

Imagem 4:



House for Two Friends, 1963
Alçado e planta (desenho a lápis)

Resultados da recolha:

73 TERMOS POSITIVOS

5 Adjetivos; 33 Substantivos Abstratos; 33 Substantivos Concretos; 2 Verbos

36 TERMOS NEGATIVOS

4 Adjetivos; 6 Substantivos Abstratos; 24 Substantivos Concretos; 2 Verbo

Gráfico:



Positivos

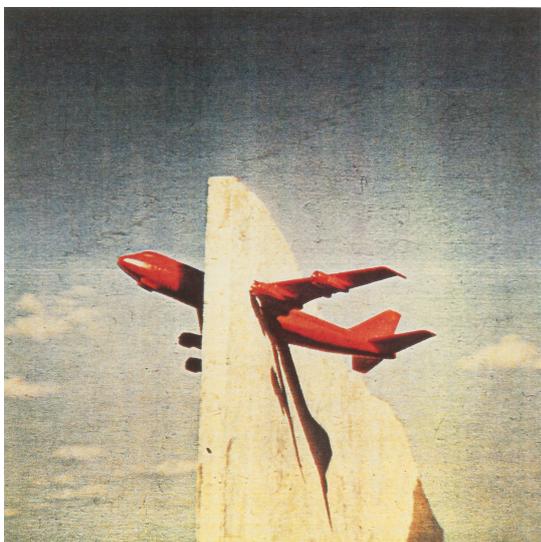


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	inteligente ¹ invisível ¹ circular ¹ curvas ¹ curvilíneo ¹	fado ¹ círculo da vida ¹ circunstância ¹ transposição ¹ fusão ¹ reflexo ² ramificação ¹ abstracionismo ¹ arquitetura ² engenharia ¹ geologia ¹ geometria ³ planeamento ¹ projeto ¹ perpetiva(s) ² concêntrico ¹ equilíbrio ¹ futuro ² utopia ¹ topografia ¹ relevo ¹ litoral ¹ forma ¹ esquema ¹ representação ¹ vista de cima e de lado ¹ vista ¹	flor ¹ borboletas ² trevo ¹ ventoinha ¹ roda ¹ ovos ¹ rabo ² réptil ¹ mini-golfe ¹ miradouro ¹ ponte ¹ iceberg ¹ rocha(s) ⁷ montanha ¹ paisagem ¹ praia ¹ terreno ¹ circunferência(s) ³ esfera ² planta ² esquisso ¹	crescer ¹ integrar ¹
Termos Negativos	árido ¹ preto ¹ preto e branco ¹ técnico ¹	reflexo controverso ¹ guerra ¹ incógnita ¹ industrialização ¹ robótico ¹ perfuração ¹	alvo ¹ paredão ² barragem ¹ base ¹ bunker ¹ covil ¹ gruta ¹ forte ¹ fortaleza ¹ túnel ² central elétrica ¹ ETAR ¹ observatório ¹ estrutura ¹ comboio ¹ veículo ¹ máquinas ¹ mecanismo ¹ Star Destroyer ¹ viaduto ¹ estrada ¹ pista ¹	marcar ¹ murar ¹

Imagem 5:



Monument to Aviation, 1979
(Fotomontagem)

Resultados da recolha:

57 TERMOS POSITIVOS

5 Adjetivos; 16 Substantivos Abstratos; 34 Substantivos Concretos; 2 Verbos

52 TERMOS NEGATIVOS

3 Adjetivos; 29 Substantivos Abstratos; 19 Substantivos Concretos; 1 Verbo

Gráfico:



Positivos

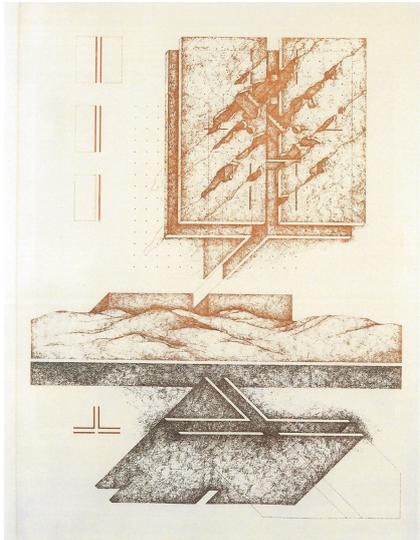


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	imaterial ¹ aerodinâmico ¹ vermelho ³	ascensão ¹ travessia ¹ trespasse ² continuidade ¹ cruzamento ¹ penetração ¹ interseção(s) ² matéria ¹ dimensão ¹ equilíbrio ¹ ciclo do voo ¹ arte ¹ escultura ¹ perspetiva ¹	horizonte ¹ Dalí ¹ Vegas ¹ avião ²⁶ asa ¹ céu ¹ monumento ² fachada ¹	voar ¹ despertar ¹
Termos Negativos	preso ¹ encalhado ¹ decegado ¹	barreira ¹ impedimento ¹ sofrimento ¹ interrupção ¹ colisão ³ impacto ³ falhas ¹ terror ¹ terrorismo ³ ilusão ¹ impossível ¹ erro ¹ atentado ¹ guerra ¹ catástrofe ¹ desastre ⁴ destruição ² choque ²	11 de Setembro ⁴ desastre das torres gémeas ¹ torres ¹ 1000 airplanes on the roof ¹ ferida ¹ acidente ² acidente de avião ¹ avião despenhado ² avião a despenhar-se ¹ avião numa rocha ¹ queda de avião ¹ iceberg ² penhasco ¹	despenhar ¹

Imagem 6:



Locus Solus, 1984
Axonometria

Resultados da recolha:

68 TERMOS POSITIVOS

4 Adjetivos; 27 Substantivos Abstratos; 38 Substantivos Concretos; 0 Verbos

41 TERMOS NEGATIVOS

3 Adjetivos; 10 Substantivos Abstratos; 28 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

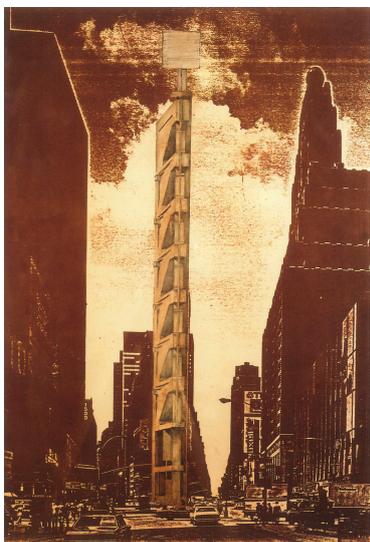


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	artístico ¹ paralelos ¹ tectónicas ¹ laranja ¹	superioridade ¹ ideia ¹ pontilhismo ¹ cruzamento ¹ dimensão ¹ dimensões ¹ rotação ¹ geometria ³ geomorfologia ² topografia ¹ rigor ¹ altitude ¹ paralelismo ¹ sequência ¹ tectónica de placas ¹ planeamento ¹ projeto ¹ estudo ¹ perspetiva(s) ⁶	Egito ³ Lucio Fontana ¹ encaixe ¹ camada(s) ² planos ⁵ mil planos ¹ chuva ¹ amostra de solo ¹ montanha(s) ³ placas ¹ movimento das placas ¹ falha tectónica ¹ planalto ¹ terreno ¹ edifício ¹ janela ¹ quarto ¹ mesa ¹ maqueta ¹ estrada ¹ livro ¹ mapa ¹ quadro ⁵ sépia ²	
Termos Negativos	infernal ¹ selvagem ¹ subterrânea ¹	solidão ¹ estranheza ¹ confuso ¹ divisão ¹ separação ¹ decomposição ¹ desconstrução ¹ atentado ¹ nada ¹ textura ¹	esconderijo ¹ Jurassic Park ¹ corte ¹ garras ² rasgão ¹ rasgo ¹ bunker ¹ prisão subterrânea ¹ deserto ² terra ⁴ areia ³ metal ¹ ferrugem ² ferro ² crateras ¹ rocha ¹ túmulo ² labirinto ¹	

Imagem 7:



Times Square Tower, 1984
(Fotografia e desenho a lápis)

Resultados da recolha:

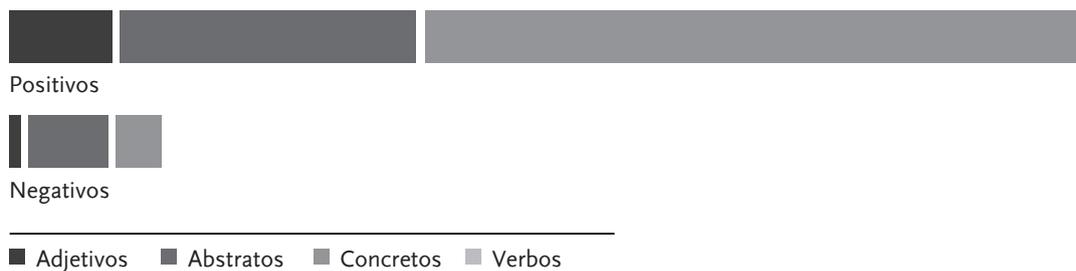
97 TERMOS POSITIVOS

9 Adjetivos; 26 Substantivos Abstratos; 62 Substantivos Concretos; 0 Verbos

12 TERMOS NEGATIVOS

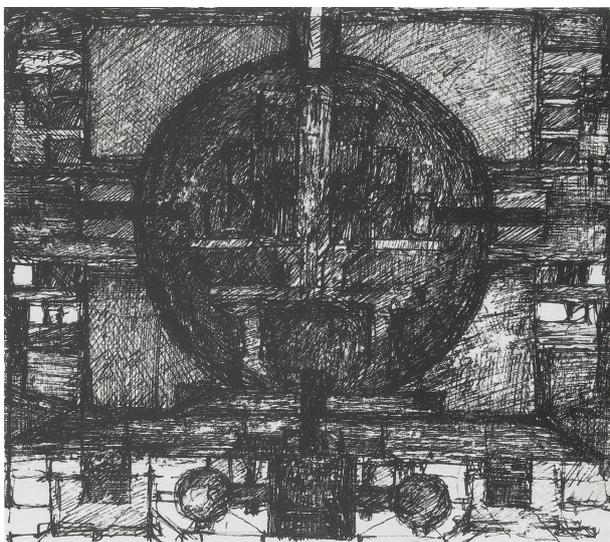
1 Adjetivos; 7 Substantivos Abstratos; 4 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	humano ¹ sonhador ¹ aerodinâmica ¹ cosmopolita ¹ urbano ³ sépia ¹ sanguínea ¹	Babel ¹ Babilônia ¹ altitude ² altura ³ verticalidade ³ civilização ¹ urbanismo ² construção ¹ exceção ¹ exibição ¹ imponente ¹ referência ¹ contexto ¹ repetição ¹ continuidade ¹ eixo ¹ fluxos ¹ movimento ¹ imaginação ¹ infinito ¹	cidade ²⁶ megapólis ¹ torre ³ arranha-céus ⁵ edifício ¹ edifício principal ¹ edifícios ¹ prédio ¹ monumento ¹ obelisco ¹ elevador ¹ fim-de-tarde ² pôr-do-sol ¹ céu ¹ Chicago ¹ Japão ¹ Nova Iorque ¹¹ Empire State ¹ Time Square ²	
Termos Negativos	minúsculo ¹	terror ¹ "1984" ¹ Metrópolis ¹ luxúria ¹ diferença ¹ contraste ¹ poluição ¹	trânsito ¹ Walking Dead ¹ dick ¹ falo ¹	

Imagem 8:



Theater-City, 1961
da série Compact Cities
Alçado (esboço)

Resultados da recolha:

53 TERMOS POSITIVOS

5 Adjetivos; 17 Substantivos Abstratos; 30 Substantivos Concretos; 0 Verbos

56 TERMOS NEGATIVOS

15 Adjetivos; 15 Substantivos Abstratos; 24 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

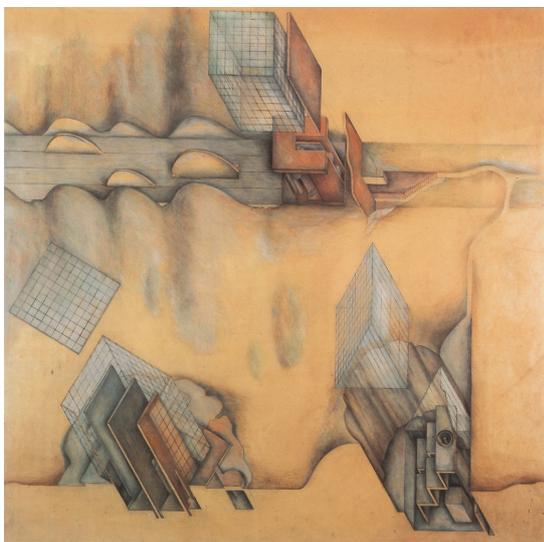


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	aérea ¹ circular ¹ redondo ¹ abstrato ²	confusão organizada ¹ perfeccionismo ¹ área ¹ espaço ¹ centro ⁴ união ¹ utopia ¹ globalização ¹ procura ¹ experiência ¹ expressão ¹ textura ¹ grafismo ²	lua ² planeta ² supernova ¹ nuvem ¹ altar ² trono ¹ estação espacial ¹ avião ¹ Paris ¹ Leonardo da Vinci ¹ Homem de Vitrúvio ¹ Newton ¹ bola ² globo ¹ globo terrestre ¹ formas geométricas ¹ círculo ⁴ esfera ⁵ linha ¹	
Termos Negativos	desagradável ¹ denso ¹ emaranhado ¹ negro ³ sombrio ¹ preto ² noturno ¹ escuro ² obscuro ¹ incerto ¹ fechado ¹ mecânica ¹ compartimentado ¹	agressividade ¹ perturbação ¹ confusão ⁵ ruído ² saturação ¹ pesadelo ² religião ¹ pressa ¹ escuridão ¹	buraco ¹ buraco negro ¹ sombra ¹ malha ¹ tapeçaria ¹ casa das máquinas ¹ mecanismo ¹ túnel ¹ câmara ¹ cinema ¹ eco ¹ ecografia ¹ Metrópolis ¹ Coruscant ¹ Francis Bacon Atelier ¹ Escher ¹ Nazi ¹ tinta-da-china ² estilógrafo ¹ gravura ¹ rascunho ¹ rabiscos ¹ riscos ¹	

Imagem 9:



9 Houses Triptych, 1945
da série The Imaginary House
Axonometria explodida

Resultados da recolha:

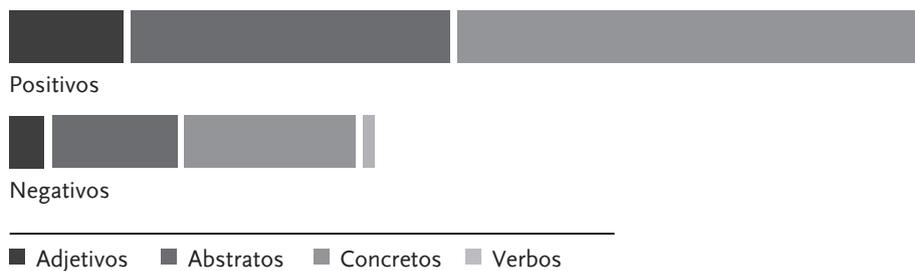
79 TERMOS POSITIVOS

10 Adjetivos; 28 Substantivos Abstratos; 41 Substantivos Concretos; 0 Verbos

30 TERMOS NEGATIVOS

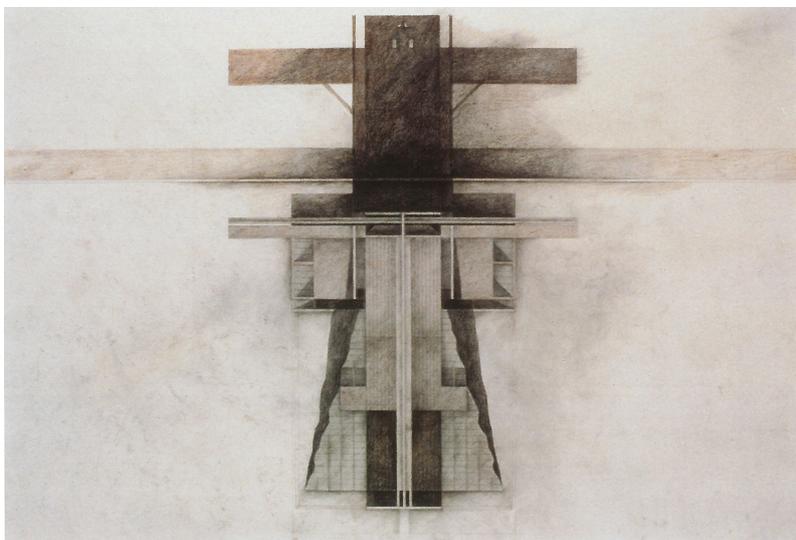
3 Adjetivos; 11 Substantivos Abstratos; 15 Substantivos Concretos; 1 Verbo

Gráfico:



	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	curioso ¹ feminino ¹ geométrico ¹ tridimensional ¹ suspenso ¹ quente ² quadrados ² elevador ¹	calor ¹ harmonia ¹ arquitetura ¹ projeto ¹ perspetiva ³ engenharia ¹ geometria ² axonometria ¹ projeção 3D ¹ matemática ¹ planeamento ¹ posição ¹ futurismo ¹ futuro ¹ racionalismo ¹ surrealismo ¹ sonhos ¹ cartesiano ¹ materialidade ¹ densidade ¹ dimensões ¹ espaço ¹ elevação ¹ transformação ¹ poluição ¹	cidade ⁵ aldeia ¹ arranha-céus ¹ edifícios ¹ prédio(s) ² casa ¹ estufa ² pirâmide ¹ shopping ¹ Louvre ¹ cubo(s) ² planos ¹ camadas ¹ janelas ¹ painéis (solares) ² espelho(s) ² passagem ¹ percursos ¹ ponte ¹ peixe ¹ habitação no deserto ¹ formas ¹ sólidos ² luz ¹ cristal(s) ² vidro ⁴ pintura ¹	
Termos Negativos	confuso ¹ vazios ¹ sujo ¹	confusão ¹ incoerência ¹ reverso ¹ queda ¹ desconstrução ¹ desfragmentação ¹ destruição ³ escavação ¹ nada ¹	ruínas ¹ cubículo ¹ incêndio ¹ fogo ¹ abismo ¹ deserto ⁴ sucata ¹ grelha(s) ² malha ¹ mancha ¹ sfumato ¹	despenhar ¹

Imagem 10:



Church on the Berlin Wall, 1982
Planta (desenho a lápis)

Resultados da recolha:

62 TERMOS POSITIVOS

5 Adjetivos; 26 Substantivos Abstratos; 31 Substantivos Concretos; 0 Verbos

47 TERMOS NEGATIVOS

6 Adjetivos; 9 Substantivos Abstratos; 32 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

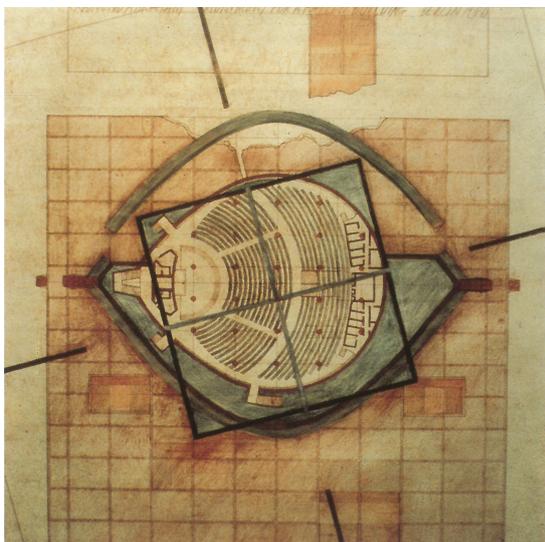


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	arrojado ¹ angelical ¹ linear ¹ dinâmico ¹ aéreo ¹	encontro ¹ possibilidades de caminho ¹ vibrações ¹ arquitetura ² simetria ⁹ equilíbrio ¹ perpendicularidade ¹ reflexo ¹ espelho ¹ linearidade ¹ futuro ¹ níveis ¹ sobreposição ¹ escultura ¹ projeção ² perspetiva ¹	Picasso ¹ Jesus Cristo ¹ linha ¹ balança ¹ casa(s) ⁴ casa muito inovadora ¹ sala branca ¹ construção em altura ¹ edifício ¹ elevador ³ escritório ¹ torre ² igreja ¹ museu ¹ porta ¹ entrada ² caminho ¹ face ¹ cara geométrica ¹ chapéu ¹ T ¹ vidro ¹ planos ¹ planta ¹	
Termos Negativos	sinistro ¹ austero ¹ negativo ¹ subterrâneo ² preto ¹	opressão ¹ assimétrico ¹ indivisão ¹ escuridão ¹ profundidade ² peso ¹ nada ²	fundo ¹ subsolo ¹ base ¹ bunker ¹ cave subterrânea ¹ cemitério ¹ central ¹ corredor ³ túnel ¹ parede ¹ crucifixo ¹ cruz ⁷ esqueleto ¹ urna ¹ piloto ¹ robô ² petróleo ¹ sombra(s) ⁴ ferro ²	

Imagem 11:



Monument for a Fallen Building, 1980
Planta (desenho a lápis)

Resultados da recolha:

93 TERMOS POSITIVOS

2 Adjetivos; 22 Substantivos Abstratos; 67 Substantivos Concretos; 2 Verbos

16 TERMOS NEGATIVOS

0 Adjetivos; 4 Substantivos Abstratos; 12 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

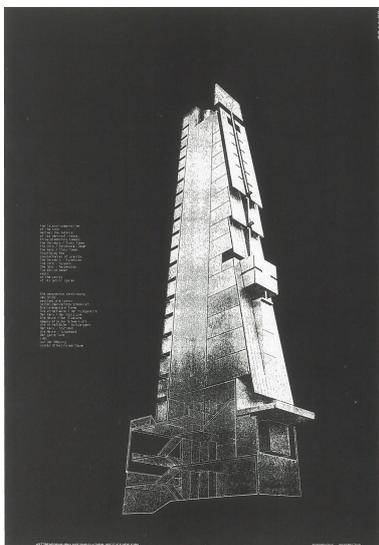


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	elaborado ¹ teatral ¹	aventura ¹ tempo ¹ infância ¹ personalidade ¹ dinamismo ¹ ampliação ¹ concentração ¹ reunião ¹ descobrimientos ¹ sobreposição ¹ invólucro ¹ interseção ¹ medição ¹ organização ² representação ¹ planenamento ¹ urbanismo ¹ geometria ² ângulos ¹ plano ¹	criança ¹ anfiteatro ¹³ teatro ⁷ teatro grego ¹ teatro romano ¹ estádio ³ assembleia ¹ parlamento ¹ auditório ⁶ coliseu ⁴ campo de futebol ¹ balança ¹ bússola ¹ mapa ¹ cérebro ² embrião ¹ peixe ⁴ joaninha ¹ pulga ¹ olho ⁷ raquete ¹ peão ¹ Da Vinci ¹ grelha ¹ trama ¹ quadrícula ¹ quadrados ¹ planta ²	olhar ²
Termos Negativos		divisão ¹ enigma ¹ fragmentos ¹ teimosia ¹	prisão ¹ arena ² mira ² labirinto ¹ esqueleto animal ¹ vértebras ¹ fóssil ³ trilobite ¹	

Imagem 12:



New Austrian Cultural Institute, 1992
(Fotografia da maquete do projeto)

Resultados da recolha:

92 TERMOS POSITIVOS

7 Adjetivos; 26 Substantivos Abstratos; 58 Substantivos Concretos; 1 Verbos

17 TERMOS NEGATIVOS

3 Adjetivos; 8 Substantivos Abstratos; 6 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

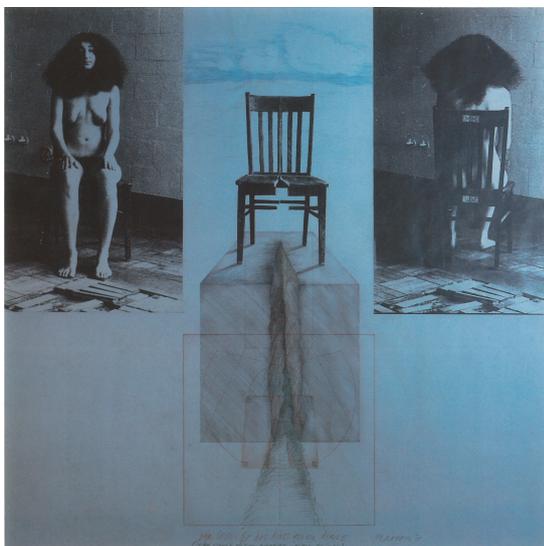


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	divino ¹ vital ¹ flutuante ¹ suspenso ¹ grande ¹ imponente ¹ monumental ¹	encontro invisível ¹ tempo ¹ negócios ¹ projeto ¹ altura ² ascensão ¹ elevação ¹ levitação ¹ subida ¹ desenvolvimento ¹ verticalidade ¹ zénite ¹ infinito ¹ solidez ¹ estabilidade ¹ estrutura ¹ força ¹ design ¹ geometria ¹ expressionismo ¹ iluminação ¹ fotografia ¹ 3D ¹ perspetiva ²	onze ¹ elevador ³ arranha-céus ⁴ edifício ⁹ escadas ¹ obelisco ¹ pirâmide ¹ prédio ⁵ torre ¹³ zigurate ¹ instrumento musical ² metrónomo ² termómetro ² relógio ¹ aspirador ¹ cristal ¹ luz ² Chicago ¹ civilização inca ¹ triângulo ² pedra ¹ cimento ¹ alçado ¹ perfil ¹	subir ¹
Termos Negativos	frio ¹ só ²	noite ¹ opressão ¹ afunilamento ¹ contraste ² corte ¹ rigidez ¹ esboço ¹	StarWars ¹ foco ¹ espaço ¹ general ¹ foguetão ¹ hospital ¹	

Imagem 13:



Hingle Chair 1970-1971,
(Fotomontagem e desenho a lápis)

Resultados da recolha:

60 TERMOS POSITIVOS

8 Adjetivos; 18 Substantivos Abstratos; 31 Substantivos Concretos; 2 Verbos

49 TERMOS NEGATIVOS

8 Adjetivos; 25 Substantivos Abstratos; 16 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

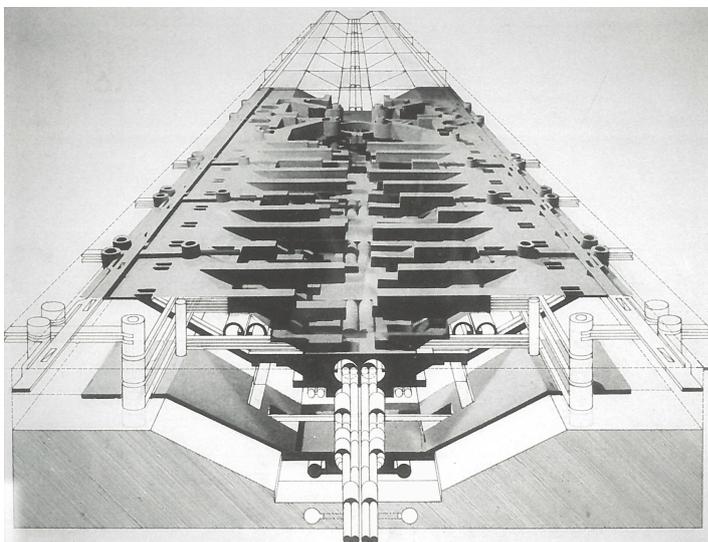


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	abstrato ² nu ¹ estático ¹ artístico ¹ contemporâneo ¹ surreal ¹ efémero ¹	alma ¹ coragem ¹ dignidade ¹ naturalismo ¹ versatilidade ¹ semelhança ¹ abertura ² equilíbrio ¹ frente e verso ² ao meio ¹ arte ¹ simplicidade ¹ tempo ¹ função ¹ trícirculo ¹ perspetiva ¹	cadeira(s) ¹⁰ “Art on Chairs” ¹ corpo ¹ corpo no espaço ¹ figura humana ¹ mulher ⁶ mulheres ¹ coluna ¹ vagina ² montagem ¹ fotografia(s) ² instalação ¹ performance ² imagens ¹	sentar ¹ estar ¹
Termos Negativos	sinistro ¹ tenebroso ¹ controverso ¹ inverso ¹ estranho ¹ azul ² incompreensível ¹	sofrimento ¹ dúvida ¹ nudez ¹ diferença ¹ rutura ¹ ciência ¹ separação ¹ simbolismo ¹ exploração ¹ fragilidade ¹ tortura ⁵ sentença ¹ insanidade mental ¹ violação ² solidão ³ vazio ¹ risco ¹ nada ¹	2ª guerra mundial ¹ Holocausto ¹ Auschwitz ¹ Robert Rauschenberg ¹ fissura ² fenda ² terramoto ¹ corpos nus ¹ mulher exposta ² nómadas ¹ precipício ¹ rasgo ¹ manicómio ¹ “burned-by-blue” ¹	

Imagem 14:



Universal Cities, 1966
da série Linear Cities
Perspetiva (Fotomontagem)

Resultados da recolha:

66 TERMOS POSITIVOS

2 Adjetivos; 33 Substantivos Abstratos; 30 Substantivos Concretos; 1 Verbos

43 TERMOS NEGATIVOS

9 Adjetivos; 6 Substantivos Abstratos; 28 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

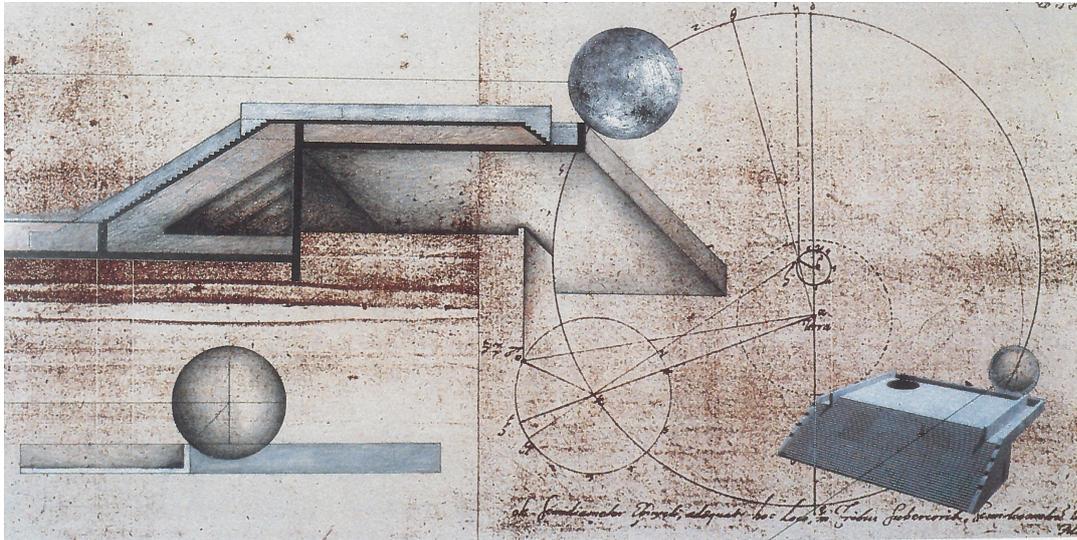


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	aérea ¹ geométrico ¹	<i>work in progress</i> ¹ construção ⁵ estrutura ⁵ engenharia ¹ engenharia civil ¹ perspetiva ³ ponto de vista ¹ projeção ¹ projeto ² infinito ² continuidade ¹ sucessão ¹ ligação ¹ contato ¹ precisão ¹ centralização ¹ simetria ¹ utopia ¹ futuro ¹ ondulações ¹ função ¹	estrada ¹ estrada geométrica ¹ canal ² piscina ¹ alicerce ¹ borboleta ¹ nariz ¹ escada ¹ pirâmide ² Gizé ¹ edifício ³ prédio ¹ rede elétrica ¹ eletricidade ¹ lego ¹ puzzle ¹ teclas ¹ maqueta ¹ ponto de fuga ¹ nave ¹ aeronave ¹ foguetão ¹ navio ¹ torre ¹ elevador ¹ plataforma ²	andar ¹
Termos Negativos	inacabado ¹ complexo ¹ baixo ¹ duro ¹ mecânica ⁵	solidão ¹ vertigem ¹ desafio ¹ profundidade ¹ mecanização ¹ simulação ¹	petróleo ¹ Conimbriga ¹ falha ¹ corte ¹ porta-aviões ¹ tanque ¹ cilindros ¹ fábrica ⁴ escritório ¹ ruínas ¹ labirinto ¹ oleodutos ¹ tubagens ¹ raio-x ¹ caixa torácica ¹ vale ¹ riscas ¹ mecanismo(s) ⁴ máquina ³ maquinaria ¹	

Imagem 15:



Projeto Sfera, 1991
Projeção axonométrica

Resultados da recolha:

103 TERMOS POSITIVOS

6 Adjetivos; 44 Substantivos Abstratos; 51 Substantivos Concretos; 0 Verbos

6 TERMOS NEGATIVOS

1 Adjetivos; 5 Substantivos Abstratos; 0 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

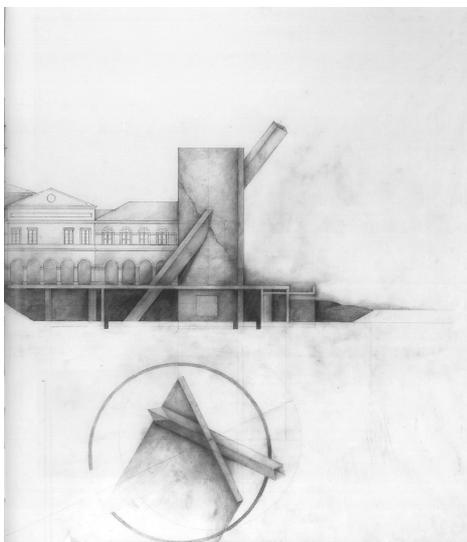


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	teórico ¹ geométrico ² transversal ¹ espacial ¹ sólidos ¹	visão ¹ arquitetura ¹ engenharia ¹ astronomia ² geometria ¹¹ matemática ³ ciência ¹ física ¹ cálculo ² ascensão ¹ ordem ¹ pensamento ¹ relação ¹ ligações ¹ teoria da relatividade ¹ geocentrismo ¹ criação do mundo ¹ equilíbrio ⁶ desobstrução ¹ movimento ¹ rotação ¹ posicionamento ¹ tempo ¹ estratégia ¹ experiência ¹ perfeição ¹ projeção ¹	Arquimedes ¹ Leonardo Da Vinci ⁷ galáxia ¹ universo ⁴ cosmos ¹ espaço ¹ sistema solar ² planetário ¹ rolamento ¹ estudo ² berlinda ¹ carro ³ escadaria ¹ escadas ² esfera(s) ⁴ círculo(s) ⁴ circunferência ¹ raio ¹ compasso ² golfe ² observatório ¹ plataforma ¹ sol ¹ formas ¹ forma geométrica ¹ desenho ¹ plano(s) ² planta ¹	
Termos Negativos	subterrâneo ¹	desequilíbrio ¹ regra ¹ nada ¹ gravidade ²		

Imagem 16:



Monument for the absence of the painting Guernica, 1981
Alçado (desenho a grafite)

Resultados da recolha:

71 TERMOS POSITIVOS

1 Adjetivos; 39 Substantivos Abstratos; 29 Substantivos Concretos; 1 Verbos

38 TERMOS NEGATIVOS

3 Adjetivos; 18 Substantivos Abstratos; 15 Substantivos Concretos; 1 Verbo

Gráfico:



Positivos

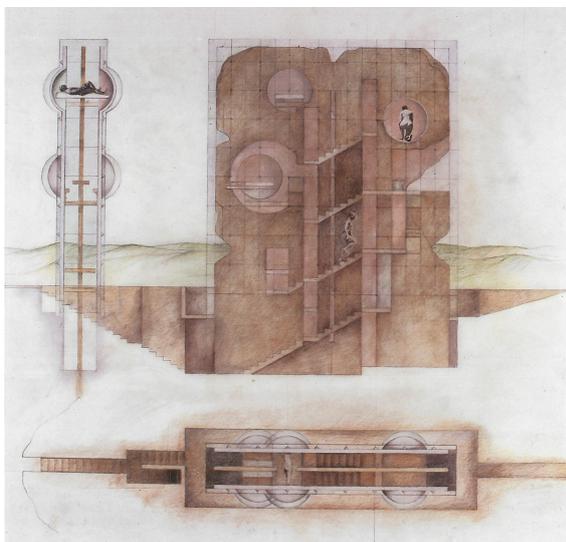


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	artístico ¹	apontamento ¹ assertividade ¹ exploração ¹ contemporaneidade ¹ arquitetura ⁵ arte(s) ³ física ¹ geometria ¹ simplificação ¹ orientação ¹ movimento ¹ intervenção ¹ reunião ¹ interseção ⁶ encaixe ¹ passante ¹ civilização ² construção ² zoom ¹ representação ¹ desenho ¹ projeto ² perspetiva ¹ pormenor ¹ instalação ¹	abraço ¹ luz ¹ monumento ¹ relógio ¹ relógio solar ² compasso ¹ barco ² casas ² casas rurais ¹ cidade ¹ convento ¹ edifício ¹ tribunal ¹ museu ¹ escola ¹ paisagem ¹ passadiço sobre a praia ¹ marina ¹ navio ¹ viga ¹ escultura(s) ³ planos ¹ prismas ¹ círculo ¹	atravessar ¹
Termos Negativos	desconstruído ¹ inacabado ¹ monocromático ¹	morte ¹ intruso ¹ esquecimento ¹ destruição ² destruição da cidade ¹ contraste ² quebra ¹ corte(s) ² brutidão ¹ gravidade ¹ penetração ³ impacto ¹ perfuração ² desastre ¹	Muro de Berlim ¹ Crash da bolsa de Nova Iorque ¹ sombas ¹ furo ¹ porto marítimo ¹ armazém nas docas ¹ doca ¹ bairro ¹ fábrica ² fábrica abandonada ¹ rachas na parede ¹ prego ¹ punhal ¹ neblina ¹	romper ¹

Imagem 17



House Without Rooms, 1974
da série 10 Houses
Cortes e Planta (fotomontagem e desenho)

Resultados da recolha:

64 TERMOS POSITIVOS

5 Adjetivos; 24 Substantivos Abstratos; 31 Substantivos Concretos; 1 Verbos

45 TERMOS NEGATIVOS

2 Adjetivos; 15 Substantivos Abstratos; 26 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

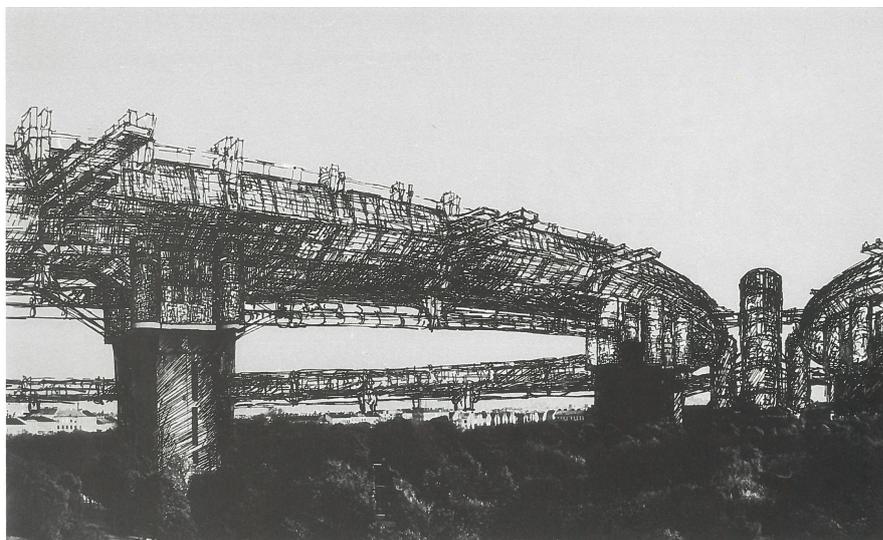


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	quente ¹ abstrato ¹ superficial ¹ vermelho ¹ castanho ¹	presença ¹ quotidiano ¹ futuro ² idealismo ¹ acesso ¹ ascensão ¹ escala ¹ emancipação ¹ arquitetura ¹ acomodação ¹ espaço ¹ interior ³ posições ¹ integração ¹ esquema ¹ nascimento ¹ naturalismo ¹ identidades ¹ estrutura ¹ planeamento ¹ projeto ¹	planta ¹ andares ² pisos ¹ apartamento(s) ² cápsulas ² casa ² construção ¹ construção madeira ¹ perfil prédio ¹ prédio ³ edifício ¹ habitáculo ¹ interior de residência ¹ formigueiro ¹ templo ¹ elevador ¹ escadaria ² escadas ⁴ caminho ¹ estante ¹ mecanismo ¹ relógio ¹ corpo ¹ fiambre ¹ bronze ¹	elevar ¹
Termos Negativos	claustrofóbico ¹ isolado ¹	steampunk ¹ controlo ¹ autismo ¹ clausura ¹ isolamento ² reclusão ¹ solidão ² degradação ¹ nudez ¹ submundo ¹ indústria ¹ divisões ²	base ¹ engrenagem ¹ corte ³ labirinto ¹ prisão ² fábrica ⁴ máquina(s) ⁴ êmbolo ¹ motor ¹ bomba ¹ deserto ¹ ferro ¹ ferrugem ¹ terracota ² tijolo ¹ esboço ¹	

Imagem 18:



Mega Bridge II, 1965
da série Linear Cities
(fotografia e desenho)

Resultados da recolha:

88 TERMOS POSITIVOS

4 Adjetivos; 25 Substantivos Abstratos; 58 Substantivos Concretos; 0 Verbos

21 TERMOS NEGATIVOS

3 Adjetivos; 2 Substantivos Abstratos; 17 Substantivos Concretos; 0 Verbo

Gráfico:



Positivos

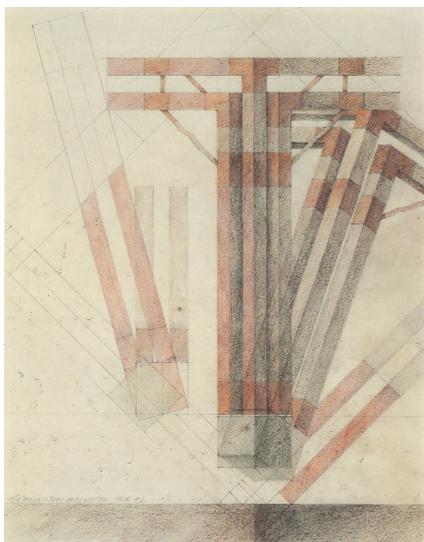


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	sustentável ¹ aéreo ¹ curva ¹ serpentinato ¹	ação ¹ evolução ¹ movimento ¹ hipervelocidade ¹ velocidade ¹ viagem ³ ligação ² interligação ¹ conexão(s) ² continuidade ¹ acessibilidade ¹ arquitetura ¹ estrutura ² projeto ² estudo ¹ abstração ¹ justaposição ¹ futuro ²	rede(s) ² linha ¹ caminho ¹ autoestrada ³ estradas ² passagem ¹ viaduto(s) ⁷ ponte(s) ³³ ponte em construção ¹ construção ² cosmópolis ¹ montanha-russa ¹ estádio ¹ carrossel ¹ paisagem ¹	
Termos Negativos	mecânico ¹ industrial ²	brutalidade ¹ destruição ¹	Detroit ¹ holocausto ¹ túnel ¹ metro ⁴ comboio ² estação ¹ Petrogal ¹ petróleo ¹ esboço ² esquisso ² fios ¹	

Imagem 19:



House for Euclid, 1983
Detalhe do canto (desenho a lápis)

Resultados da recolha:

77 TERMOS POSITIVOS

3 Adjetivos; 35 Substantivos Abstratos; 38 Substantivos Concretos; 1 Verbos

32 TERMOS NEGATIVOS

0 Adjetivos; 10 Substantivos Abstratos; 21 Substantivos Concretos; 1 Verbo

Gráfico:



Positivos

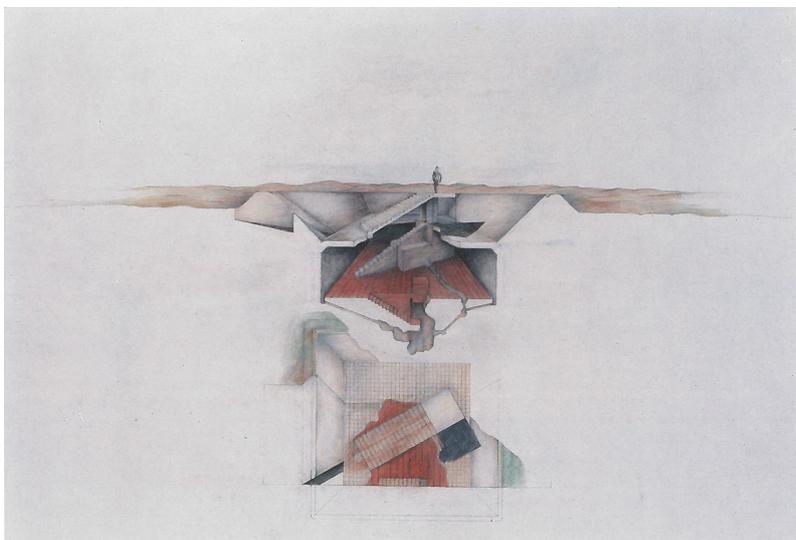


Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	linear ¹ duplos ¹ translúcido ¹	geometria ³ física ¹ método ¹ adição ¹ movimento ³ reflexo(s) ² duplicado ¹ ritmo ¹ rotação ¹ simetria ¹ sobreposição ² sobreposições suaves ¹ dimensionalidade ¹ dimensão ¹ comunicação ¹ cubismo ¹ equilíbrio ² verticalidade ¹ sustentabilidade ¹ resistência ¹ sustento ¹ ângulos de 90 ^o ¹ vistas ¹ formas ¹ volume ¹ texturas ¹ linhas ²	coluna(s) ⁷ pilar(es) ⁹ ponte ⁶ vigas ¹ minecraft ¹ legos ¹ pêndulo ¹ ímã ² lápis ² compasso ² farol ¹ estrada ¹ letras (T) ¹ T ¹ triângulos ¹ pintura ¹	erguer ¹
Termos Negativos		repulsa ¹ trabalho ¹ arrastamento ¹ banalismo ¹ desequilíbrio ¹ queda ¹ fragilidade ¹ perigo ¹ cabeça para baixo ¹ degradé ¹	antena ² raios ¹ postes ¹ postes de eletricidade ¹ cruz ¹ cruz franciscana ¹ ferramenta ¹ martelo ² seringas ¹ cigarro ¹ obras ¹ Ferro ¹ construção ³ construção em altura ¹ escoras ¹ suporte ¹ esquina ¹	tombar ¹

Imagem 20:



House With Two Horizons, 1973
da série 10 Houses
Planta e perspectiva (desenho a lápis)

Resultados da recolha:

56 TERMOS POSITIVOS

4 Adjetivos; 15 Substantivos Abstratos; 33 Substantivos Concretos; 3 Verbos

53 TERMOS NEGATIVOS

10 Adjetivos; 20 Substantivos Abstratos; 20 Substantivos Concretos; 2 Verbo

Gráfico:



Positivos



Negativos

■ Adjetivos ■ Abstratos ■ Concretos ■ Verbos

	Adjetivos	Substantivos Abstratos	Substantivos Concretos	Verbos
Termos Positivos	imaginário ¹ abstrato ¹ sublime ¹ surreal ¹	poder ¹ arte total ¹ camadas ¹ núcleo ¹ escala ¹ reflexo ¹ acesso ¹ flutuação ¹ serenidade ¹ ideia ¹ evolução ¹ perspetiva ¹ surrealismo ¹ composição ¹ construção ¹	margem ¹ patamares ¹ passagem ² ponte ¹ rampa ¹ escadas ³ caminho ¹ vista ¹ paisagem ¹ solo ¹ casa de praia ¹ farmácia ¹ telhados ¹ artéria ¹ vulcão ² ilha ¹ espelho ¹ talismã ¹ íman ¹ cavalo ¹ pterodáctilo ¹ homem ¹ piloto ¹ Terra Nova ¹ planta ² desenho ¹ fotografia ¹ quadro ¹	pairar ¹ voar ¹ caminhar ¹
Termos Negativos	sozinho ¹ subterrâneo ⁵ underground ¹ opostos ¹ vazio ¹ brutal ¹	solidão ⁴ mistério ¹ exagero ¹ confusão ¹ profundezas ¹ profundidade ² underneath ¹ exploração do subsolo ¹ desmaterialização ¹ desespero ¹ isolamento ¹ incerteza ¹ distorção ¹ desconstrução ¹ corte ¹ nada ¹	subsolo ² interior da terra ¹ desnível ¹ deserto ² debaixo duma praia ¹ cave ¹ esconderijo ¹ casa subterrânea ¹ bunker ³ inferno ¹ buraco ¹ abismo ² gruta ¹ túnel ² submarino ¹ labirinto ¹	cair ¹ desmaterializar ¹

9. CRÉDITOS DE IMAGENS

- fig.1. Raimund Abraham.
<http://s3.transloadit.com.s3.amazonaws.com/4b30ae61b7c84e42b6be045272ec3211/d7/d40b1354f5c725e6eac9764b750cdd/raimund.jpg> [17-06-2016]
- fig.2. 1963. *Elementare Architektur*, Capa.
<http://pictures.abebooks.com/1047543/15454238999.jpg> [17-06-2016]
- fig.3. 2001. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Filme de Jonas Mekas. Capa.
https://cdn.fstatic.com/media/movies/covers/2013/01/thumbs/97a68c4027293bef6a8c7bcf99207101_jpg_290x478_upscale_q90.jpg [20-08-2016]
- fig.4. 1961. Casa Dapra. Alçado. Salzburgo.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 235.
- fig.5. 1964. Casa Pless . Alçado. Viena.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 235.
- fig.6. 1987. Edifício Friedrichstrasse 32-33. Alçado. Berlim.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 255.
- fig.7. 2002. Austrian Cultural Forum. Nova Iorque.
<https://lebbeuswoods.files.wordpress.com/2010/02/lwb-ra-8a.jpg>[17-06-2016]
- fig.8. 2007. JingYa Ocean Entertainment Center. Pequim.
<http://www.arcspace.com/features/raimund-abraham/jingya-ocean-entertainment-center/> [17-06-2016]
- fig.9. 1964. Glacier City. Linear Cities. Esquiço.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 33.
- fig.10. 1964. Transplantation I. Linear Cities. Fotomontagem.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 35.
- fig.11. 1964. Transplantation I. Linear Cities. Esquiço, planta.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 35.
- fig.12. 1965. MegaBridge II. Linear Cities. Desenho e fotografia.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 36.
- fig.13. 1965. Megabridge IV. Linear Cities. Corte Perspetivado.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 37.
- fig.14. 1966. Universal Cities. Linear Cities. Fotomontagem.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 39.
- fig.15. 1966. Universal city. Linear cities. Fotomontagem, corte e perspetiva.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 38.

- fig.16. 1961. Theater City. Compact Cities.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 26.
- fig.17. 1962. City IV. Compact Cities. Esquicho.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 32.
- fig.18. 1966. Air-Ocean City. Transplantation Cities. Fotomontagem.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 41.
- fig.19. 1967. Moon-Crater City. Transplantation Cities. Corte.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 40.
- fig.20. 1967. Radar Cities. Transplantation Cities. Esquicho.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 43.
- fig.21. 1968. M.A.Z.E – Experimental Day Care Center.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 247.
- fig.22. 1969. Hyperspace. Temporary Instalation. Fotografia ultravioleta.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 53.
- fig.23. 1970. Hingle-Chair. Situational Objects. Desenho e fotografia.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 55.
- fig.24. 1970. Earth Cloud House. 10 Houses. The Imaginary House.
Corte em Axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 63.
- fig.25. 1972. House with three Walls. 10 Houses. The Imaginary House. Perspectiva.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 69.
- fig.26. 1972. House With Path. 10 Houses. The Imaginary House. Axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 73.
- fig.27. 1973. House with Flower Walls. 10 Houses. The Imaginary House. Perspetiva.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 70.
- fig.28. 1973. House with Two Horizons. 10 Houses. The Imaginary House. Planta e Corte Perspetivado.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 71.
- fig.29. 1974. House Without Rooms, The Imaginary House, Planta e Cortes.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 79.
- fig.30. 1975. House with Curtains. 10 Houses. The Imaginary House. Corte e Perspetiva.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 35.
- fig.31. 1975. 9 Houses Triptych. The Imaginary House. Axonometria explodida.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 74.
- fig.32. 1976. Gate One: Penetration. Seven Gates to Eden. The Imaginary House.
Cortes e Axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 87.

- fig.33. 1976. Gate Two: Colision. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Corte e Axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 89.
- fig.34. 1976. Gate Three: Separation. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Cortes e Axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 91.
- fig.35. 1976. Gate Four: Illumination. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Axonometria e Corte.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 93.
- fig.36. 1976. Gate Five: Projection. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Cortes e Axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 95.
- fig.37. 1976. Gate Six: Isolation. Seven Gates to Eden. The Imaginary House. Cortes e Axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 97.
- fig.38. 1983. House for Euclid. The Imaginary House. Planta, Alçado e Pormenor.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 105.
- fig.39. 1983. House For Euclid. The Imaginary House. Pormenor.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 104.
- fig.40. 1993. The Austrian Cultural Forum. Maqueta.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 295.
- fig.41. 1993. The Austrian Cultural Forum. Corte e Alçado Oeste.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 298.
- fig.42. 1991. The New Acropolis Museum. Alçado Norte.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 198.
- fig.43. 1963. House for Two Friends. Planta e Alçado.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 138.
- fig.44. 1982. Church on the Berlin Wall. Corte.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 169.
- fig.45. 1980. Bloco Residencial Friedrichstrasse, IBA Berlim. Axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 183.
- fig.46. 1980. Nine Projects For Venice. 10 Immagini per Venezia – Cannaregio. Alçado, corte e axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 143.
- fig.47. 1980. Tower of Wisdom. 10 Immagini per Venezia – Cannaregio. Planta, alçado e axonometria.
Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer. p. 155.

10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abraham, R. (2011, 5 de novembro). Anti-Journey to Architecture: Day 6 and Beyond. Entrevista exibida no blog Lebbeus Woods, arquivada em <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/11/05/anti-journey-to-architecture-day-6-and-beyond/>

Abraham, R. (2011, 22 de Setembro). Anti-Journey to Architecture: Day 5 Discussion. Entrevista exibida no blog Lebbeus Woods, arquivada em <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/02/14/raimund-abrahams-dream/>

Abraham, R. (2004). Architecture and Modernity. *Logos Journal*, 3.3. Recuperado em 15 novembro, 2015, de <http://www.logosjournal.com/abraham.htm>

Abraham, R. & Dapra, J.(2001). *Elementare Architektur* (2.^a ed.). Salzburgo: Anton Pustet.

Barros, J. A. (2011). Heinrich Wölfflin e sua Contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura. *Existência e Arte*, 6, 65-81. Recuperado em 15 de agosto, 2016, de http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6_Edicao/Heinrich_Wolfflin_e_sua_contribuicao_para_a_teorica_da_visibilidade_pura.pdf

Botelho, I. (2012). No Início e no Fim: Da Utopia, Eutopia e Distopia em Lord of the Flies e nas suas Adaptações Cinematográficas. *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre Utopia*, 13, 3. Recuperado em 5 de Setembro, 2016, de <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id051d164&sum=sim>

Colomina, B. (2010). *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196x to 197x*. ACTAR

Cook, P. (1967, junho). The Mechanistic Image. *Architectural Design*. n6, 288.

Drexler, A. (1967). *Architectural Fantasies: Drawings from the Museum Collection*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. Recuperado a 30 de dezembro, 2015, de https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3927/releases/MOMA_1967_July-December_0010_1967-07-27_78.pdf?2010

Formalized Movement. (1967, fevereiro). *Architectural Design*.

Grimes, W. (2010, 6 de março). Raimund Abraham, Architect with vision, dies at 76. *The New York Times*, p. D7. Recuperado em 15 novembro, 2015, de www.nytimes.com/2010/03/06/arts/design/06abraham.html?_r=0

Groihofer, B. (1996). *Raimund Abraham [Un]Built*. Nova Iorque: Springer.

Hyperspaces. (1969, Julho). *Architectural Design*, pp. 383-384

Höger, H. (2001, 15 de outubro). Raimund Abraham. *Domus*, 841. Recuperado em 30 de Dezembro, 2015, de www.shift.jp.org/en/archives/2001/11/raimund_abraham.html

Mcquaid, M. (2002). *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art. p. 141. Recuperado em 30 de dezembro, 2015, de <http://www.moma.org/collection/works/87276?locale=en>

Nesbitt, K. (1996). *Theorizing a New Agenda for Architecture 1965-1995*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Lopes, J. (2007). Entrevista a João Teixeira Lopes. *E-topia: Revista Eletrónica de Estudos sobre Utopia*, 7, 1. Recuperado em 5 de setembro, 2016, de <http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/revista/index.htm>

Negrão, J. (2004). Utopia. *E-topia: Revista Eletrónica de Estudos sobre Utopia*, 2, 1. Recuperado em 5 de setembro, 2016, de <http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topias/revista.htm>

Nesbitt, L. (2003). *Brodsky & Utkin, The Complete Works*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press. Recuperado em 3 de janeiro, 2016, de <http://www.domusweb.it/en/reviews/2011/09/02/raimund-abraham-un-built.html>

Pelica, S. (2010). Resumo do capítulo I do livro O Significado nas Artes Visuais de Erwin Panofsky. Publicação no Blog *Scribd*, recuperado em 12 de agosto de 2016, de <https://pt.scribd.com/user/44941661/Sofia-Pelica>

Pohl, E. B. (2011, 2 de setembro). Raimund Abraham [Un]Built. Publicação na revista online *Domus*. Recuperado em 30 de Dezembro, 2015, de <http://www.domusweb.it/en/reviews/2011/09/02/raimund-abraham-un-built.html>

Porsch, J. (2009). *The Austrian Phenomenon: Architektur Avantgard Osterreich*. Basel: Birkhäuser. pp. 102-118

Raggi, F. (1974, agosto-setembro). Viena Orchestra. *Casabella*, 392-393. pp. 41-47

Ribeiro, J. (2008). Play Time e as Distopias Literárias do Século XX. *E-topia: Revista Eletrónica de Estudos sobre a Utopia*, 8, 2. Recuperado em 5 de Setembro, 2016, de <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id051d164&sum=sim>

Riley, T. (2002). *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*. New York: The Museum of Modern Art. p.116. Recuperado em 30 de dezembro, 2015, de <http://www.moma.org/collection/works/791?locale=en>

Roth, V. (2012). *The world of Veronica Roth's Divergent Series*. Nova Iorque: Katherine Tegen Books. Recuperado a 17 de setembro, 2016, de <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/v/veronicaro500769.html>

Santos, A. R. (2010). Valsas da Vanguarda vienense: a continuidade dos mecanismos de ruptura. Dissertação de Mestrado Integrado não-publicada, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, Portugal. pp 39-49.

Wilde, O. (1891, fevereiro). The Soul of Man Under Socialism. *Fortnightly Review*, 49 (n.s), 292-319. Recuperado a 17 de setembro, 2016, de <http://www.goodreads.com/quotes/tag/utopia>

Woods, L. (2010, 14 de fevereiro). Raimund Abraham's Dream. Entrevista exibida no blog Lebbeus Woods, recuperada em 15 de novembro, 2015, de <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/02/14/raimund-abrahams-dream/>

Eu, Rui Miguel Sousa Pestana, autorizo a publicação no sistema de informação da Universidade do Porto, de forma pública, o texto integral da Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, intitulada “Os desenhos de Raimund Abraham: da utopia à distopia”.
