

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Arquitectura Intempestiva
Permanência . Acontecimento:
Debilidade, Contingência, Disponibilidade

Paulo José Monteiro Ávila

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura orientada
por Manuel Augusto Soares Mendes

Nota prévia

A presente dissertação não obedece ao novo acordo ortográfico, por opção do autor.

As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa, incluindo referentes a aulas ou conferências em formato vídeo, foram livremente traduzidas e/ou transcritas pelo autor.

A expressão *Arquitectura Intempestiva* foi retirada do texto *De la autonomía a lo intempestivo*, de Ignasi de Solà-Morales (in SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.83).

AGRADECIMENTOS

Ao professor Manuel Mendes, com quem pude aprender a aceitar a incerteza, e a estar apto a (des)aprender de novo.

Aos amigos que me acompanharam nas derivas. Ao Francisco Craveiro, ao Francisco Pina e ao Nuno Reis Pereira, pela intensidade com que seguiram e influenciaram este trabalho, ao Manuel Carvalho, ao João Oliveira, à Teresa Lopes, ao Joaquim Ferreira, ao Miguel Alves, à equipa editorial da *Dédalo 2017*, aos amigos da *sala do janelão*...

Aos professores sem os quais este percurso poderia não ter descarrilado: ao professor Rui Pinto, à Professora Madalena Pinto da Silva, e ao Pedro Levi Bismarck, que só não foi professor no papel.

À Juliana Campos, pela insistência e inabalável disponibilidade, pelas pequenas e grandes ajudas que tornaram este trabalho possível.

Por fim, *aos meus pais*, pelo apoio inesgotável e pela liberdade que sempre se esforçaram por me garantir, neste trabalho e em todo o percurso de aprendizagem.

RESUMO

Sendo a *Arquitectura Intempestiva* definida, por Ignasi de Solà-Morales, como “a que nasce da intempérie de qualquer sistema de princípios, de tradições, e de códigos linguísticos”¹, o que se pretende, nesta dissertação, é simultaneamente construir e expor uma perspectiva que persegue a ideia de uma arquitectura sem regras ou leis imutáveis, disponível para se reinventar a cada experiência, totalmente livre numa aproximação às realidades onde intervém, considerando, para tal, o projecto enquanto *experiência — abertura ao desconhecido*, disponibilidade para se deixar surpreender (emocionar) pelas circunstâncias, por aquilo que nelas existe de *silêncio*, que não se deixa fixar através da linguagem enquanto puro sistema de signos.

A estrutura divide-se em cinco momentos que corresponderam sensivelmente às diferentes fases do trabalho: o primeiro momento parte da interpretação da crise do Movimento Moderno enquanto crise do pensamento da Idade Clássica, para considerar a dimensão da arte enquanto *abertura de sentido*, através da resistência aos sistemas universais, e da atenção ao concreto, ao múltiplo, ao singular; o segundo momento descreve uma aproximação à noção de *arquitectura intempestiva*, ou *débil*, considerando o minimalismo como redução ao mínimo da produção de sentido, através da aproximação experimental e fenomenológica, e considerando os três exemplos mencionados por Solà-Morales — Álvaro Siza, Tadao Ando, Frank Gehry —; numa tentativa de evitar uma definição fixa dessa ideia de arquitectura, o quarto momento vem introduzir três *perturbações*, três Projectos de arquitectura contemporânea — Smiljan Radic, Lacaton & Vassal, Selgascano —, onde a condição *experimental* se concentra em tipos diferentes de operações, sem deixar, com isto, de sugerir outras formas de *debilidade*; por fim, o quinto e último momento coloca-se, por sua vez, como um retorno à origem de algumas das inquietações que impulsionaram a construção desta narrativa: um exercício de projecto no primeiro ano (2013), outro durante o período de elaboração da dissertação (2017), e uma relação gradualmente construída com o projecto da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, de Álvaro Siza (entre 2012 e 2018).

1. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *De la Autonomía a lo Intempestivo*. in *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.104

ABSTRACT

Being the *Untimely Architecture* defined, by Ignasi de Solà-Morales, as “that which is born from the turmoil of any system of principles, traditions, and linguistic codes”¹, what is intended in this dissertation is to simultaneously build and expose a perspective that pursues the idea of an architecture without immutable rules or laws, available to reinvent itself in each experiment, totally free to approach the realities where it intervenes, considering, to this end, the project as *experience* — openness to the unknown, willingness to be surprised (affected) by the circumstances, by what in them exists only as *silence*, that which can't be fixed through language as a pure system of signs.

The structure is divided in five moments that corresponded approximately to the different phases of the work: the first moment starts from the interpretation of the crisis of the Modern Movement as a crisis of the thinking of the Classical Age, to consider the dimension of art as *opening of meaning*, through resistance against universal systems, and attention to the concrete, the multiple, the singular; the second moment describes an approach to the notion of *untimely* or *weak* architecture, regarding minimalism as reduction to a minimum of production of meaning, through an experimental and phenomenological approach, and regarding three examples mentioned by Solà-Morales — Álvaro Siza, Tadao Ando, Frank Gehry —; in an attempt to avoid a static definition of this idea of architecture, the fourth moment introduces three *disturbances*, three Projects of contemporary architecture — Smiljan Radic, Lacaton & Vassal, Selgascano —, in which the experimental condition focuses on different types of operations, while suggesting also other forms of *weakness*; finally, the fifth and final moment is a return to the origins of some of the anxieties that propelled the construction of this narrative: a project exercise in the first year (2013), another during the period of dissertation (2017), and a relationship gradually built with the project of the Faculty of Architecture of the University of Porto, by Álvaro Siza (between 2012 and 2018).

1. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *De la Autonomía a lo Intempestivo*. in *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.104

ÍNDICE

Agradecimentos		5
Resumo		7
Abstract		9
Nota Introdutória		13
1. Arte, abrir os possíveis	1.1. Fim dos Horizontes	16
	1.2. Vazio do por-vir	20
	1.3. O novo	24
	1.4. Fixar o Instante	28
	1.5. Memória, esquecimento	32
2. Projecto, experiência	2.1. Realidade Selvagem	38
	2.2. Do Intempestivo	42
	2.3. Imaterialidade	46
3. Perturbações	. Entre o pintor e o cineasta	52
	3.1. Smiljan Radic	
	3.1.1. Híbrido	56
	3.1.2. Refúgio - Casa para el Poema del Angulo Reto	64
	3.2. Lacaton & Vassal	
	3.2.1. Atmosfera	74
	3.2.2. Instalação - Casa em Cap Ferret	82
	3.2.3. Sistema - Faculdade de Arquitectura de Nantes	90
	3.3. Selgascano	
	3.3.1. Artefacto	100
	3.3.2. Paisagem - Palácio de Congressos de Cartagena	108
	3.3.3. Acontecimento - Factoria Joven	116
	. Contornos de uma intriga	125
4. Construir a distância	. Três momentos	131
	4.1. Modularidade	131
	4.2. Espaços vazios	132
	4.3. Entre o hábito e a estranheza	136
5. Referências e fontes bibliograficas		157
6. Lista de origem e/ ou crédito das imagens		161
7. Anexos		164

NOTA INTRODUTÓRIA

*Como se construiu o nosso olhar, ou como podemos construí-lo, é a única procura que podemos realmente partilhar.*¹

Aquilo a que se propõe este trabalho é, também, nada mais do que construir e expor um modo de *olhar* para a arquitectura, não de um olhar enquanto instrumento ocular, mas de um “olhar [que] é fisiológico, [no qual] todo o corpo actua como receptor”, que é “mental e corporal, é mental e cultural”².

Cabe, portanto, esclarecer que ele não se faz sobre este ou aquele arquitecto, esta ou aquela obra, sobre a história ou sobre o futuro. Não há, do mesmo modo, um conjunto de premissas ou de finalidades que o orientem, sendo antes uma *intriga* que impulsiona a sua procura: a procura de alimentar e de manter vivo um certo modo, que se presente, de *olhar* para as *coisas*. A pertinência de cada objecto convocado, cada texto, imagem, lugar, obra, autor, argumento, pode assim ser apenas compreendida na sua condição de perturbações, de desvios e deslocações que influem sobre o nosso modo de *olhar* para a arquitectura, de a compreender e de a experienciar.

1. VALDERRAMA, Luz. *La construcción de la Mirada: tres distancias*. Universidad, Sevilla, 2004, p. 18

2. Ibid.

1

Arte, abrir os possíveis

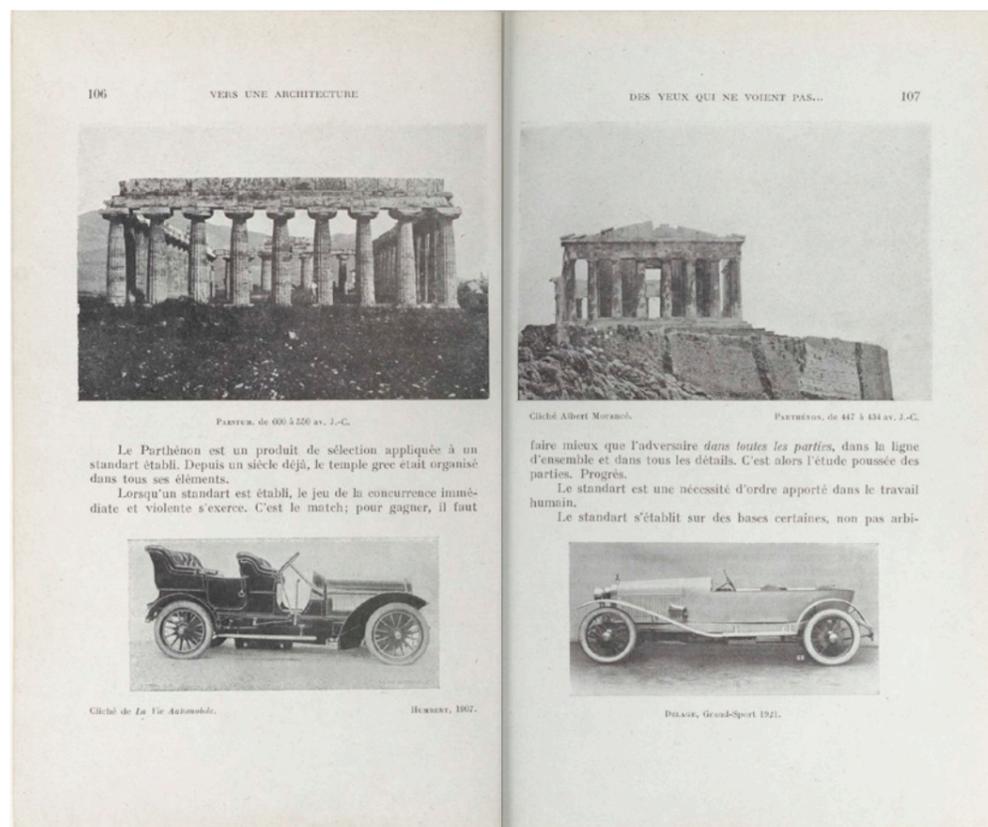
1.1. *Fim dos horizontes*

1.2. *Vazio do por-vir*

1.3. *O novo*

1.4. *Fixar o instante*

1.5. *Memória, esquecimento*



01. Páginas de *Vers une Architecture*, Le Corbusier, 1923.

1.1. Fim dos Horizontes

“Para onde foi Deus?”, exclamou, “é o que lhes vou dizer. Matámo-lo... vocês e eu! Somos nós, nós todos que somos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos esvaziar o mar? Quem nos deu uma esponja para apagar o horizonte inteiro? Que fizemos quando desprendemos a corrente que ligava esta terra ao Sol? Para onde vai ela agora? Para onde vamos nós próprios? Longe de todos os sóis? Não estaremos incessantemente a cair? Para diante, para trás, para o lado, para todos os lados? Haverá ainda um acima, um abaixo? Não estaremos errando através de um vazio infinito? Não sentiremos na face o sopro do vazio?”¹

Segundo a leitura que nos propõe Ignasi de Solà-Morales,² a crise do Movimento Moderno enquadra-se numa crise mais abrangente, correspondente àquilo a que Michel Foucault chamou a *crise do pensamento da Idade Clássica*, ou ao que Friedrich Nietzsche chamou a *Morte de Deus*. Se da própria definição do pensamento clássico consta a sua correlação com uma *matematização universal*,³ o seu projecto inerente de uma exaustiva colocação em ordem, a sua crise começa pelo reconhecimento da impossibilidade de estabelecer essa mesma ordem, que vem espolia-lo de tudo o que o suporta e orienta.

Longe de ser a simples derivação das inovações tecnológicas, a linguagem procurada pelo Movimento Moderno tinha como objectivo representar uma nova situação técnica e metropolitana da sociedade ocidental. Mais do que simplesmente otimizar as novas tecnologias de construção, tratava-se de harmonizá-las com a realidade do homem metropolitano. O Projecto Moderno produzia-se, neste sentido, desde um propósito de representação, tendo como impulso a fé numa racionalidade global — o *teísmo laico do iluminismo* —, em função da qual todas as práticas humanas (artísticas, científicas, sociais, políticas) podiam ser orientadas. Uma vez que o próprio *sistema de representação* — o modo de articular o mundo visual no qual este representa a visão de um universo fechado e completo — pertence à *episteme* da Idade Clássica, a crise desse pensamento é indissociável da crise do Movimento Moderno. Quando se desvanecem as certezas (ou ilusões) sobre a possibilidade de uma racionalidade global, a sua doutrina, os seus princípios e teorizações, começam também a ser questionados, resultando na situação *crítica* da contemporaneidade. Essa crise pode então ser descrita, essencialmente, como uma *perda de fundamentos*, que torna difusos os modos de articular cada prática com uma visão global do mundo.

1. NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência* (Alfredo Margarido, Trad.). Guimarães & C.ª Editores, Lisboa, 1977, pp.143,144

2. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitectura Débil*. in *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pp.63, 64

3. FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Éditions Gallimard, Paris, 1966. P.71

A incerteza sobre os modos de participação individual num projecto comum enquadra-se também na crise da *comunidade* enquanto figura mediadora entre indivíduo e colectivo. Também os principais projectos de comunidades do século XX constituíram diversas formas de *teísmos*, tanto os que partiram da identificação violenta para a construção mitificada de uma identidade, como, no polo oposto, os que idealizaram uma comunidade emancipada, como resultado de um processo histórico. Actualmente, a decadência da *comunidade* como figura mediadora, também decorrente da violência gerada por esses projectos políticos, tal como da globalização do capitalismo, culmina numa oscilação entre, por um lado, a carência de identificação, a ausência de sentido de pertença a um colectivo, o conformismo, e por outro, o excesso de identificação, o ressurgimento de identitarismos regressivos e fundamentalistas. É enquanto resposta a essa oscilação que Rodrigo Silva alerta para a necessidade de “pensar o *comum* aquém e além da comunidade,”⁴ retomando, para tal, do *comunismo*, a aspiração primeira a uma ideia ou pensamento do *comum* enquanto “figura daquilo que une ou liga os homens entre si sem assemelhar as suas dissemelhanças e sem subsumir as suas diferenças.”⁵

Esse *comum* não é, como no pensamento clássico, idealizado como uma figura acabada e concretizável, como horizonte ou realidade a alcançar, definindo-se antes como algo constitutivamente inacabado, indeterminado, inidentificado, sendo figura de uma comunidade que se encontra permanentemente em vias de se formar, em *devir*. Não se trata de produzir, no centro desse *comum*, uma identidade idealizada que exija a nossa identificação, mas antes um vazio, o espaço aberto e inapropriável do *por-vir*. É pela aceitação desse espaço — que é também o espaçamento da liberdade —, que esta ideia difere fundamentalmente da concepção clássica do universo fechado e completo, de uma ordem capaz de harmonizar e unificar todas as práticas e criações humanas. A sua definição não passa, pois, pela instituição de um novo sistema, mas sobretudo por admitir uma indefinição permanente, uma provisoriedade e debilidade das propostas e visões do mundo, e não apenas aquilo que se orienta no sentido do absoluto, da ordem e da permanência.

4. SILVA, Rodrigo. *Elegia do comum*. in *A República por vir*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011, p.3

5. *Ibid.*, p.5



02. Crianças junto ao baixo relevo do *Modulor*, *Cité Radieuse de Rezé*, Le Corbusier, 1955.

1.2. Vazio do por-vir

Qual é a relação entre as obras de arte e a luta dos homens? A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exactamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: “Pois bem, falta o povo.” O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça um apelo a um povo que ainda não existe.¹

Sobre o papel do espaço nas relações de poder, Michel Foucault admite ser inadequado dizer que uma coisa é da ordem da “libertação” ou da “opressão.” Do mesmo modo que uma construção material não pode, só por si, excluir toda a possibilidade de resistência, ela também não pode ser, por natureza, absolutamente libertadora. Isto não exclui que o espaço participe nas relações de poder, ou que possa incorporar intenções de libertação, mas parte apenas de a liberdade ser uma prática e de, por isso, não poder ser garantida por leis, instituições ou configurações do espaço — pois, se fosse garantida, não seria livre. Existem, no entanto, projectos que tentam ultrapassar certos constrangimentos, rompendo com modelos estabelecidos e criando disposições favoráveis a novos tipos de relações com, e apropriações do espaço, ou seja, que *possibilitam* novas formas de libertação. A arquitectura pode assim produzir efeitos positivos “quando as intenções libertadoras do arquitecto coincidem com as práticas reais das pessoas no exercício da sua liberdade,”² o que permite situa-la, tal como a arte, no *âmbito da possibilitação*.

Rodrigo Silva faz corresponder as formas às *condições de possibilidade*, ou seja, àquilo que possibilita (sem garantir) a existência de algo, e as artes, ao conjunto de operações, ou *técnicas livres*, através das quais o homem dá *formas ao comum*.³ Quando não existem formas dadas para esse *comum*, nem garantias de que as formas conhecidas o possibilitem, acresce a importância da arte como lugar onde todas as formas podem comparecer, e onde se abrem as *formas desconhecidas*. Sendo esse *comum* constitutivamente inacabado, sempre em vias de se constituir, as suas formas não se poderão apresentar sem atrito, nem se poderão restringir ao jogo da comunicação, da transmissão de mensagens descodificáveis. O *desconhecido* é aqui outra designação para o *novo* como *aquilo que não tem qualidades*, como abertura de sentido que, por escapar à significação, se abre às relações imprevistas, à relação de *infinita estranheza*.⁴ Na arte, pode reconhecer-se a possibilidade dessa relação no seu

1. DELEUZE, Gilles. *Que-est-ce que l'acte de création?*. Comunicação apresentada em Paris, 1987

2. FOUCAULT, Michel. *Espaço, Saber e Poder* (Pedro Levi Bismarck, Trad.). Entrevista concedida a Paul Rabinow. In https://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault_88.html

3. SILVA, Rodrigo. Op. cit., p.19

4. LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do atrito*. Edições Vendaval & Chão da Feira, 2013, p.25

sentido eminentemente *metamórfico*,⁵ passível de se transformar e actualizar a cada leitura. Do mesmo modo, Silvina Rodrigues Lopes não admite a indecifrabildade apenas como uma característica de alguns poemas, mas como a própria condição de existência da poesia.⁶

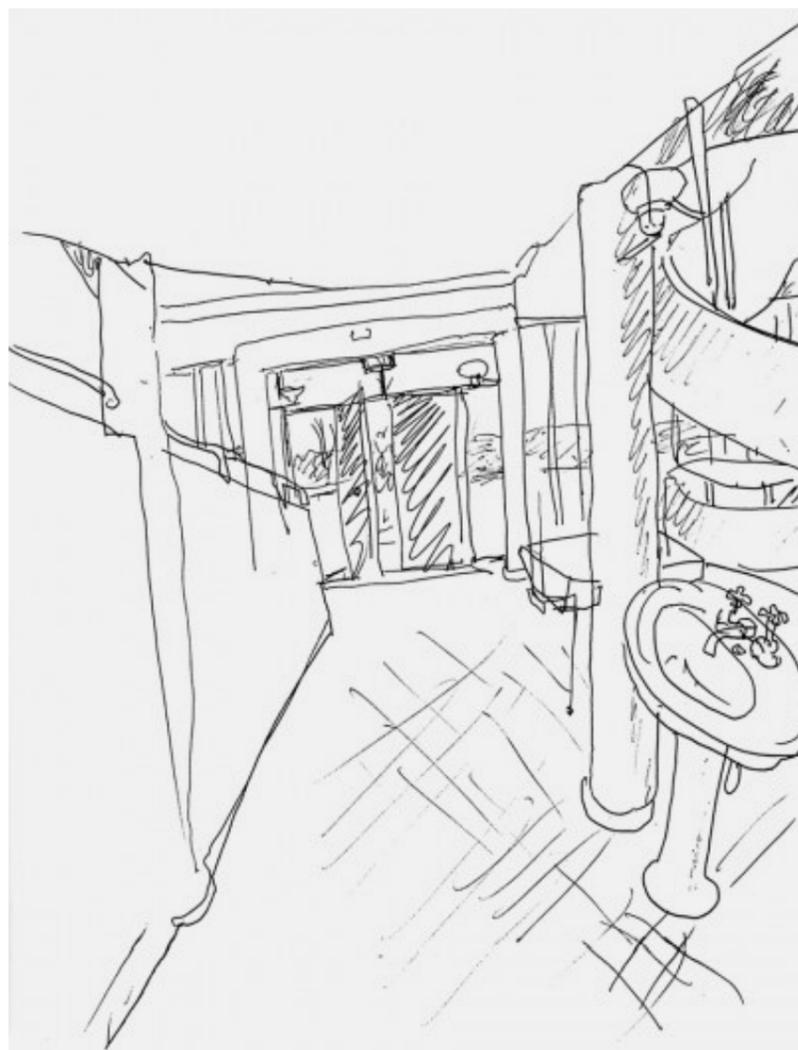
O “povo” a que a obra de arte faz apelo “ainda não existe,” não porque virá, num futuro indeterminado, desvendar finalmente o seu segredo, mas porque esse *segredo* não pode ser revelado, nem a identidade do seu destinatário pode ser conhecida. No confronto com a obra de arte, na exposição ao seu *segredo irrevelável*, é a própria identidade do sujeito, enquanto algo fixo, que é posta em causa. É essa a sua condição disruptiva, que se opõe aos mecanismos de uniformização e consolidação das identidades, através do fabrico do *dissenso*. A sua condição política não se exerce, assim, através da consolidação de uma figura do *comum*, mas antes da resistência à sua apropriação por um qualquer particularismo, abrindo espaços vazios, interrupções nas realidades dominantes, construindo os *lugares do sonho constantemente proibido*.⁷ A obra de arte não tem a responsabilidade de prever o futuro, ou de *apontar caminhos claros*.⁸ Não contendo indicações sobre como deve ser confrontada, ela levanta apenas indícios, possibilita acontecimentos imprevistos, e justamente por não se circunscrever ao círculo do cálculo, há um perigo que lhe é inerente. Anular esse perigo é anular o seu potencial transformador.

5. SILVA, Rodrigo. Op. cit., p.20

6. LOPES, Silvina Rodrigues. Op. cit., p.24

7. SIZA, Álvaro. *Doutoramento Honoris Causa*. In *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.164

8. Id. *Oito Pontos*. Op. cit., p.29



03. Álvaro Siza, *Desenho do interior da Ville Savoye, Paris.*

1.3. O Novo

Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico. Uma espécie de barco ao sabor das ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem também).

[...]

E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros.¹

A que coisa é fiel o poeta? A pergunta envolve certamente qualquer coisa que não pode ser fixada em proposições ou em profissões de fé memorizadas. Mas como se pode conservar uma fidelidade sem nunca a formular, nem sequer a si próprio?²

O Autor constrói movido pela emoção e pela necessidade, seja erudito ou popular (se alguém assim entender) o que faz e como o faz.³

Na *relação de infinita estranheza*, Silvina Rodrigues Lopes reconhece a expressão de um *impoder* da literatura que, “recusando submeter-se a qualquer modelo, também não pretende provocar qualquer submissão.”⁴ A *estranheza* — o *sentido metamórfico* — gera-se na ausência de indicações implícitas sobre o modo de confrontar o objecto, resultante da ruptura com sistemas de signos fixos, que abre vácuos de significação e obriga a que o sujeito participe na sua definição, correspondendo isto, no caso da poesia, a um uso não-comunicativo da linguagem. Inviabilizando qualquer estratégia que garanta o aparecimento do *novo*, a necessidade dessa ruptura permite, no entanto, reconhecer uma condição sem a qual a sua procura fica comprometida: a resistência à comunicação, ao automatismo, aos sistemas universais que inibem a atenção ao concreto, ao singular, ao surpreendente. Essa resistência torna-se ainda mais vital quando os modos pelos quais esses sistemas de reprodução funcionam na actualidade deixaram de se manifestar pela imposição explícita de regras, podendo até tomar a forma de uma *compulsão à novidade*.

Nos escritos de Álvaro Siza, a disponibilidade para o *novo* poderia identificar-se com uma *espécie de silêncio*,⁵ o alcance de uma disposição universal e intemporal, ou da *beleza autêntica* que tem como patamar a recusa de um belo consensual.⁶ Essa condição

1. SIZA, Álvaro. *Doutoramento Honoris Causa*. Op. cit., pp.28, 29

2. AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de Vocação*. In *Ideia de Prosa* (João Barrento, Trad.), Edições Cotovia, Lisboa, 1999, p.37

3. SIZA, Álvaro. *A propósito da arquitectura de Fernando Távora*. Op. cit., p.113

4. LOPES, Silvina Rodrigues. Op. cit., p.25

5. SIZA, Álvaro. *Farmácia Moderna*. Op. cit., p.45

6. SIZA, Álvaro. *Beleza*. Op. cit., p.353

não conhece fronteiras entre arquitecturas ditas *populares* ou *eruditas*, antigas ou modernas, efémeras ou permanentes, nem se define pelo respeito por regras comuns ou por um repertório formal. Por outro lado, ela relaciona-se fundamentalmente com a *necessidade* e com a *emoção*. Pode então supor-se que, se na arquitectura dita *popular*, essa *necessidade* se coloca como uma condição natural do seu entrelaçamento com a circunstância, para o arquitecto, o alcance dessa disponibilidade implicará também uma susceptibilidade à circunstância, de modo a que cada gesto se possa tornar *necessário*, através da resistência à arbitrariedade e à transposição directa de ideias pré-concebidas, quer por automatismo, quer pela *compulsão à novidade*.

O *novo* difere da *novidade* pois, enquanto este resiste à catalogação por não se deixar fixar,⁷ conservando em si uma abertura de sentido que exige a nossa resposta — e abrindo assim o espaço para a *relação de infinita estranheza* —, aquela, por sua vez, encontra na negação do anterior o seu modo de reconhecimento, isto é, de *fazer sentido*. A procura da originalidade não se apresenta como uma verdadeira alternativa à rigidez das regras, pois trata apenas de substituí-las por um modo dialético de fazer sentido, que não deixa de se circunscrever a um jogo individual de reciclar gestos, expurgando-os da sua singularidade. O *novo* não é algo que o arquitecto possa incorporar num objecto construído, ou que exista *a priori* nas suas ideias, sendo antes algo que se dá apenas no tempo e no nosso confronto com as *coisas*.

7. LOPES, Silvína Rodrigues. Op. cit., p.31



04. Laocoonte e seus filhos, Agesandro, Atenodoro, Polidoro, aprox. 40 a.C.

1.4. Fixar o instante

Quando um código entra em crise, quando já poucos aceitam as suas referências, ou já não lhes são suficientes, não resta senão encontrar as fontes directas: paisagem, nuvem a passar, clareira, corpo, dança, imobilidade, estabilidade. Particularidades de que se faz o Universo, coisas que se agitam em torno de um homem e dos gestos dos homens, quando se encontram.¹

A *disposição universal* de um poema não exclui, mas, pelo contrário, implica que este só possa ter sido escrito por alguém naquele lugar (naquele tempo), sendo simultaneamente *consequência do lugar*, e *causa* do lugar que é.² A sua origem não se circunscreve, portanto, aos limites de um sujeito como entidade fixa, ao alcance dos seus cálculos e intenções, mas situa-se no seu confronto com uma circunstância — na sua exposição ao *outro* (desconhecido) —, em que se debilitam os modelos e ideais de universalização, a favor de uma atenção ao *singular*. Esta atenção não corresponde à análise objectiva ou à interpretação de dados (também importantes, no caso da arquitectura), sendo antes uma predisposição para se deixar afectar por aquilo que, na circunstância, *há de silêncio*, de *não-linguagem*, por aquilo que não tem nome por só existir no confronto com aquele lugar, naquele *instante* - a sua singularidade.

No seu texto sobre Louise Bourgeoise, Maria Filomena Molder escreve sobre uma *magia* da obra, que parte do desejo de fixar algo que se vai perder, de *salvar do esquecimento* a própria magia da vida, a *maravilha efémera e violenta da vida*. A fixação desse momento nada tem a ver com escolhas conceptuais, não depende minimamente das “intenções do artista.” É antes desencadeada por um *estado de lucidez*, por uma *visão revelada e efémera da natureza*,³ que só se torna clara para o artista no momento em que este conclui a obra. A experiência artística não se pode, portanto, reduzir ao desenvolvimento linear de um conceito ou à materialização de intenções, pois é revelação de algo que se desconhece à partida — “é uma resposta dada a uma pergunta, que só toma a dianteira quando a resposta está dada”⁴ —, pressupondo um lapso (um tempo) entre a primeira visão e o resultado final. O artista não é a origem daquilo que faz, ele *testemunha* um acontecimento, e o controlo sobre o seu modo de expressão dá-se mais através da impotência do que da intenção. É por ser a forma dada a uma pergunta, e não apenas uma resposta, que a obra de arte autêntica nos obriga a responder-lhe, e não o contrário. Ela permanece viva diante de nós, e o seu *sentido* permanece *metamórfico*, se a nossa atitude nos permitir pressentir esse apelo.

1. SIZA, Álvaro. *Sobre a casa Bahiaa*. Op. cit., p.333

2. LOPES, Silvina Rodrigues. Op. cit., p.51

3. MOLDER, Maria Filomena. *O que é que a Louise Bourgeoise sabe que eu não sei?*. in *Rebuçados Venezianos*, Relógio d'Água, Lisboa, 2016, p.177

4. Ibid., p.178

*Projectar é captar, num momento exacto, uma ideia perturbadora e errante – e repor a serenidade.*⁵

Nos escritos de Álvaro Siza, encontram-se referências à necessidade de reconhecer o *carácter fugaz da realidade*, e de captar, através do desenho, um *momento concreto de uma imagem fugidia*.⁶ Cada projecto é desencadeado pela *emoção provocada por um momento e por um lugar*,⁷ — um *princípio quase em nebulosa*,⁸ insuficientemente fixo ou nítido para que dele se possa extrair uma forma acabada. Dessa intuição inicia, não pode nascer nada mais do que uma partitura imperfeita e incompleta (subjectiva),⁹ que vai tomando forma com a absorção dos conflitos que cruzam o projecto. O seu aperfeiçoamento depende de uma capacidade de se distanciar de si — do sujeito como acumulação de dados —, na procura de um *desejo impessoal*. Pela sua complexidade, o projecto ultrapassa constantemente o arquitecto, obrigando-o a persegui-lo através do desenho, num exercício de depuração e contenção (síntese) — de *reposição da serenidade* —, pelo qual este (re)encontra, exprimindo, a emoção.

Como admite Juan Luís Trillo de Leyva, a abstracção das maquetes brancas, com a sua inevitável simplificação, não representa um mero reducionismo da realidade, mas uma atitude de síntese interpretativa que domina o projecto.¹⁰ Uma tradução mecanicista dos dados do problema resultaria numa acumulação de soluções sobrepostas e desconexas. A integração da informação em cada proposta pressupõe que esta seja interiorizada, acumulada no subconsciente onde tudo se funde e relaciona. O desenho — e particularmente o esquisso, pela sua imediatez — corresponde ao exercício de extracção da memória resultante dessa experiência, de fluência da matéria entre subconsciente e consciente, dissolvendo-a nos traços. “Quanto mais [a arquitectura] se compromete com as circunstâncias da sua produção, mais delas se liberta,”¹¹ mas esse comprometimento não se circunscreve ao exame minucioso das suas características. O respeito pela singularidade exige que a circunstância contamine o projecto para além dos limites de uma suposta objectividade, dos cálculos ou intenções de um sujeito, e que, para tal, para além de analisada, esta seja experimentada, sentida, *testemunhada*.

5. SIZA, Álvaro. *A propósito da arquitectura de Fernando Távora*. Op. cit., p.111

6. Id. *A maior parte dos meus projectos*. Op. cit., p.299

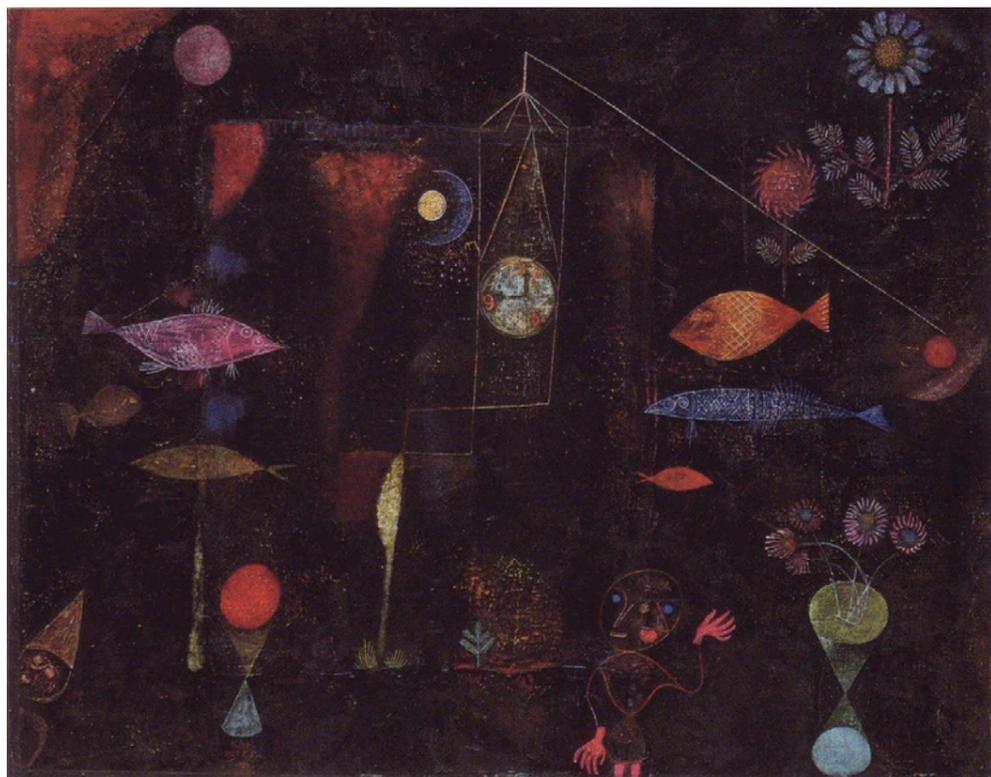
7. Id. *Prefácio*. Op. cit., p.109

8. Id. *Projectar*. Op. cit., p.317

9. Id. *Pedem-me para falar do Chiado*. Op. cit., p.53

10. TRILLO DE LEYVA, Juan Luís. *Metamorfosis*. in *Argumentos sobre la Contigüidad en Arquitectura*, Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Madrid, 2001, p.26

11. SIZA, Álvaro. *Farmácia Moderna*. Op. cit., p.45



05. *Fish Magic*, Paul Klee, 1925.

1.5. Memória, esquecimento

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.¹

Aquilo que se esqueceu não foi simplesmente anulado, posto de parte: foi consignado ao esquecimento.²

Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.³

Fazendo-a corresponder à imaginação, Silvina Rodrigues Lopes distingue dois tipos de memória: uma *memória vulgar*, reprodutora, emancipada do tempo e do espaço, que deve receber os materiais já preparados pela *lei da associação*; e uma memória *não-vulgar* ou *superior*, activa e *essencialmente viva*, ligada ao tempo e ao espaço, diferindo fundamentalmente da primeira por ser criadora, e não apenas reprodutora – trata-se da “memória enquanto potência de esquecimento e rememoração.”⁴ Sendo o poeta um “apresentador de possíveis,”⁵ e não um narrador dos acontecimentos (historiador), não lhe é atribuída a responsabilidade de preservar informações sobre o passado, nem ao poema a condição de depósito de recordações. A sua fidelidade não se prende com a veracidade dos factos, mas com a tradução da pura potência – daquilo que “não pode ser tematizado, mas também não simplesmente silenciado.”⁶

Se dobrássemos as folhas onde se encontra escrita a narração da realidade, nas dobras descobriríamos encontros imprevistos, produzir-se-iam saltos no tempo e os distintos fragmentos encontrariam uma nova sequêcia. Uma e mil narrações surgiriam de uma mesma matéria.⁷

A fabulação, como a define Trillo de Leyva, isto é, como capacidade de relacionar estruturas mentais abstratas ou convencionais para estabelecer contiguidades, revela-se outro modo de pensar a memória enquanto potência de esquecimento.

1. HELDER, Herberto. *Teoria das Cores*. In *Os Passos em Volta*, Porto Editora, Porto, 2014, pp.21,22

2. AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de Vocação*. In *Ideia de Prosa* (João Barrento, Trad.), Edições Cotovia, Lisboa, 1999, p.37

3. SIZA, Álvaro. *Desenhos de Viagem*. Op. cit., p.50

4. LOPES, Silvina Rodrigues. Op. cit., p.56

5. *Ibid.*, p.54

6. AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p.37

7. TRILLO DE LEYVA, Juan Luís. Op. cit., p.19

A particularidade da fábula, enquanto ficção artificiosa, está no facto de partir do conhecimento de uma realidade, para nela incorporar a ficção, conservando na sua forma final a essência da realidade de partida. A contiguidade entre realidade e ficção é, neste caso, estabelecida pela eleição do caminho mais breve, por uma economia de meios que tira partido de materiais existentes sem, com isso, impedir transformações radicais. A realidade existente não é um obstáculo, mas um estímulo para a imaginação, sendo precisamente as suas qualidades que tornam possível, estabelecendo contiguidades, ultrapassar as barreiras entre mundos distintos, entre história e lenda, realidade e imaginação, entre o vivido e o sonhado. A artisticidade é tão incompatível com a especulação formal ou a simplificação ingénua, quanto o é com a formatação. Ela não se prende com a habilidade técnica ou formal, mas sobretudo com a capacidade de síntese interpretativa, exigindo uma reflexão profunda — que vai além daquilo que pode ser descrito — sobre a realidade.

Estando ligada ao tempo e ao espaço, a memória enquanto faculdade criadora faz da experiência artística um tumulto, um redemoinho onde se fundem as vozes de quem faz e as dos outros, sob a influência das coisas, do extra-semiótico. Por isso, referindo-se à obra de Barragan, Álvaro Siza afirma ser perigoso distinguir o que nela se deve “ao dia a dia local, ao passeio em qualquer povoação ou ruína liberta — ou a alguma memória de Paris, Norte de África, Estados Unidos, Andaluzia.”⁸ Na sua própria experiência, ele admite ser constantemente influenciado por coisas próximas ou distantes, sem que disso se aperceba, subconscientemente. Um edifício próximo pode ter influenciado o desenho do perfil do *Bonjour Tristesse*;⁹ a memória do Santuário de Cabo Espichel pode ter estado na origem da Escola Superior de Setúbal;¹⁰ o contacto com a obra de Iberê Camargo pode até ter inflectido no desenho do Museu. Este exercício de retraçar as origens das forma poderia estender-se infinitamente, mas nunca deixaria de ser um exercício puramente especulativo, inclusivamente para o próprio arquitecto.

Quando o arquitecto se deixa afectar pelo que o rodeia, o modo como essa memória se dá no projecto, através da síntese, vai além das decisões conscientes, diluindo-se noutras memórias, convocadas em esquecimento e simultaneidade. São frequentes as associações da forma, na obra de Siza, a uma diversidade de proveniências — que vão desde outras arquitecturas, de diversos lugares e períodos históricos, arquitecturas renascentistas, racionalistas, vernaculares, até à anatomia do corpo humano, aos membros, mãos e rostos —, sendo, no entanto, impossível destacar apenas uma. Isto acontece porque as obras não são simples depósitos de recordações. O respeito pela singularidade da circunstância exclui a transposição directa de imagens dadas. É a esse problema que se refere Trillo de Leyva, quando compara a produção contemporânea

8. SIZA, Álvaro. *Leito e Água — Modernidade de Barragan*. Op. cit., p.225

9. Id.. *A beleza é o auge da funcionalidade!*. Entrevista concedida a Vladimir Belogolovsky, 2017. In <https://www.archdaily.com.br/br/803527/entrevista-com-alvaro-siza-a-beleza-e-o-auge-da-funcionalidade>

10. Id.. *Essencialmente*. Op. cit., p.237

da arquitectura com os teatros catóptricos,¹¹ onde uma sucessão de espelhos multiplica as imagens de um acontecimento, sofrendo, cada uma, as deformações do espelho onde se reflecte. Por outro lado, na obra que resulta da síntese, a memória não se dá como reprodução — não é “da ordem da cinza como vestígio do fogo”¹² —, mas como um *fogo oculto*. Dá-se como conflito irresolúvel, como indecifrabibilidade, sendo através da sua exigência de resposta que ela renasce a cada leitura.

11. TRILLO DE LEYVA, Juan Luís. Op. cit., p.27

12. LOPES, Silvina Rodrigues. Op. cit., p.49

2

Projecto, experiência

2.1. *Realidade Selvagem*

2.2. *Do intempestivo*

2.3. *Imaterialidade*



01. Chapelle Notre-Dame du Haut (em construção), Le Corbusier, Ronchamp, 1945.

2.1. Realidade Selvagem

Só as pessoas por demais ingénuas é que podem acreditar que a natureza humana poderia ser transformada numa natureza puramente lógica; mas se houvesse graus de aproximação a essa meta, então que é que não havia de perder-se por esse caminho! Até o homem mais racional carece, de vez em quando, outra vez da Natureza, isto é, da sua original posição ilógica relativamente a todas as coisas.¹

No seu texto *De la autonomia a lo intempestivo*,² Solà-Morales reflecte sobre uma variedade de correntes filosóficas, e o modo como influíram na arte e na arquitectura da segunda metade do séc. XX. Começando pelo pensamento estruturalista, que compreende os processos culturais como linguagens autónomas, destaca, como sua manifestação na arte, o surgimento da *arte conceptual* e, na arquitectura, a recusa da dependência da forma factores externos a ela própria, na procura de um conhecimento autónomo e auto-referencial, fundado em leis internas. Por sua vez, desde a influência da *Teoria Crítica*, e da desconfiança na possibilidade de uma arte ou arquitectura progressista, dá-se um movimento que encontra no pensamento crítico, desmistificador ou destrutivo, a única hipótese de uma actuação inconformista, levando à preferência pela *prática teórica*, sobretudo pela crítica da ideologia e elaboração de projectos críticos, sem qualquer intenção de os construir. No polo oposto, destacam-se as chamadas “posições do tipo liberal”, fundadas num realismo empírico ante a sociedade, e encontrando expressão, na arquitectura, desde no historicismo pós-moderno — onde a repetição de signos do passado pressupõe a crença numa relação imperturbável entre forma e significado —, ao *high-tech* — igualmente crente na possibilidade de uma correspondência clara e definível entre forma e função, ou entre exigência construtiva e solução técnica. Insatisfeito com o ensimesmamento do Estruturalismo, tal como com a abordagem estritamente negativa da Teoria Crítica, e igualmente crítico das correspondências tidas por garantidas pelas posições do tipo liberal, Solà-Morales prossegue para o esboço de paralelos entre o pensamento pós-estruturalista e as práticas artísticas e arquitectónicas.

Numa crítica elaborada aos sistemas de representação e significação, Gilles Deleuze e Felix Guattari defendem que a noção de unidade só é possível quando há uma tomada de poder sobre uma multiplicidade pelo significante, ou por um processo correspondente de subjectivação.³ A atribuição de sentido ou significado a uma *coisa*, ou assunção da relação unívoca entre significado e significante, neutraliza

1. NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano* (Paulo Osório de Castro, Trad.). Relógio D'Água, Lisboa, 1997, p.52

2. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Op. cit., p.83

3. DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Rizoma* (Sousa Dias, Trad.). Documenta, Lisboa, 2016, p.21

a multiplicidade que a constitui, e organiza-a segundo eixos de significância e subjectivação participantes das relações de poder. É sobretudo pela problematização da relação significado/significante que, como reflexo do Pós-Estruturalismo na arte, Solà-Morales começa por referir a experiência do Minimalismo (desde os anos 60), na qual “a experimentação artística [se desenvolve] a partir de uma redução ao limite inferior da produção de sentido.”⁴ Ao contrário do que sucede na Arte Conceptual, o Minimalismo recusa a orientação comunicativo-linguística. O objecto minimalista não é concebido como materialização ou veículo de transmissão de uma ideia pré-formulada (como comunicação), nem como fragmento de uma estrutura transcendente.

A perspectiva minimalista não é metafísica, mas fenomenológica, não procede da ideia, mas da experiência. É nela que o pensamento como experiência atinge uma importância fundamental. Para Deleuze, o pensamento é sempre uma relação com o caos, com algo que se extrai do caos. Pensar é *experimentar*,⁵ é mergulhar no *abismo* ou *abrir-se ao incontrolável*.⁶ Não é o exercício de uma faculdade inata, mas um *lance de dados* que extrai singularidades ao *lado de fora*, à *realidade selvagem*. O pensamento vem do “fora mais longínquo que todo o mundo exterior [e], portanto mais próximo que todo o mundo interior.”⁷ Perante a separação irreduzível entre o ver e o dizer, o pensamento é o que os leva a atingir um limite comum, relacionando-os. Por isso, a sua inscrição na obra dá-se como conflito irresolúvel entre o mostrar e o dizer.⁸ É do movimento a partir de um *lado de fora* tumultuoso, que resulta o carácter *intempestivo*, reconhecido por Solà-Morales nos objectos minimalistas, que abandonam toda a pretensão universal, para se focarem na “coisa em si” — no *acontecimento*. Não procuram autonomia em regras internas e imutáveis, ou na pertença a uma linguagem transcendente, mas na singularidade (circunstância) de cada experiência, tal como na recusa de justificações funcionais, linguísticas ou miméticas.

A pertinência desta perspectiva, no que respeita à situação contemporânea e à *crise de fundamentos* anteriormente abordada, está nos vestígios que levanta sobre a possibilidade de uma *fundamentação sem fundamentos*.⁹ Perante a falência dos sistemas de representação dominantes que, de algum modo, regulavam as visões do mundo, ela reconhece nessa crise um modo de libertação, voltando-se para o múltiplo e o singular — para o *exterior*, o anterior às representações —, e problematizando os modos de conceber a realidade, através do *olhar* como criação. Ela traz implícito o reconhecimento de uma condição partilhada anterior a qualquer identidade, algo como o ponto comum, referido por Maria Filomena Molder, entre o artista e o espectador: “o ter

4. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *De la Autonomía a lo Intempestivo*. Op. cit., p.103

5. DELEUZE, Gilles. *Foucault* (Claudia Sant’Anna Marins, Trad.). Editora Brasiliense, São Paulo, 2005, p.124

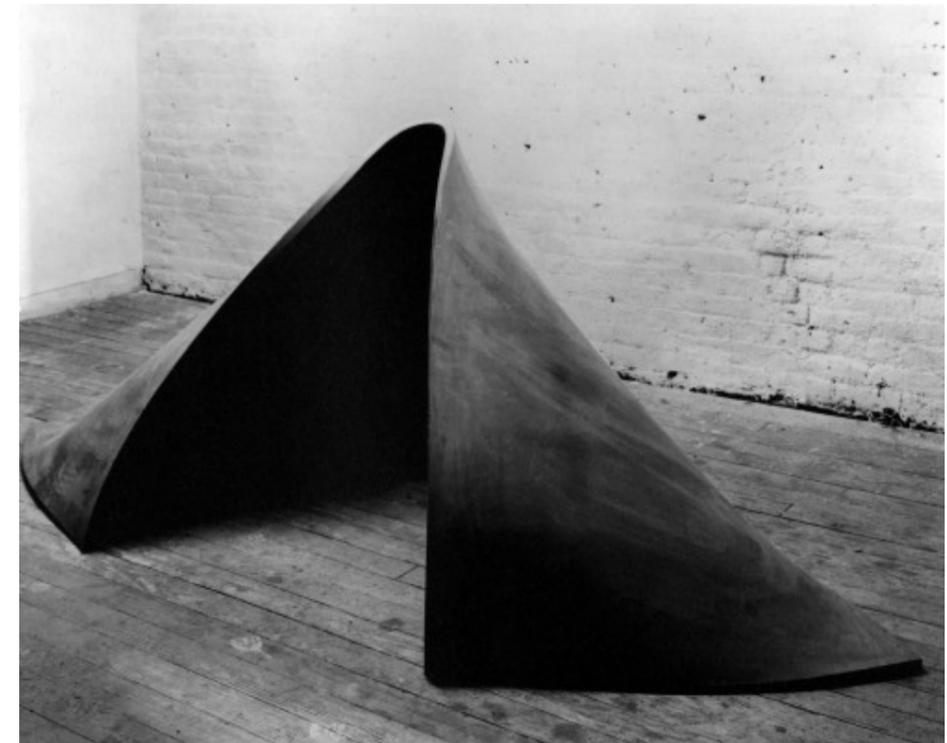
6. LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do atrito*. Edições Vendaval & Chão da Feira, 2013, p.23

7. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p.125

8. LOPES, Silvina Rodrigues. Op. cit., p.97

9. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitectura Débil*. Op. cit., p.67

seido lançado no exterior, o ter nascido, e o ter de desvencilhar-se como puder desse acontecimento irreduzível.”¹⁰ A experiência estética, como acontecimento em que se rompem as camadas de significação, e no qual o sujeito perceptor da realidade se funde com a própria realidade, revela-se a *experiência-do-limite*¹¹ onde essa condição se faz tangível, passível de ser partilhada ou *iniciada*.



02. *To Lift*, Richard Serra, 1967.

10. MOLDER, Maria Filomena. Op. cit., p.169

11. SILVA, Rodrigo. Op. cit., p.19



03. *Shift*, Richard Serra, King City, Ontario, 1970-72.

2.2. Do intempestivo

Solà-Morales define a *arquitectura intempestiva* como “a que nasce da intempérie de qualquer sistema de princípios, de tradições, ou de códigos linguísticos,”¹ associando-a à noção de tempo moderna, diferente da clássica. O tempo na arquitectura clássica é o tempo eterno, estático e hierárquico. A ordem e a simetria determinam centros precisos, tal como os pontos a partir dos quais se revela a imagem ideal. A compreensão do tempo como algo passível de ser controlado, tendo um princípio e uma sequência linear (cinematográfica) — como na temporalidade barroca ou na *promenade architecturale* de Le Corbusier — não se liberta completamente dessa concepção, pois substitui apenas o ponto pela linha. Por sua vez, o tempo moderno, como o define Solà-Morales, não é concebido como uma matéria única a partir da qual se possa construir uma experiência controlada, mas antes como a própria diversidade e casualidade com que percebemos a realidade. Trata-se, por isso, de um tempo intempestivo. A experiência da realidade nada tem a ver com as supostas dimensões objectivas do espaço, representadas nas secções horizontais e verticais, ou nas axonometrias. É impossível captar, por meio de representações, todas as dimensões que nela participam, tal como é inadequado tentar separar as dimensões objectivas das subjectivas para compreendê-la.

No tempo, como afirma Solà-Morales, a “experiência [da realidade] é uma experiência de acontecimentos,”² dá-se sempre através de cruzamentos singulares de forças, que abrangem tanto o mundo das coisas como o do pensamento. A relação entre sujeito e objecto pertence a um rizoma de forças que actuam simultaneamente sobre o sujeito e sobre o objecto, transformando-os continuamente. Não é possível estabelecer um sistema que regule uma relação única e estável com o mundo, porque o mundo é múltiplo e instável, e nós pertencemos ao mundo. A nossa relação com as coisas é instável porque nós, tal como as coisas, não existimos senão em transformação, sendo essa a única relação possível. Esta conclusão leva o pintor, em *teoria das cores*,³ a encontrar uma nova espécie de *fidelidade* — que já não se prende com a representação, mas com a *metamorfose* —, e a pintar finalmente o peixe de amarelo. É também reconhecendo uma relação múltipla e precária com a realidade, que a *arquitectura intempestiva* deixa de procurar fundamentos em sistemas de representação. Ela torna-se *débil*, porque aceita a condição, sempre precária e provisória, de acontecimento. Não ambiciona materializar uma ordem transcendente, nem validar-se pela pertença a uma filiação histórica. O seu fundamento não existe fora do seu modo singular de acontecer e, na medida em que coincide com o próprio objecto, não pode existir antes, nem ser extraído depois, para ser reutilizado.

1. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *De la Autonomía a lo Intempestivo*. Op. cit., p.104

2. Ibid., p.102

3. HELDER, Herberto. Op. cit., pp.21, 22

Se as representações bi-dimensionais de obras clássicas permitem uma aproximação às suas regras de composição, sendo possível isolá-las sem que deixem de as ilustrar, a mesma operação é insuficiente para compreender a forma na *arquitectura intempestiva*. Ela não é simplesmente composta de elementos relacionados entre si segundo regras internas, mas é plástica e vulnerável, susceptível de interferências e inflexões a partir de um *exterior* que a desestabiliza e complexifica. As formas intempestivas não se organizam segundo centros ou eixos de simetria, mas criam tensões entre si e o que as rodeia, multiplicam os movimentos de fuga, as concavidades e convexidades, deslocando e difundindo os centros. Não há um ponto fixo a partir do qual uma imagem ideal se revele, ou um eixo por onde se desencadeia uma sequência de imagens, mas uma topografia a partir da qual a imagem se transforma. Tal como define Jacques Lucan, a partir da escultura *Shift*, de Richard Serra,⁴ a sua percepção é topológica e fenomenológica. Não há uma imagem estática a ser revelada, mas uma imagem em movimento a ser construída pela *percepção actuante*, através da experiência. Em movimento, o olhar actua sobre a forma, revelando configurações imprevistas de uma imagem que se reconstrói na memória.

A *arquitectura débil*⁵ — outra designação para a *arquitectura intempestiva* — apresenta uma condição *monumental* fundamentalmente distinta daquela do monumento clássico. Ela não se produz como representação do poder ou do absoluto, nem partilha com este a sua geometria ou o seu valor ideológico. O monumento clássico pertence a uma cultura que encontra a sua identidade na luta contra o passar do tempo, na permanência, tentando capturá-lo através da evocação de personagens, instituições e acontecimentos históricos. Por sua vez, o *monumental* da *arquitectura débil* pertence a uma *cultura do acontecimento*,⁶ não se relaciona com a representação ou o depósito de memória, mas com a *recordação*. Silvina Rodrigues Lopes define a *recordação* como o vestígio do acontecimento no poema,⁷ a sua *memória excessiva* — algo que não se dá positivamente, mas apenas como interrupção, que imprime um ritmo ao pré-significante.⁸ A memória nesta arquitectura — a sua *monumentalidade* —, não se inscreve como reprodução evocativa, mas como uma *dobra* ou um *coágulo* na realidade, onde se cruzam vários elementos do fluir caótico de acontecimentos, originando pontos de intensidade e vibração. O seu efeito é como uma ondulação que se prolonga no tempo após a experiência, como “a vibração da música do sino depois de ele soar.”⁹

4. LUCAN, Jacques. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Presses polytechniques et universitaires romandes. Lausanne, 2015, p.173

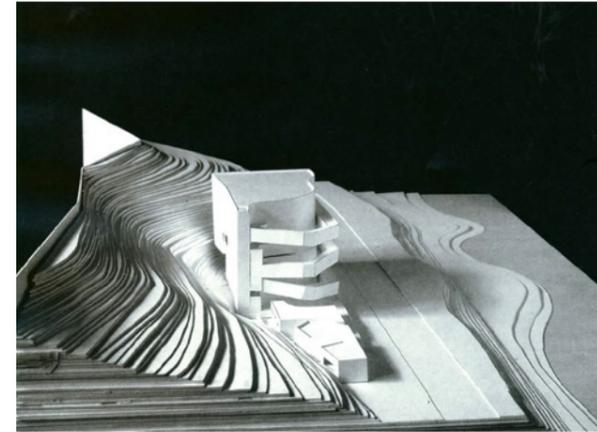
5. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitectura Débil*. Op. cit., p.65

6. Id. *Lugar: permanência o producción*. Op. cit., p.122

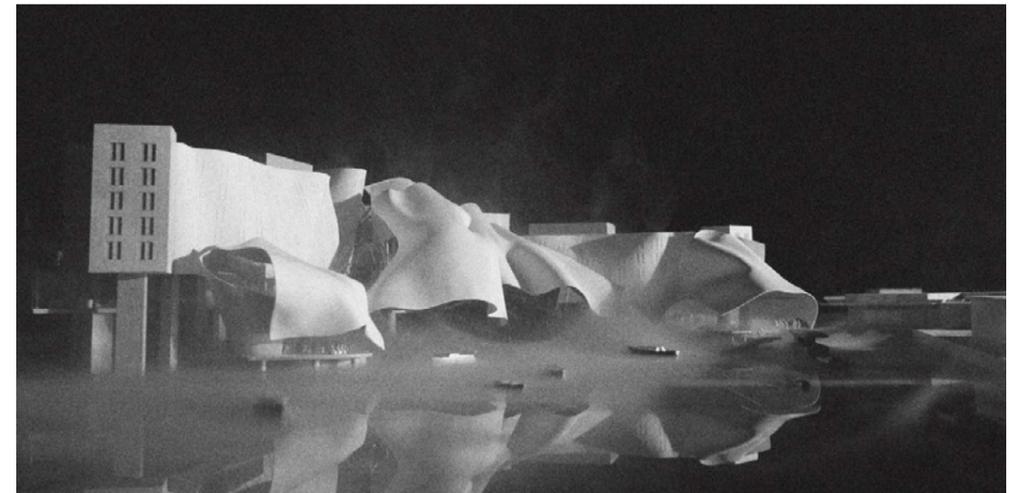
7. LOPES, Silvina Rodrigues. Op. cit., p.54

8. Ibid., p.59

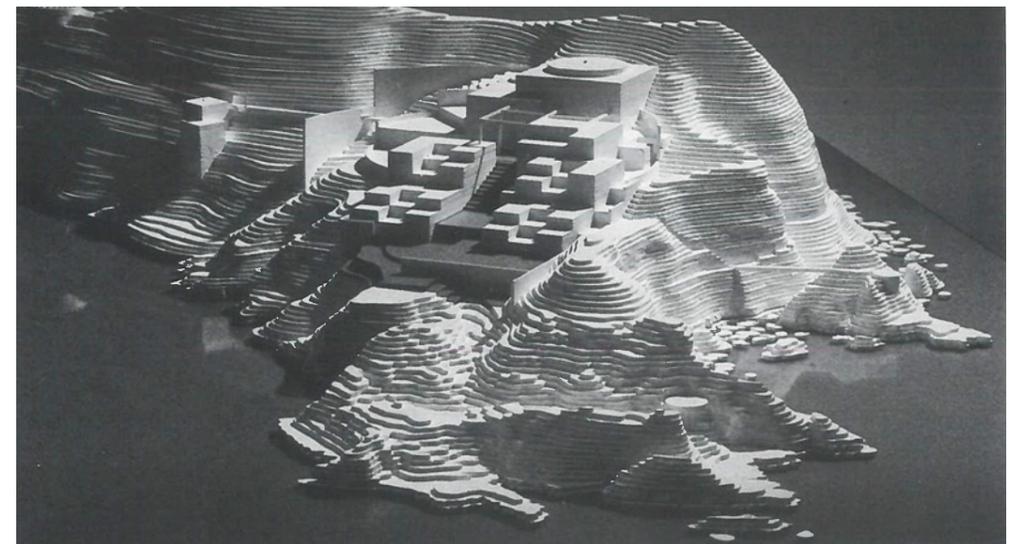
9. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitectura Débil*. Op. cit., p.81



04. Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza, 1998.



05. Venice Gateway, Frank Gehry, 2001-



06. Projecto de um Complexo Turístico, Tadao Ando, 1987-89.



07. Casa Ito, Tadao Ando, Tokyo, 1988-90.

2.3. Imaterialidade

Propondo-se a abordar o espaço segundo uma aproximação fenomenológica, Jacques Lucan distingue duas possibilidades, que não se excluem mutuamente, para definir a área de competência da arquitectura: a materialidade, quando a ênfase é colocada nos elementos construtivos; e a espacialidade, quando se elege o espaço como matéria essencial da arquitectura.¹ Em cada um dos exemplos referidos por Solà-Morales para ilustrar a *arquitectura intempestiva* — Álvaro Siza, Tadao Ando e Frank Gehry —, perante o conjunto das obras, sobressai a recorrência a um leque limitado de materiais, tal como uma preferência por revestimentos homogêneos, que uniformizam as volumetrias complexas e acentuam o seu carácter escultórico. Não há regras proporcionais, esquemas estruturais ou lógicas de combinação de elementos que funcionem como matrizes geradoras da forma. As formas são trabalhadas plasticamente, como matéria abstracta a partir da qual a estrutura é deduzida. Mesmo em Tadao Ando, onde se manifesta um controlo recticular das dimensões, Solà-Morales distingue-o da metafísica universal dos elementos, ainda visível em Louis Kahn, tal como da *mathesis universales*, procurada por Le Corbusier através do *modulor*. O controlo e a repetição não visam harmonizar as obras entre si, sendo antes um modo de garantir a homogeneidade das superfícies, fazendo sobressair as variações atmosféricas, os modos singulares como a luz invade e se movimenta nos espaços, transformando-os, em cada obra.

A eleição do espaço como matéria essencial da arquitectura significa considerar, como materiais, não apenas os elementos da construção que o configura, mas todos os que nele participam, com temporalidades distintas. A contenção no tratamento da superfície torna-a mais vulnerável à actuação da luz, ampliando as variações que ela introduz no espaço. Quanto mais inexpressivos em si, mais susceptíveis os muros se tornam de reflectir as mudanças que ocorrem no exterior, contribuindo para realçar as suas interferências nos espaços existentes. Não é, portanto, estabelecendo leis harmónicas que esta arquitectura se relaciona com a natureza, mas antes introduzindo-se nela, deixando-se invadir por ela, e transformando-se com ela. O tempo através do qual se constrói a sua imagem não é apenas o tempo cinematográfico do movimento, mas também o tempo meteorológico, dos elementos que actuam sobre o espaço, sendo parte essencial do que define a sua experiência. A recorrência a materiais plásticos, sem forma ou expressão definida, torna-se determinante na elevação dessas variações. Para além das estruturas deformadas, revestidas a chapa metálica, frequentes nas obras de Frank Gehry, o betão, pela ductilidade que lhe permite tomar virtualmente qualquer forma, revela-se um material intempestivo por excelência.

Na obra de Álvaro Siza, Solà-Morales destaca uma sintaxe construtiva abstracta (temporal) e uma redução ao mínimo dos recursos semânticos, para privilegiar os conteú-

1. LUCAN, Jacques. Op. cit., p.114

dos sintáticos.² O tratamento do espaço não reflecte preocupações com a verdade dos materiais ou com a sua expressão directa. Siza admite que as ideias lhe vêm imateriais e que mal sabe que materiais escolher.³ O que constrói a sua arquitectura não são tanto os diferentes componentes construtivos, mas sobretudo uma massa homogénea que os torna indistintos, e a luz que actua sobre ela. Mesmo quando as exigências de uso implicam a escolha de materiais mais resistentes, no solo ou nas zonas baixas das paredes (lambrins), frequentemente naturais, estes apresentam-se polidos, desprovidos de rugosidade, evitando que a sua qualidade textural se destaque em demasia. Jacques Lucan associa esta abstracção e economia de meios expressivos, na obra de Siza — a sua “predilecção por materiais claros, revestimentos finos e homogéneos e pedras com superfícies planas, polidas ou suavizadas”⁴ -, ao favorecimento de uma *visão pitoresca*, por oposição à *visão háptica*. A *visão háptica* é a visão tátil, estimulada quando o tratamento da superfície — as suas qualidades texturais e tonais, os padrões ou transparências — nos atrai e incita a fixá-la com atenção, sugerindo uma aproximação frontal ao objecto arquitectónico. Por sua vez, a *visão pitoresca* é menos estável, não é frontal, mas lateral, e produz-se em movimento, sendo favorecida com dispositivos espaciais que privilegiam os percursos, as múltiplas perspectivas, e as dimensões relacionais e topológicas, em vez das materiais.

A condição imaterial de uma arquitectura que se desloca do centro do olhar para ocupar as suas margens, dirigindo a nossa atenção para as relações, os acontecimentos, os diversos elementos que participam da sua experiência, ou seja, para a vida, aproxima-se do que Solà-Morales define como o *carácter decorativo*.⁵ *Decorativo* não é, neste caso, sinónimo de vulgaridade ou trivialidade, mas antes a condição daquilo que não se apresenta dominante, que não ocupa um lugar central, retirando-se para uma posição secundária. A *arquitectura débil* não ambiciona incorporar uma verdade em si, ou assumir-se enquanto totalidade significante. Ela coloca-se sempre numa posição de contingência, em relação com o que lhe é exterior e imprevisível, como uma “janela para uma realidade mais intensa”⁶

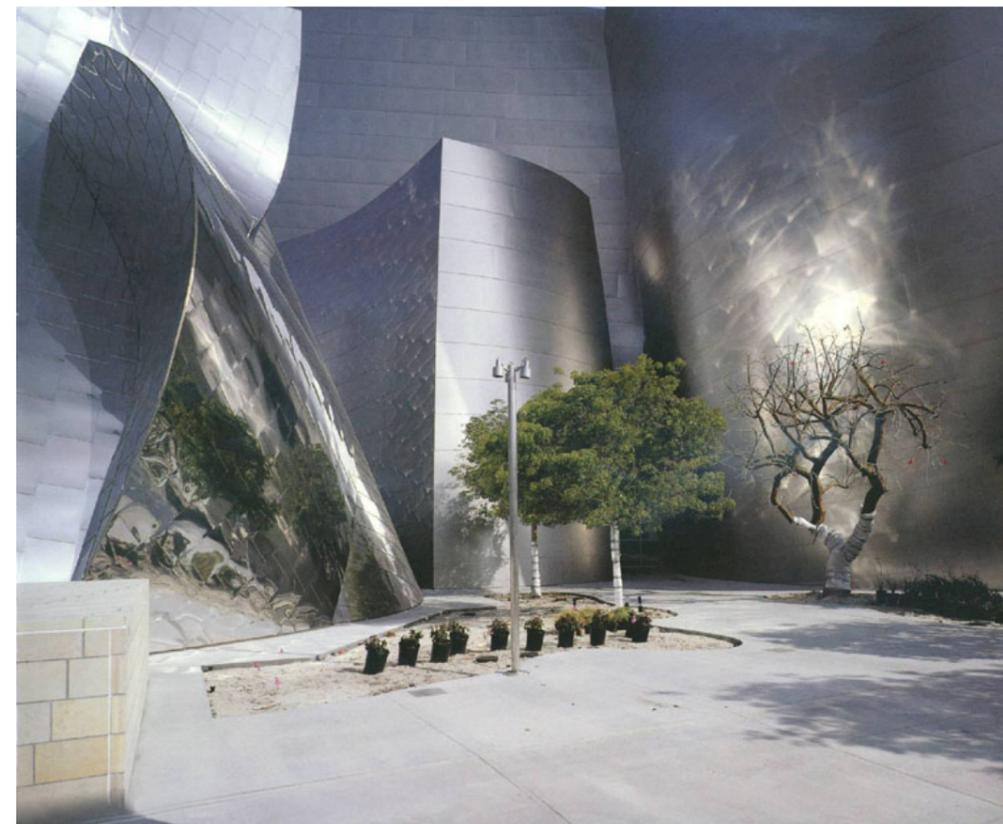
2. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *De la Autonomía a lo Intempestivo*. Op. cit., p.105

3. SIZA, Álvaro. *Materiais*. Op. cit. p.47

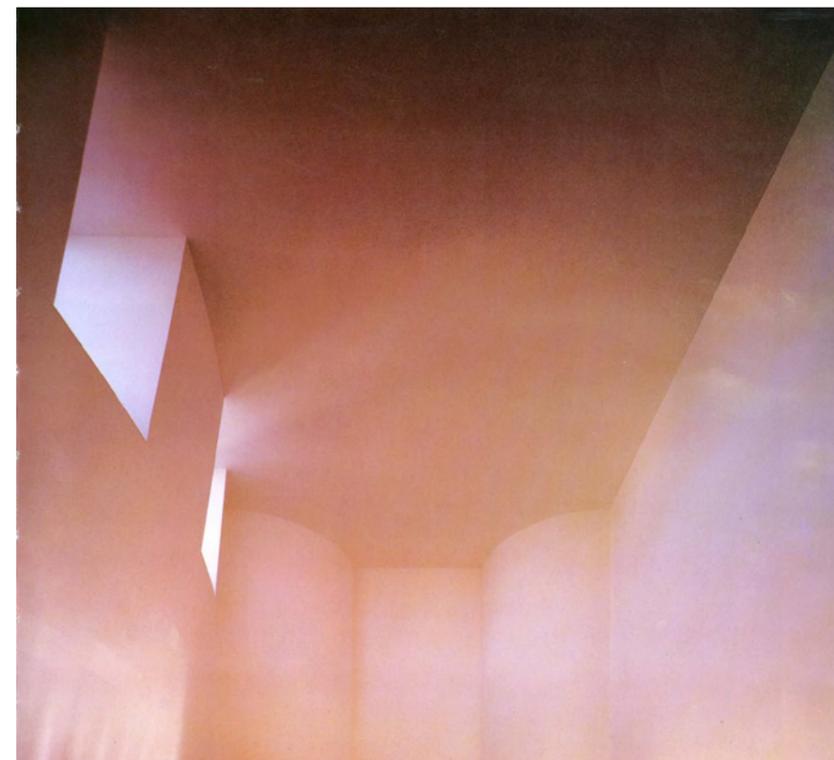
4. LUCAN, Jacques. Op. cit., p.178

5. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitectura Débil*. Op. cit., p.79

6. Ibid., p.81



08. Walt Disney Concert Hall, Frank Gehry, Los Angeles, 2003.



09. Igreja em Marco de Canaveses, Álvaro Siza, 1997.

3

Perturbações

. Entre o pintor e o cineasta

3.1. Smiljan Radic

3.1.1. Híbrido

3.1.2. Refúgio - *Casa para el Poema del Angulo Reto*

3.2. Lacaton & Vassal

3.2.1. Atmosfera

3.2.2. Instalação - *Casa em Cap Ferret*

3.3.3. Sistema - *Faculdade de Arquitectura de Nantes*

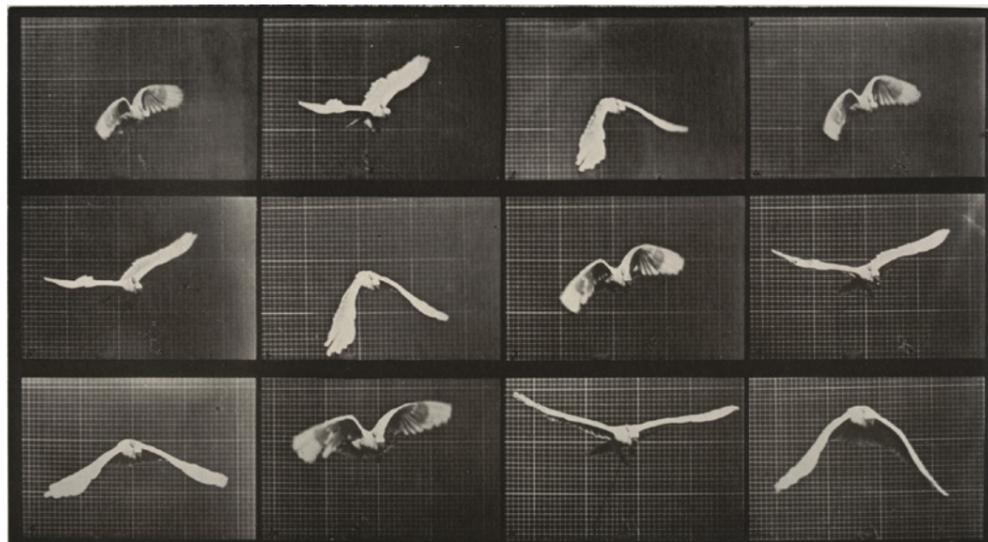
3.3. Selgascano

3.3.1. Artefacto

3.3.2. Paisagem - *Palácio de Congressos de Cartagena*

3.3.3. Acontecimento - *Factoria Joven*

. Contornos de uma intriga



01. *Cockatto Flying*, da série *Animal Locomotion*, Eadweard Muybridge, 1984-86.

. Entre o pintor e o cineasta

O destaque de alguns aspectos formais, materiais e construtivos da *arquitectura intempestiva*, como tem vindo a ser definida a partir de Solà-Morales e dos três arquitectos que refere, fornece algumas pistas sobre o modo como certas abordagens se libertam de uma compreensão estática da arquitectura, encontrando na circunstância um impulso agitador da experiência. Neste sentido, reafirmando a importância da circunstância na definição das suas características, importa esclarecer que uma definição desta arquitectura baseada em aspectos formais, materiais ou construtivos, nunca poderá ser mais do que uma construção débil e provisória, estritamente instrumental numa aproximação à sua condição *intempestiva*. Ela torna-se pertinente na sugestão de novos pontos de vista, no reconhecimento de certas operações através das quais cada projecto se deixa perturbar e dinamizar pela circunstância. No entanto, é evidente que, para além da multiplicidade dos aspectos que se cruzam nessa circunstância, os modos de os considerar e de os integrar são também sempre distintos, sendo indissociáveis de uma circunstância subjectiva, relativa ao percurso e à experiência de cada arquitecto.

Quanto à obra de Álvaro Siza, qualidades como a linguagem sincrética, a abstracção formal, as transições suaves entre elementos, podem também enquadrar-se numa aprendizagem própria, na qual o contacto próximo com artesãos e construtores especializados teve um papel importante; num modo particular de pensamento e de desenho, emancipado da materialidade, também autorizado pela relativa estabilidade de uma linguagem construtiva, das técnicas e dos materiais utilizados; e, por fim, nas condições específicas em que se desenvolvem os seus projectos, nos recursos e nos meios disponibilizados para corresponder às exigências que essa linguagem introduz. Assim sendo, o destaque de alguns aspectos da sua arquitectura não tenciona extrair dela receitas formais que possam orientar uma prática no presente. Nada garante que as operações que nela são reconhecíveis sejam a única condição dessa qualidade a que podemos chamar *intempestiva*, ou sequer que sejam ainda possíveis nas circunstâncias actuais. A pertinência da sua convocação prende-se antes com a possibilidade de gerar um espaço de experimentação próprio, fruto de circunstâncias objectivas e subjectivas, e que, enquanto alternativa à rigidez das regras, seja capaz de propiciar a maior liberdade e diversidade possível no desenrolar de cada experiência.

Na tentativa de evitar o perigo que seria uma definição fixa da *arquitectura intempestiva*, os três casos de estudo que serão seguidamente apresentados — Smiljan Radic, Lacaton & Vassal, e Selgascano —, pertencentes a uma geração mais recente, desempenham, neste trabalho, o papel de perturbação. Envolvendo operações fundamentalmente distintas das que foram sendo identificadas e relacionadas com uma *debilitação* da *arquitectura intempestiva*, nomeadamente quanto ao trabalho plástico da forma, estas práticas não deixam de sugerir certas formas de *debilitação*, desde no que respeita à definição do objecto arquitectónico, inclusivamente à sua constituição física, até à

própria definição da intervenção arquitectónica. É na compreensão destas operações que se torna pertinente convocar a oposição, originalmente formulada por Walter Benjamin, e retomada por Solà-Morales, entre o pintor e o cineasta, ou entre o mago e o cirurgião.

Walter Benjamin formula esta oposição numa tentativa de diferenciar a natureza das imagens produzidas pelo pintor e pelo cineasta, tal como das operações que lhes dão origem. A diferença coloca-se sobretudo ao nível da distância a que cada um se coloca perante a realidade, e da autoridade que cada um exerce sobre a imagem produzida. Neste sentido, a autoridade do pintor e a distância natural que conserva entre si e a realidade observada, permitem que, sendo este responsável pela definição do todo e de cada uma das suas partes, a imagem produzida se apresente como uma totalidade. Por sua vez, devido à anulação dessa distância e à consequente redução da sua autoridade, a imagem produzida pelo cineasta constitui-se antes através da recomposição de inúmeros fragmentos segundo novas leis. Se a natureza *ilusória* (talvez se pudesse dizer “artística”) da pintura se concentra na produção de um objecto total através de um gesto uno, sobre o qual a responsabilidade se concentra na figura do pintor; a natureza *ilusória* do cinema revela-se de outra ordem,¹ transferindo-se da definição de uma totalidade para a montagem de fragmentos diversos, sobre os quais a responsabilidade deixa de se concentrar exclusivamente na figura do cineasta.

A diferença entre as operações reconhecíveis nos processos da pintura e do cinema é retomada por Solà-Morales para reflectir sobre a condição contemporânea do arquitecto, por oposição às condições em que trabalhou no passado: “O arquitecto, na produção da arquitectura actual, não é apenas o responsável por algumas decisões formais ou técnicas, mas pela implementação de um processo complexo, articulado, de múltiplos operadores que actuam directamente em partes determinadas da materialidade do objecto arquitectónico. A estabilidade das técnicas, dos modos de operar, dos materiais, na arquitectura do passado, permitiam ao arquitecto operar como um *médium*, como um mago capaz de formular as hipóteses gerais, os rasgos sobressalientes do edifício, as decisões formais essenciais, com a segurança de que a materialização das mesmas se devia produzir sem a mínima dificuldade. O grau de integração dos distintos processos técnicos da edificação convertia-os em passos irrelevantes, numa relação imediata entre quem formulava a ideia e o resultado final.”² Por outro lado, dada a instabilidade das técnicas e dos modos de operar nas condições actuais, resultando na difracção do processo que origina o objecto arquitectónico, Solà-Morales identifica um modo de projectar cuja essência se passou a concentrar sobretudo no acto estratégico da *montagem*. Nesta perspectiva, tal como o cineasta,

1. BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica e Política*. Relógio d'Água, Lisboa, 2012, p.99

2. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *La obra arquitectónica en la época de su reproductibilidad técnica*. Op. cit., p.145

o arquitecto deixou de ser o responsável material por cada um dos aspectos que materializam o objecto final, passando a estar encarregue da “artificiosa, fatigante e conflituosa reunião de [todas as partes].”¹

Seria, no mínimo, pretensioso, considerar que o trabalho de um cineasta é, por alguma razão, menos artístico do que o de um pintor. Pode antes considerar-se que os meios próprios de cada disciplina incitam a que a artisticidade, ou a condição experimental, se concentre em operações diferentes em cada caso. Sendo a arquitectura uma disciplina débil e sempre susceptível às suas circunstâncias de produção, também nela se vão modificando o tipo de operações onde se propicia essa condição experimental. Deste modo, pese a pertinência teórica da oposição entre o pintor e o cineasta no reconhecimento dessas operações, o que se pretende com ela não é estabelecer qualquer separação entre os casos já apresentados e aqueles que virão a seguir. Pelo contrário, talvez seja precisamente através do reconhecimento de operações que, sendo tão diversas, não deixam, em ambos os casos, de envolver uma condição artística, que se acabe por revelar uma proximidade improvável entre estas práticas.

1. SOLÀ-MORALES. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Op. cit., p.65, p.177



01. Construção Frágil, Posto de queijos, Chile.

Smiljan Radic

3.1.1. Híbrido

O afundamento de uma jangada construída à base de ramos de murta entrelaçadas com cubos de poliestireno expandido, roubados das gaiolas de uma indústria salmoneira de Chiloé, inaugura a sua própria e íntima catástrofe. A sua construção não visa novas embarcações, não modela o futuro, como pretendem fazer as embarcações civis. Não inaugura uma história de catástrofes (...), mas emaranha-se, entrelaça-se em si mesma, até que silenciosamente desapareça.¹

Qualquer construção, quer se queira ou não, parece uma afirmação ou uma crença em algo. Mas nestas terras onde todo o provisório se faz de uma vez para sempre, o empenho por conseguir uma figura arrumada ou segura, muitas vezes, é o que mostra maior debilidade.²

As construções frágeis comportam um falso paradoxo: embora sejam efémeras, aflorando e extinguindo-se intempestivamente pelo território, elas são “feita[s] para durar”,³ sendo talvez a necessidade de duração o seu único sentido. No entanto, essa necessidade não poderia estar mais distante de qualquer ambição de exprimir a eternidade ou o absoluto, inscrevendo-se em limites temporais que lhe são próprios, que não transcendem a efemeridade da própria vida que suportam. Poderia dizer-se que a fragilidade destas construções não se deve tanto à sua condição física quanto à sua carência de raízes. Ao contrário da arquitectura vernacular, que pode ser delicada ou até precária, mas não deixa de se ancorar num passado, integrando-se na linearidade de uma tradição, por sua vez, as construções frágeis são a expressão de uma arquitectura desenraizada, sem significado ou função que não sejam os de solucionar um problema muito específico e imediato. Os seus materiais são indiscriminados, fragmentos residuais de proveniências diversas ou indecifráveis, extraídos da natureza, recolhidos de demolições, encontrados ou roubados. “Feita para não ser vista, a construção frágil não vale a pena, não tem graça”,⁴ a sua figura é a de uma agregação de destroços, de vestígios materiais do progresso,⁵ opaca em relação à sua história, e ao mesmo tempo indiferente a qualquer desejo de modelar o futuro. As palavras de Solà-Morales sobre *Aion*, empregues na definição da *arquitectura intempestiva*, poderiam definir perfeitamente a condição da *construção frágil*: “[...] o [seu] tempo é apenas um instante sem espessura nem extensão. Com [esta], tudo sobe à superfície e se faz acontecimento instantâneo. Não necessita da garantia dos deuses. É volátil e [provisória]. Escapa antes que possamos [captura-la].”⁶

1. RADIC, Smiljan. *Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos*. Puente editores, Barcelona, 2018, pp.40, 41

2. Ibid., p.43

3. Ibid., p.41

4. Ibid., p.36

5. Ibid., p.34

6. SOLÀ-MORALES. *De la autonomía a lo intempestivo*. Op. cit., p.106



02

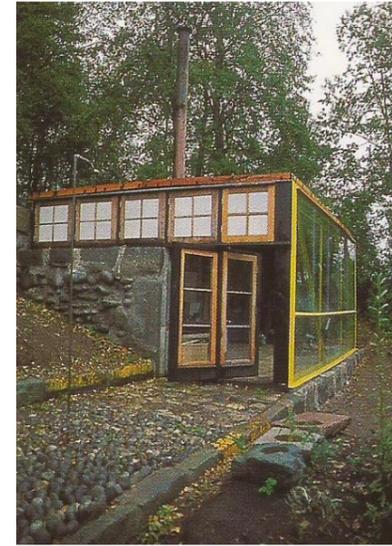
Dissolução é o termo utilizado por Smiljan Radic para descrever a “técnica construtiva” que gera a *construção frágil*: “apartada do caminho, [ela] adquire as cores recolectadas da paisagem, mediante a acumulação do necessário num estado de calamidade pública. Ela soluciona a sua figura, as suas texturas, os seus detalhes descontrolados, dissolvendo-se numa paisagem para ela endurecida, uma paisagem apropriada e recolectada que, no entanto, a vai erodindo e dissolvendo lentamente, convertendo-a num resto impreciso.”⁷ A figura da *construção frágil* nasce do impulso de sobrecarregar a forma e de simplificar a operação de construir, convertendo-a em improviso, na resolução de cada problema específico através de uma impassível acumulação de elementos, “sem projecto, sem história, sem desejo.”⁸ Resultando sobrecarregada, poluída e atulhada, “a sua figura é sempre um estorvo, e traz-nos essa sensação de morte, que se dá em intervalos nas nossas vidas e nas nossas cidades, e que tratamos, dentro do possível, excomungar com uma cirurgia de embelezamento patrimonial.”⁹

Talvez seja precisamente na abertura desses intervalos, na possibilitação de um espaço que não corresponda ao da modelação do futuro, nem da glorificação do passado, que se pode reconhecer a pertinência do problema das *construções frágeis* na arquitectura de Radic, através do processo acumulativo como impulso de uma exploração própria. Da lista dos elementos que compõe a *Casa Chica* (1997), constam, desde pedras provenientes dos rios *Maule* e *Lircey*, passando por caixilhos reaproveitados de uma demolição, pelo tubo da chaminé encontrado nos restos de uma construção subterrânea, até às próprias medidas, tomadas de Le Corbusier e de Adolf Loos. Essa acumulação, não só de objectos e materiais díspares, mas também de formas, traçados ou medidas, transladados de outros objectos (não só arquitectónicos), reflecte o interesse por uma

7. RADIC, Smiljan. *Bestiario*. in Revista *Arq+2*, Número especial 2014, p.18

8. Id. *Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos*. Puente editores, Barcelona, 2018, p.36

9. *Ibid.*, p.43



03



04

03. *Casa Chica*, Smiljan Radic, Viches, Chile, 1996.

04. Vista do interior.

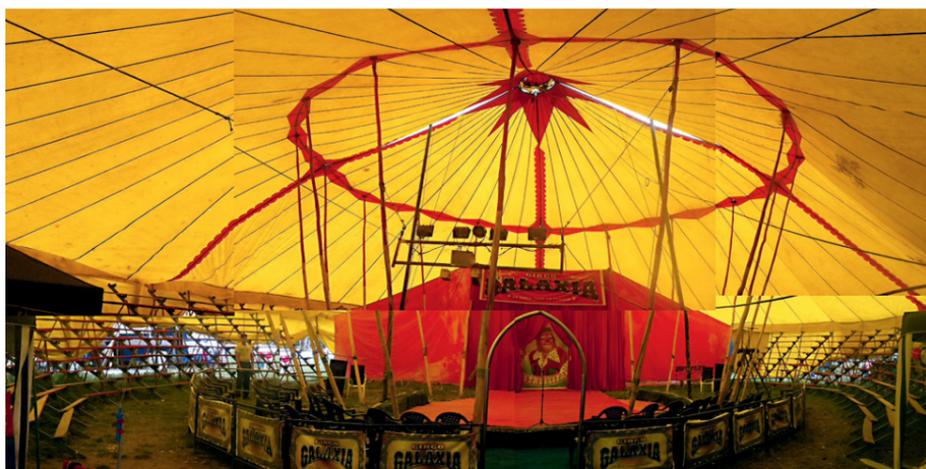
“acumulação sem propósito, sem nenhum objectivo para além de criar uma história da alma baseada em cada caso.”¹⁰ A ideia de “história da alma” distancia essa colecção de qualquer desígnio curatorial ou etnográfico. Perante a diversidade e disparidade dos objectos reunidos, não transparece qualquer relação entre estes para além da sua simples coexistência naquele lugar. O que parece estar em jogo nessa reunião não é tanto a proveniência, o valor histórico ou cultural de cada objecto, mas sobretudo a sua capacidade de despertar a memória enquanto imaginação, como personagens singulares que povoam o espaço, dotando-o de uma textura própria. A memória enquanto imaginação não reconhece fronteiras entre realidade e ficção, entre o vivido e o imaginado. Essa relação fluída entre mundos distintos é também reconhecível no próprio discurso de Radic sobre as suas obras, onde a invocação de personagens mitológicas, de contos fictícios, passando também pelas observações sobre pinturas, esculturas ou poemas, se misturam com as histórias ou pequenas *anedotas* sobre as aventuras no transporte dos materiais ou sobre episódios da construção das obras.

Constituindo-se a partir da combinação de pedaços de animais existentes, o grifo, uma das personagens mitológicas referidas por Radic,¹¹ incorpora uma condição próxima à das *construções frágeis*. Tal como foi observado, quanto à imagem produzida pelo cineasta, a origem da singularidade do grifo pode também ser reconhecida, não na definição da sua forma como um todo (do todo e de cada uma das partes), mas antes numa combinação de fragmentos existentes, com configurações e características autónomas que se conservam no resultado final.

10. RADIC, Smiljan. *In the open air: Art and Architecture in Public Spaces*. Entrevista concedida a José Castillo, 2009. in <https://bombmagazine.org/articles/smiljan-radic/>

11. Id. *Obra y Trayectoria*. Aula Magistral apresentada na Universidad de Concepción, Concepción, 2016

05. Circo tradicional.
06. *Proyecto Yungay*, Sala de artes cénicas, Smiljan Radic, Santiago, Chile, 2010-14.



05



06

É também na combinação de fragmentos que Radic reconhece uma operação fundamental nos seus projectos, que não passa tanto por inventar cada pedaço que constitui o todo, mas antes por (re)inventar o todo através de uma combinação singular de pedaços existentes.¹² Essa operação pressupõe aceitar uma hibridez que, enquanto impulso da experimentação, motiva uma disponibilidade para reunir, no mesmo objecto, materiais díspares, que são também dotados de qualidades sensoriais distintas; ou até para reunir, no mesmo projecto, objectos com características autónomas, como no projecto *NAVE* (2015), onde um elemento *ready-made* — uma tenda, cujo modelo foi rigorosamente copiado de um circo tradicional chileno — é simplesmente posado sobre o edifício. Para além de gerar combinações singulares, esta abertura anula qualquer incompatibilidade entre materiais naturais e artificiais, entre pedras milenares de proveniência longínqua e membranas plásticas disponibilizadas pela tecnologia de ponta. A combinação desses elementos gera uma espécie de ambiguidade temporal, ou uma temporalidade indefinida, resultando em objectos que não parecem pertencer ao seu tempo nem ao futuro, nem a uma determinada época do passado, parecendo aludir a um tempo indeterminado, situado algures no limite entre a história e a lenda.

12. Ibid.



07



08

07. Cobertura, *Casa Chica*.
08. Piscina sobre o lugar antes ocupado pela *Casa Chica*.

O envolvimento no processo de construção, a pequena escala e, sobretudo, a temporalidade própria dentro da qual se define cada projecto, podem também ser considerados como pontos comuns entre certas obras de Radic e as *construções frágeis*. Essa proximidade ganha particular evidência num conjunto de habitações elementares que o arquitecto foi projectando e construindo para si próprio — os *refúgios* —, onde se reuniram condições para uma experimentação muito próxima, e uma relação de intimidade com os materiais e processos de construção (nos quais o arquitecto chega inclusivamente a participar), incluindo para testar hipóteses que são mais tarde aplicadas em projectos de grande escala. Do mesmo modo que as *construções frágeis*, sendo feitos “para durar”, pelo propósito de responder a necessidades específicas e imediatas, estes *refúgios* não deixam de apresentar uma condição efémera, sendo construídos rigorosamente à medida da vida que suportam. Mais do que com uma habitação permanente, a construção de cada *refúgio* relaciona-se com uma fase particular da vida, com a necessidade de mais espaço resultante do crescimento da família, ou com a vontade de se estabelecer noutra lugar. Por exemplo, após ter sido habitada durante 10 anos e, depois, abandonada, num estado de elevada deterioração que tornava escusado recuperá-la enquanto habitação, a *Casa Chica* é convertida numa piscina.

09. Instalação da nova cobertura (2007). *Habitación*, Smiljan Radic, Chiloé, Chile, 1997.



09

Para além do facto de serem projectados para serem habitados pelo próprio arquitecto, a relativa efemeridade dos *refúgios* autoriza também uma permissividade, uma aceitação da debilidade construtiva e da contingência dos espaços. A noção de “refúgio” presente nestas construções não corresponde ao isolamento absoluto face às condições exteriores, mas antes à protecção mínima que não deixa, no entanto, de ser permeável a certas contaminações que densificam e desestabilizam a atmosfera interior, participando na sua definição. A utilização de membranas plásticas translúcidas, como na segunda intervenção na *Habitación* (1997-2007), em Chiloé, gera espaços com um elevado grau de instabilidade, que não são apenas vulneráveis às variações lumínicas do exterior, mas também à própria temperatura, aos sons da envolvente e ao movimento do vento. Os *refúgios* não se constituem, assim, como bolhas autónomas que determinem fronteiras fixas entre os espaços interiores e a atmosfera dos lugares que os envolvem, mas antes como montagens precárias de elementos — barreiras, filtros, protecções, membranas — que amenizam suficientemente essas condições para garantir um conforto mínimo, sem com isso anular a contingência.

A necessidade de refúgio não inviabiliza que, na casa, se possa produzir uma diversidade atmosférica, uma gradação que pode envolver ambientes estáveis e protegidos, mas também ambientes instáveis e vulneráveis a contaminações de natureza diversa, cuja disponibilidade possa até, no limite, depender das condições climáticas do exterior. Mais do que a sua forma ou as suas qualidades “objectivas”, essa densidade sensorial, que vem sendo suprimida pela divisão categórica entre interior e exterior, é a principal matéria a partir da qual se constrói a memória e o carácter de cada espaço. Tendo em conta que esta não pode ser controlada, mas apenas fomentada ou possibilitada, pelo arquitecto, é sobretudo na exploração dessa diversidade, e não em qualquer ambição de retorno ao primitivo, ou na simples contestação dos padrões contemporâneos, que se revela o interesse da fragilidade enquanto tema de uma experimentação.



10

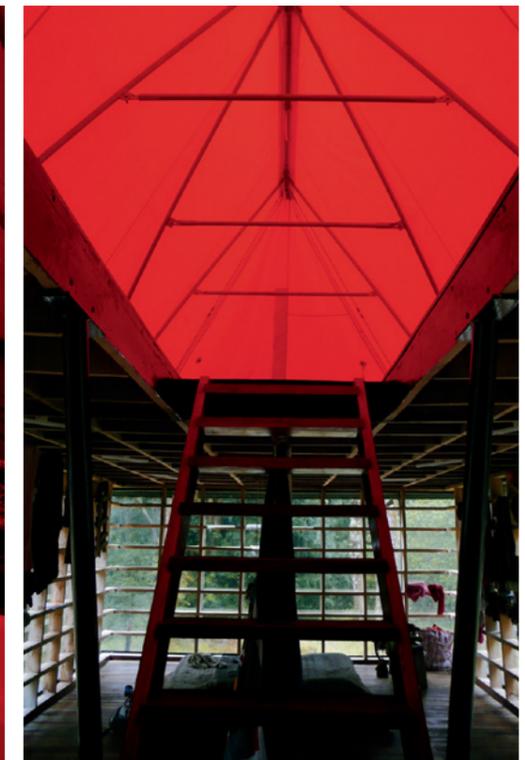
10. *Habitación*, Smiljan Radic, Chiloé, Chile 1997/2007.

11. Vista interior, espaço resultante da membrana.

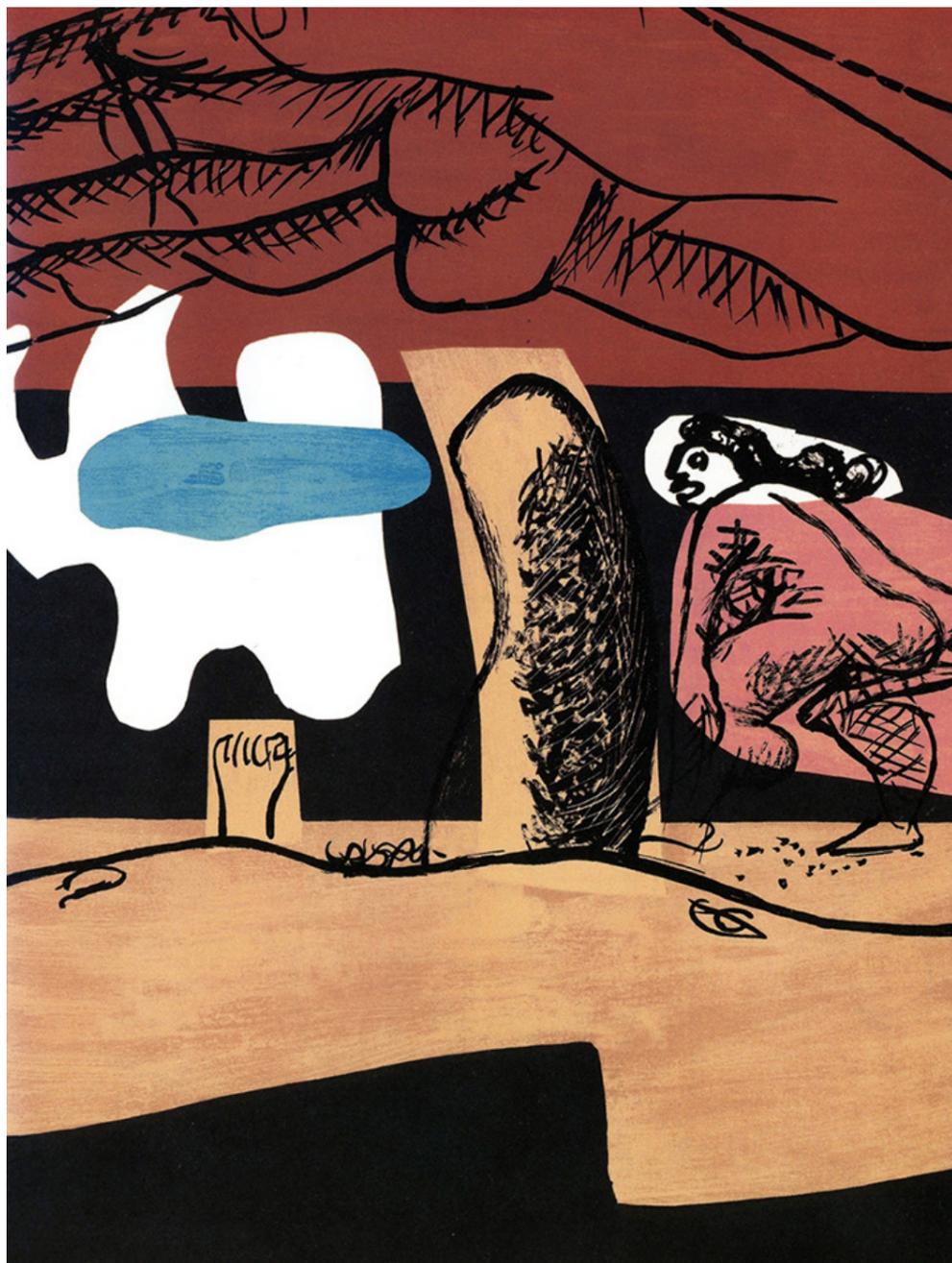
12. Piso térreo.



11



12



13. Sem-título, em *Le Poème de l'Angle Droit*, Le Corbusier, 1955.

3.1.2. Refúgio

Casa para el Poema del Angulo Reto (2010-12)

O nome *Poema del Angulo Reto* refere-se à litografia de Le Corbusier tomada por Radic como ponto de partida para o projecto de um dos seus *refúgios*. Nas características da imagem e nos elementos nela representados, como o ambiente obscuro sugerido pelos tons de negro, a mão que se eleva como uma cobertura côncava, ou as duas manchas claras que insinuam uma entrada de luz, Radic encontra a expressão de uma atmosfera que procura. Perante o ambiente retratado nessa imagem, nada mais se nos revela da paisagem exterior do que uma mancha azul e uma luz, que parece forçar o homem deitado a proteger os olhos com a mão. Esse ponto luminoso não poderia estar mais distante do pano de vidro moderno, indiscriminadamente aberto sobre a paisagem, aproximando-se antes das pequenas reentrâncias da capela de Ronchamp, funcionando mais como ponto de entrada para uma luz difusa do que como dispositivo de enquadramento da paisagem. Retomando essa qualidade, Radic esclarece que o propósito do seu *refúgio* não é o de fomentar uma relação contemplativa com a natureza, como através do olhar distante do turista. O lugar não é encarado como uma paisagem a ser enquadrada num espaço interior devidamente protegido e isolado, mas antes como uma atmosfera dentro da qual esse *refúgio* deve ser integrado. Por outras palavras, o *refúgio* não é pensado como uma plataforma para contemplar a natureza, mas como um abrigo para “quem sabe viver nela”.¹³

Se contemplar a natureza pressupõe convertê-la num objecto de contemplação sobre o qual se dirige o nosso olhar, através da *atenção*, por outro lado, viver *na* natureza significa deixar-se integrar na sua textura, permanecer sob o seu efeito, através da *distracção*. Trata-se, portanto, da mesma distinção feita por Walter Benjamin entre o *recolhimento* e a *distracção*: se “aquele que se recolhe perante a obra de arte mergulha nela, entra nesta obra,” por sua vez, “as massas em distracção absorvem em si a obra de arte.”¹⁴ Quanto à arquitectura, o *recolhimento* pode ser reconhecido na atitude do erudito, do viajante diante de edifícios célebres, que dirige sobre estes um olhar atento. Por sua vez, a *percepção distraída* corresponde à *recepção táctil*, ao modo como o habitante apreende o espaço através do uso e do hábito. Pensar uma arquitectura para a *percepção distraída* implica considerar, na sua experiência, uma temporalidade que não é apenas a temporalidade cinematográfica do olhar em movimento, mas a de uma diversidade de ritmos que interferem no quotidiano do habitante. A experiência do espaço e a sua memória não se constituem apenas a partir de imagens ou da imagem em movimento, mas de combinações singulares de sons, odores, sensações térmicas, ambientes, ou seja, de uma atmosfera.

13. RADIC, Smiljan. *Obra y Trayectoria*. Aula Magistral apresentada na Universidad de Concepción, Concepción, 2016

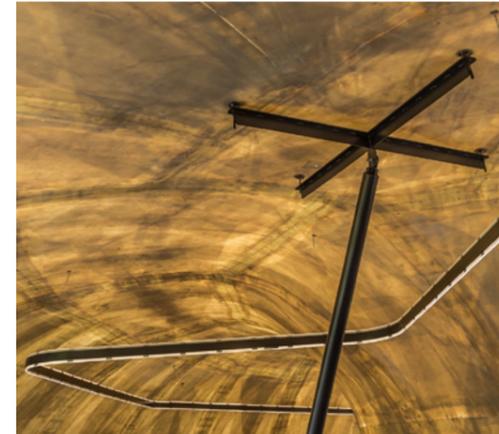
14. BENJAMIN, Walter. Op. cit., p.109

Na *Casa Poema para el Angulo Reto*, a ideia de viver *na* natureza sugere também uma intenção de permitir que a atmosfera do lugar se prolongue para o interior do *refúgio*, implicando considerar, não apenas a sua imagem, mas a totalidade das condições que o definem. Neste sentido, cabe referir a importância da audição, ainda mais do que da visão, na criação de uma atmosfera. Num capítulo chamado *Acoustic Intimacy*, Juhani Pallasmaa escreve sobre a importância do som, comparado com a vista: “A vista isola, enquanto o som incorpora; a visão é direccional, enquanto o som é omni-direccional. O sentido da vista implica exterioridade, mas o som cria uma experiência de interioridade. Eu dirijo o meu olhar sobre um objecto, mas o som aborda-me, o olhar alcança, mas o ouvido recebe.”¹⁵ A audição apresenta-se assim como um sentido potencialmente mais imersivo, ou mais atmosférico, do que a visão, pois o que vemos é aquilo que enquadrámos com o nosso olhar (aquilo a que nos dirigimos), enquanto o que ouvimos é algo que nos envolve, que nos afecta a partir de todas as direcções. Viver *na* natureza implica estar imerso na sua atmosfera, estar intrincado nos seus ruídos e nos seus ecos, ou ser ocasionalmente surpreendido por estes. A aparente opacidade do volume do *refúgio* esconde assim uma outra espécie de permeabilidade, uma permeabilidade aos sons do lugar, promovida através da redução ao mínimo da espessura do betão. O sacrifício da vista expresso pela economia na abertura de vãos acaba simultaneamente por ampliar essa presença sonora da paisagem. Como refere Radic: “os habitantes conhecem onde passa o rio próximo, e sabem escutar o rio; portanto, não têm de vê-lo; sabem porque é que o cão ladra (...)”¹⁶

Interferindo na própria consistência estrutural do edifício, a redução da espessura do betão indicia também um modo particular de encarar os problemas da arquitectura, nomeadamente quanto aos factores considerados como prioritários no processo de projecto. À semelhança do que acontece mais tarde no *Serpentine Pavillion* (2012), neste *refúgio*, Radic opta pela fragilidade dos limites, mesmo que isto implique adicionar elementos de reforço estrutural que venham a perturbar ou a introduzir ruído no espaço interior. A lógica aditiva aproxima, de novo, este processo daquele das *construções frágeis*, onde cada problema é resolvido através da acumulação de elementos. Ao contrário do que sucede nas aproximações que podem ser consideradas “minimalistas”, a depuração formal não parece ser uma preocupação nos projectos de Radic. Pelo contrário, o ruído não só é aceite como também é provocado, como através da opção pela fragilidade dos limites.

15. PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley & sons Ltd., West Sussex, 2005, p.49

16. RADIC, Smiljan. *Distância Crítica*. Conferência apresentada no Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2015



14



15



16

14. *Serpentine Pavillion* (pormenor do interior), S. Radic, Londres, 2014.

15. *Casa para el Poema del Angulo Reto* (em construção), S. Radic, 2012.

16. Vista a partir de Nordeste.

17. Interior, após a entrada.

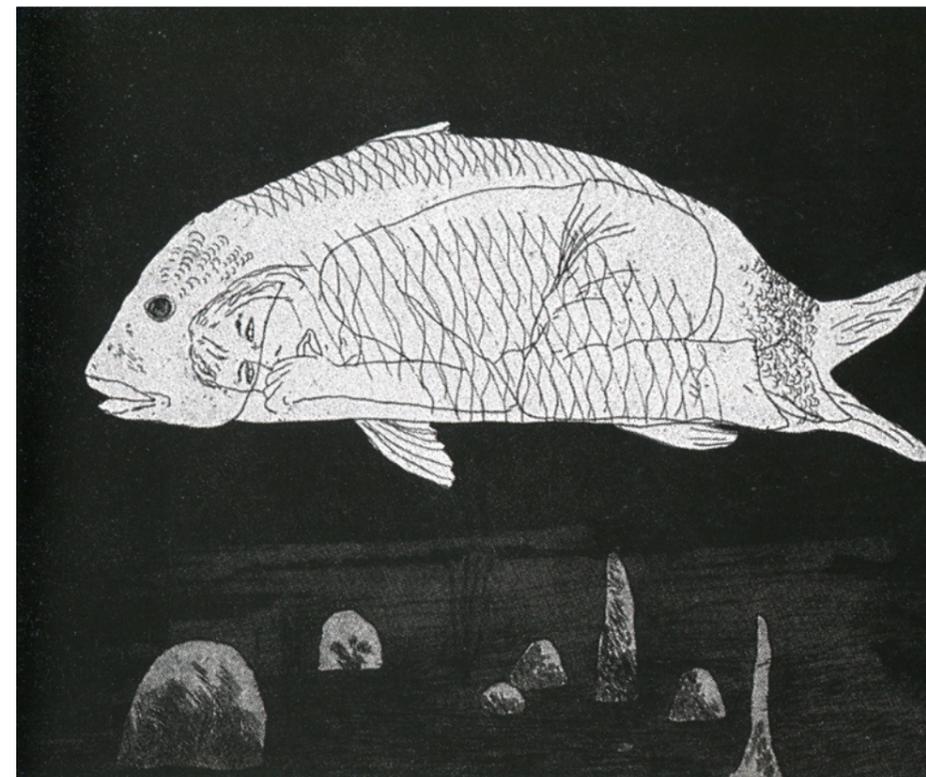


17

A importância dessa fragilidade, pelas interferências e contaminações que possibilita — através da translucidez, da permeabilidade sonora e climática, ou até da própria susceptibilidade ao movimento —, revela-se na densificação de uma atmosfera, que é também trabalhada a partir de outros elementos, que encontram no estímulo dos sentidos o seu argumento. A sensibilidade ao odor como matéria de projecto, a “memória mais persistente de qualquer espaço”,¹ manifesta-se na escolha de cedro perfumado como revestimento interior, levando a que a primeira sensação ao entrar, como a descreve Radic, não seja visual, mas olfactiva.² A incorporação do forno a lenha tradicional junto à entrada é também um gesto repetido noutros *refúgios*, como na *Casa Chica* ou na *Habitación*, sendo simultaneamente um objecto com uma expressão singular, que o autonomiza enquanto elemento simbólico, e um aparato de aquecimento capaz de gerar, só por si, uma atmosfera própria. Por sua vez, apesar da opacidade dos limites externos, a luz revela-se outra forte interferência na atmosfera da casa. Contrastando com a contenção nas aberturas para a paisagem (apenas duas, diametralmente opostas), os limites do pátio são totalmente transparentes, encerrando uma parcela da natureza no interior da casa, e vulnerabilizando-o às variações lumínicas. Para além disto, evocando as manchas na litografia de Le Corbusier, três cones de luz destacam-se do volume da casa, apontados para as copas das árvores, e transportando para o interior uma luz difusa.

1. PALLASMAA, Juhani. Op. cit., p.54

2. RADIC, Smiljan. *Distância Crítica*. Conferência apresentada no Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2015



18

18. *The boy hidden in a fish*, David Hockney, 1969.

A condição do *refúgio* distancia-se de certas noções convencionais da habitação também pela ideia de intimidade que lhe é inerente. A própria simplicidade da organização dos *refúgios* de Radic aproxima-se mais da ideia de um invólucro *sensível*, como uma casca ou uma segunda pele, do que de uma organização de espaços de acordo com uma qualquer estratégia de compartimentação. Se a *Casa Chica* pode ser descrita simplesmente como um quarto, que suporta todas as actividades domésticas — neste caso, algumas partes do programa são até deslocadas para o exterior —, na *Casa A*, ou na *Habitación*, uma escada de tiro, de acesso ao segundo piso, passa a ser o único elemento fixo, central, a organizar um *mono-local*. Por sua vez, a organização da *Casa para el Poema del Angulo Reto* parte da simples substituição da escada, enquanto elemento organizador, pelo pátio central, dando forma ao percurso que a escada já sugeria, e definindo-a como “uma espécie de casa em galeria em torno de um pátio interior.”³ Mais do que traduzir a diversidade das actividades domésticas numa articulação de espaços distintos, esta estratégia tem como prioridade o fornecimento de um *meio*, no qual essas actividades são possibilitadas, mas não necessariamente explicitadas.

3. Ibid.

19. Vista a partir de Este.
20. Tubos de luz.



19

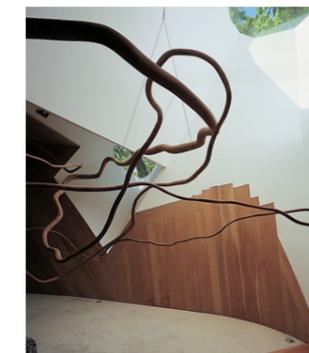


20

Se, quanto à sua organização, a *Casa para el Poema del Angulo Reto* se aproxima dos *refúgios* anteriores, por outro lado, a sua complexidade formal destaca-se fundamentalmente, em parte também devido à ductilidade do material utilizado. Por exemplo, ao contrário do que acontece na *Habitación*, onde a montagem de peças de madeira pré-fabricadas impõe um desenho rígido e regular, gerando um objecto autónomo que posa sobre o terreno sem se deixar moldar por este, neste caso, a utilização do betão permite que a forma se desenvolva num diálogo orgânico com as características do lugar. O volume não posa simplesmente sobre a topografia, mas estabelece uma relação dinâmica com as suas ondulações, fincando-se no solo, a sul, e destacando-se, a norte, reproduzindo apenas suavemente o declive acentuado do terreno, num movimento que se reflecte no espaço interior. Demarcando um percurso de entrada, uma plataforma longitudinal surge num aparente esforço de contrabalançar o volume suspenso, quebrando o movimento circular da casa e ancorando-a nas árvores. No alinhamento dessa plataforma, um muro penetra o interior da planta, determinando a sua única zona encerrada, e um recanto mais resguardado, onde se colocam duas camas pequenas. O recorte do pátio interior, que contradiz a natureza estrutural da cobertura abobadada, resulta também da necessidade de manter uma árvore situada no centro da planta da casa, sendo ao mesmo tempo o elemento que a organiza.



21



22



23

21. Zona de dormir, com piso inclinado.
22. Escultura de Marcela Correa sob os tubos de luz.
23. Zona de estar, com lareira.

O espaço interior parece assim resultar mais de um conjunto de operações formais que, num diálogo com elementos pré-existent, o vão dotando de uma singularidade e de uma diversidade própria, e dentro da qual o programa se pode instalar, do que da materialização de um esquema programático. Sobre o projecto *NAVE*, Radic justifica a introdução de um “artefacto estranho” no interior de um espaço amplo com a intenção de conceber um espaço com um “carácter marcado”, “[propiciando] um conflito, uma arquitectura tanto para estorvar como para permitir”.⁴ Trata-se, portanto, do oposto do que seria conceber um espaço neutro e disponível, onde tudo pudesse acontecer, através da introdução de perturbações que, sem se vincularem a uma qualquer significação programática, obrigam a um confronto e, desse modo, a uma interpretação criativa do espaço. A *Casa para el Poema del Angulo Reto* é também dotada de certas características peculiares que poderiam quase ser consideradas incómodas, ou pelo menos contraditórias no que respeita à optimização do uso do espaço, começando pela porção significativa de superfície inclinada, que abrange inclusivamente uma zona de dormir. Cada necessidade específica parece gerar pretextos para novas perturbações ou para ampliar o ruído visual, através da proliferação de elementos singulares ou de irregularidades, como o forno, o pilar inclinado, a lareira, as estruturas dos caixilhos, os recortes irregulares da madeira na intersecção com os cones de luz, ou a própria escultura de Marcela Correa, que vem ocupar um espaço significativa relativamente ao espaço da casa.

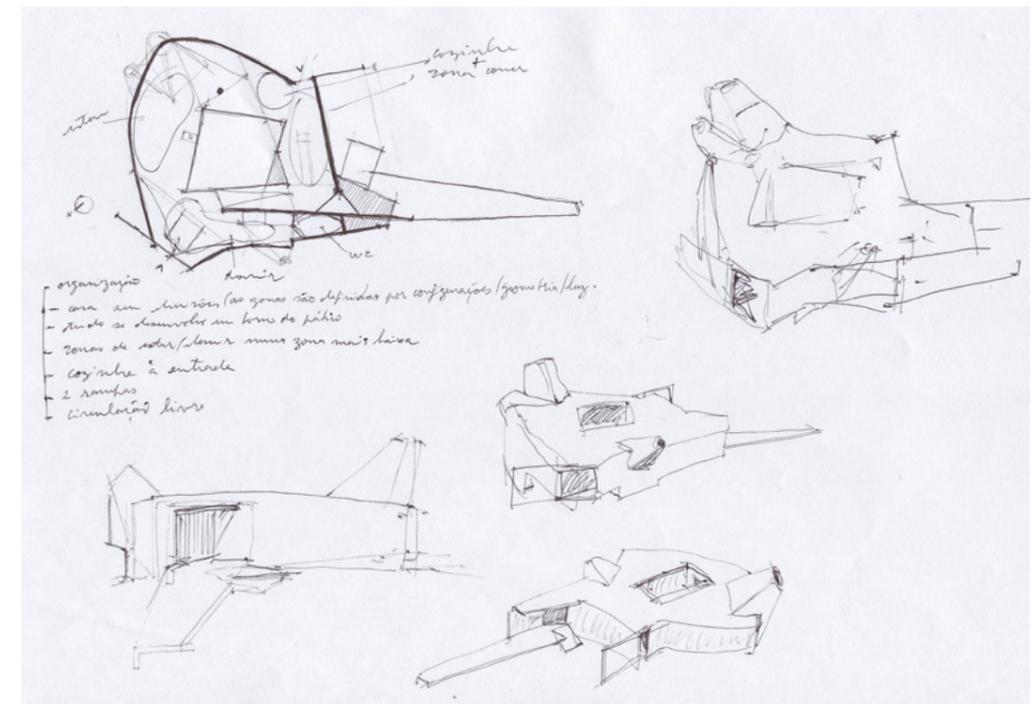
4. RADIC, Smiljan. *Una conversación con Smiljan Radic*. Entrevista concedida a Enrique Walker. in *El Croquis* nº167, 2013, p.20

As características reunidas neste *refúgio* apontam assim para um conjunto de problemas, de prioridades e de preocupações específicas, que não parecem estar subordinados às noções dominantes daquilo a que a arquitectura deve corresponder, relacionando-se mais com o cruzamento da circunstância de cada experiência com uma sensibilidade própria, construída ao longo de uma experimentação, também através da convocação de um conjunto de referências. A aceitação do ruído ou da instabilidade, tal como da fragilidade — sendo todas estas qualidades reconhecíveis nas *construções frágeis* —, não se coloca simplesmente como um capricho, ou como resultado inevitável do trabalho com recursos ou meios limitados, sendo precisamente o que abre e dinamiza esse espaço próprio de experimentação, capaz de reconhecer e de absorver estímulos projectuais que, sendo distintos em cada experiência, também geram resultados sempre diferentes. A *Casa para el Poema del Angulo Reto* não materializa simplesmente uma ideia existente *a priori*, mas resulta antes da absorção de uma diversidade de interferências externas, como da configuração do terreno ou a posição das árvores, que sugerem um modo de o ocupar, das necessidades concretas que obrigam à introdução de novos elementos, ou até dos problemas inesperados no decorrer do processo construção. Enquanto referência, as *construções frágeis* não se revelam simplesmente pertinentes pela validação de uma proposta estética, mas sobretudo na construção de uma sensibilidade — uma disponibilidade para se deixar surpreender pelo que vem de *fora* — que permita reconhecer, nessas interferências, não um obstáculo à concretização de uma ideia, mas um impulso para produzir algo que se desconhece à partida.

24. Maquete da casa.



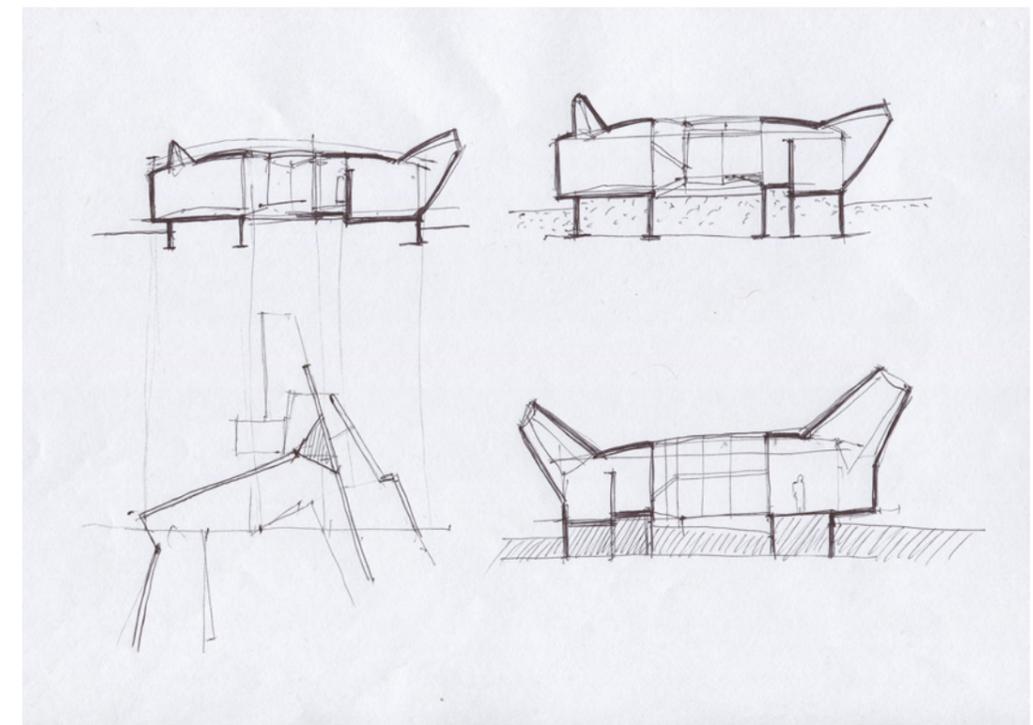
24



25

25. Planta e volumetria, desenhos de estudo.

26. Cortes.



26



01. Faculdade de Arquitectura de Nantes, Lacaton & Vassal, 2009.

Lacaton & Vassal

3.2.1. Atmosfera

Neste mesmo esforço de libertação da linguagem literária, eis uma outra solução: criar uma escritura branca, livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa de linguagem. [...] A nova escrita neutra situa-se no meio destes gritos e destes juízos, sem participar em nenhum deles; é constituída precisamente pela sua ausência; mas essa ausência é total, não implica nenhum refúgio, nenhum segredo; portanto não podemos dizer que é uma escrita impassível; é antes uma escrita inocente.¹

No seu livro *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Jacques Lucan distingue duas tendências divergentes na produção contemporânea da arquitectura. Por um lado, destaca o ressurgimento de um *maneirismo*, definido pela ambição de realizar um objecto arquitectural que ofereça a sua própria linguagem, e dentro do qual a procura por uma coerência intrínseca à forma justifica a transferência do foco para a sua “maneira de fazer”², supondo uma autonomia desse processo face à razão pela qual esta é feita, ou seja, à sua função ou destinação social. Para definir a outra tendência, Lucan retoma de Roland Barthes a noção de *escrita branca*: “aquela que se liberta da servidão a uma ordem fixa de linguagem”³. Se o *maneirismo* procede através de regras e de jogos internos que constituem a forma segundo uma linguagem própria, uma *arquitectura branca* seria aquela que se tornasse indiferente a esses jogos, passando a focar-se exclusivamente na *instrumentalidade* da forma, isto é, na forma enquanto *possibilitação*. Poderia então dizer-se que esta arquitectura seria *inocente*, quando a sua forma deixasse de obedecer a leis intrínsecas e se abrisse totalmente ao *exterior*, à forma do terreno, às condições materiais e aos meios disponíveis, ao seu âmbito e à sua destinação social, intrincando-se na vida até ao ponto de deixar mesmo de existir enquanto forma. Uma *arquitectura branca* seria, assim, aquela onde o *carácter decorativo* atingiria o seu auge, onde a arquitectura recuaria para uma posição secundária até se converter apenas num fundo, numa atmosfera, ou num suporte de acontecimentos, ou apenas num gesto ou numa interpretação, deixando a sua forma de poder ser compreendida isoladamente do habitar.

1. BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita* (Maria Margarida Barahona, Trad.). Edições 70, Lousã, 1989, pp.63, 64

2. LUCAN, Jacques. Op. cit., p.245

3. BARTHES, Roland. Op. cit., p. 63



02. Jeema el Fna, Marraquexe, aprox. 1970.



03. Place Léon Aucoc, Lacaton & Vassal, Bordeaux, 1996.

03

Lacaton & Vassal referem frequentemente o seu interesse pela Praça *Jeema el-Fna*, em Marraquexe: “um espaço amplo e vazio, um espaço público onde a actividade muda e evolui constantemente”.⁴ A disponibilidade de um espaço para a mudança depende em grande medida da sua indeterminação, da inexistência de uma configuração ou de elementos que, pelas suas características, o associem a um uso ou a um ritual específico. Por não ter obstáculos ou demarcações que a organizem, esta praça não explicita como deve ser ocupada ou percorrida. Pode assim dizer-se que é um espaço incompleto ou *expectante*, cuja definição dependerá sempre de uma diversidade de ritmos, de rituais e de acasos: a praça vai sendo colonizada por construções temporárias que delimitam zonas estáveis; o fluxo de pessoas e de veículos vai definindo as zonas de circulação; os habitantes reúnem-se, formam círculos, configuram espaços e criam ambientes apenas com o movimento e a posição dos seus corpos. Portanto, longe de ser apenas a sua forma, o que define o carácter deste espaço passa a ser algo que só existe no tempo, estando relacionado com a vida que ele possibilita, e que o transforma continuamente.

Este modo de entender o espaço leva a considerar, na sua leitura, não apenas o que nele é estável ou visível, mas sobretudo os ambientes e situações que possibilita, motivando uma atitude projectual que desvaloriza o trabalho plástico da forma, para dedicar uma atenção renovada aos ambientes existentes ou àqueles que poderão ser possibilitados por uma intervenção. Tal como o cineasta, por oposição ao pintor, o arquitecto não é, neste caso, responsável por uma reconstituição total do mundo sensível, realizando apenas intervenções cirúrgicas sobre realidades existentes, realçando qualidades, melhorando aspectos, ou limitando-se a sugerir novas formas de valorizar o que já existe. O projecto para a *Place Léon Aucoc* (1996) é um exemplo paradigmático desta atitude, onde tudo começa pelo questionamento do pedido de “embelezamento”: “A que se refere a noção de *embelezamento*? Trata-se de substituir o material do pavimento por outro, um banco de madeira por um banco de pedra, com um *design* mais actual, ou um candeeiro por outro mais elegante?”⁵ Neste caso, não corresponderia a noção de “embelezamento” a uma operação puramente retórica? Perante um espaço que, embora “pouco sofisticado”, permitia já uma diversidade de usos, sendo intensamente utilizado pelos habitantes e, por isso, “autêntico”, os arquitectos concluem que nada justifica uma transformação expressiva, optando pela simples manutenção do que já existe.

4. LACATON, A., VASSAL, J.P. *Game Changer*. Entrevista concedida a Carson Chan, 2013. in <https://032c.com/o-architects-where-art-thou-game-changer-lacaton-vassal/>

5. LACATON, A., VASSAL, J.P. *Place Léon Aucoc, Bordeaux*. in <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37#>

Para Lacaton & Vassal, a arquitectura parece ser mais a criação de uma atmosfera do que de um aparato formal, passando essencialmente por “adaptar espaços, climas, ambiências onde as coisas possam acontecer”⁶. Referindo-se à sua experiência no Níger, Jean-Philippe Vassal afirma que a ideia de construir uma casa, no deserto Sahara, não se reduzia à sua condição material, mas era também definida “pela geografia, pelas correntes de ar, pelo movimento da areia ou pela sua posição em relação ao povoado”⁷. A necessidade de adaptação ao clima extremo, e de garantir condições mínimas de conforto a partir de recursos escassos, obrigava, nestes casos, a considerar, para além das condições que o lugar já oferecia, e que podiam ser aproveitadas, o modo mais inteligente e económico de empregar os materiais disponíveis. Anne Lacaton refere como, nestas condições, as pessoas adquirem uma capacidade inventiva, de gerar novas situações a partir de gestos simples, como “introduzir uma sombra, ou mudar ligeiramente a localização por causa do vento”⁸.

Por vezes, pode ser suficiente uma intervenção cirúrgica num espaço existente para que nele se gerem novas possibilidades, sem alterar a sua forma ou o seu tratamento, ou sem anular por completo a contingência. Na conversão do *Palais de Tokyo* em centro de arte contemporânea, Lacaton & Vassal optam de novo por não realizar transformações expressivas nos espaços existentes, acrescentando apenas infraestruturas e elementos estratégicos de modo a reunir as condições mínimas de funcionamento. Para além da atitude pragmática, face aos recursos limitados, esta estratégia revela também uma permissividade, uma aceitação da debilidade construtiva, da imperfeição e do inacabamento das superfícies, que não se tornam *decorativas* por serem lisas ou homogêneas, mas por não serem alvo de um tratamento específico. A intervenção não reflecte intenções de uniformizar o espaço existente ou de o dotar de uma coerência estética, mas apenas de, partindo de intervenções cirúrgicas e de micro-decisões, potenciar uma atmosfera. Na medida em que não procede através de uma renovação global, essa intervenção é quase indetectável para quem o visita. O desvanecimento do “facto arquitectónico”, tendência que Jean-Philippe Vassal já reconhecia na *Casa Farnsworth*, de Mies van der Rohe, é o efeito natural de uma aproximação *instrumental* à arquitectura, que não a coloca como objecto autónomo definido por leis intrínsecas, mas como criação de situações, ou possibilitação de acontecimentos, podendo ser “apenas um gesto, ou mesmo nada”⁹.

6. VASSAL, Jean-Philippe. *Something from nothing*. Entrevista concedida a Jessica Holland, 2013. in <https://transnationalarchitecturegroup.wordpress.com/2013/03/29/lacaton-and-vassal-from-the-archives/>

7. LACATON, A., VASSAL, J.P. *Placeres Cotidiano*. Entrevista concedida Cristina Diaz Moreno e Efrén García Grinda. in *El Croquis* nº177/178, 2015, p.10

8. Ibid.

9. VASSAL, Jean-Philippe. *Something from nothing*. Entrevista concedida a Jessica Holland, 2013. Disponível em: <https://transnationalarchitecturegroup.wordpress.com/2013/03/29/lacaton-and-vassal-from-the-archives/>



04. Construção de uma casa, Níger.
05. *Palais de Tokyo*, Lacaton & Vassal, Paris, 2012-2014.

04



05

Não é apenas nas intervenções cirúrgicas em espaços existentes que os projectos de Lacaton & Vassal sugerem uma dissolução da arquitectura enquanto forma. A utilização de estruturas industriais, inspiradas nas estufas, permite utilizar a mínima matéria para alcançar o máximo espaço possível, funcionando mais como instrumentos de captação e manipulação de uma atmosfera, do que como dispositivos que organizem a experiência do espaço. A Casa *Latapie* (1993) pode definir-se essencialmente como duas atmosferas com diferentes graus de estabilidade: um volume opaco, dividido em dois pisos, com um ambiente mais controlado; e um volume transparente, constituindo um espaço único, mais susceptível às variações meteorológicas. Os dois volumes são delimitados por sistemas móveis que permitem manipular relações de permeabilidade entre eles, ou entre interior e exterior, regulando condições de luminosidade, ventilação, protecção ou intimidade, e levando a que, pela sua natureza móbil, a casa se aproxime mais de uma maquinaria, constituída por dispositivos manejáveis, do que de uma organização hierárquica de espaços. No volume opaco, a compactação das escadas e serviços num núcleo único, e numa posição assimétrica, divide um espaço homogéneo em zonas de características diversas, conservando uma fluidez espacial e material entre elas. A garagem, a zona de estar ou a zona de dormir não são, neste caso, alvos de tratamentos diferenciados, sendo apenas definidas pelas suas dimensões ou pela sua posição face ao exterior, debilitando o seu vínculo a um uso específico.

A instabilidade programática, resultante da indiferenciação no tratamento dos espaços e da desvinculação da sua forma a um uso específico, não é apenas a consequência inevitável de uma economia construtiva, sendo antes um efeito intencional, relacionado com uma atitude dominante no trabalho de Lacaton & Vassal, nomeadamente com aquilo que Jacques Lucan designa de objectivos “sociológicos”.¹⁰ Sobre o condicionamento provocado pelos dispositivos espaciais no comportamento dos habitantes, Lucan coloca a seguinte questão: “Como não ser um novo Procusto, ou noutras palavras, como não submeter os programas à tortura?”¹¹ Ou seja, desenvolvendo a questão: que tipo de operações de projecto podem atenuar o controlo da arquitectura sobre a organização e o comportamento dos habitantes no espaço? Esta questão parece ser um dos motores de uma experimentação particular, nos projectos de Lacaton & Vassal, possibilitada pela abertura a novas formas de compreender a intervenção ou o objecto arquitectónicos. Mais do que a ideia de configuração formal, a ideia de atmosfera, em torno da qual se desenvolve essa experimentação, sugere uma dissolução dos limites físicos da arquitectura, potenciando uma desvinculação entre a sua materialidade e uma organização particular da vida no espaço, ou entre um programa e a sua conotação social, garantindo apenas, tal como a Praça *Jeema el-Fna*, um suporte para a maior diversidade possível de disposições e acontecimentos.

10. LUCAN, Jacques. Op. cit., p.149

11. Ibid., p.18



06



07

06. *Maison Latapie*, Lacaton & Vassal, Floirac, 1993.

07. Alçado tardoz, jardim de inverno.

08. Vista interior.

09. Painéis deslizantes entre o interior e o jardim de inverno.

10. Entrada da garagem.

11. Sistema de abertura.



08



09



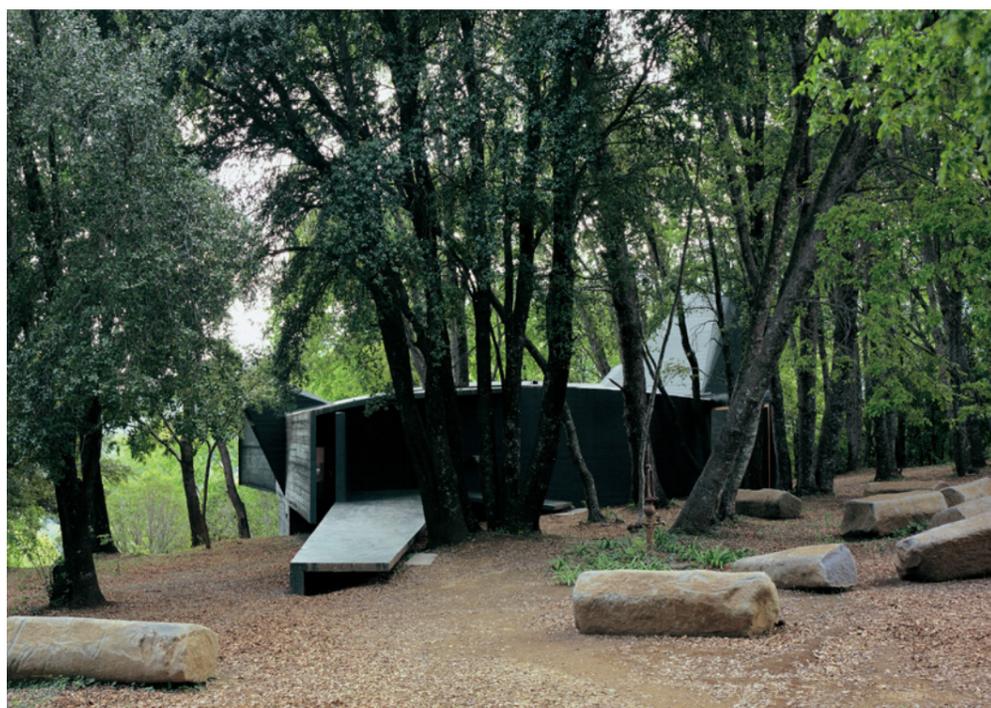
10



11



12. Casa em Cap-Ferret, Lacaton & Vassal, França, 1998.



13. Casa para el poema del angulo reto, S. Radic, Vilches, Chile, 2012.

3.2.2. Instalação

Casa em Cap Ferret (1998)

O projecto da Casa em Cap-Ferret parte de uma intenção simples: a de delimitar uma parcela de espaço, num lugar densamente arborizado, e de a tornar habitável, sem com isto cortar nenhuma árvore ou alterar a configuração da duna existente. Neste sentido, retomando uma atitude projectual de intervenção mínima, é “como se a casa já estivesse lá”¹, ou seja, como se a casa fosse já a paisagem, as dunas, as árvores, e bastasse apenas “instalar” um conjunto de elementos de modo a garantir as condições mínimas de conforto. Esta circunstância partilha com a do projecto da *Casa para el Poema del Angulo Reto*, de Radic, características que introduzem preocupações semelhantes: em ambas as situações, o problema essencial passa por garantir um refúgio mínimo, numa relação de intimidade com a natureza, e respeitando a configuração original dos elementos existentes. No entanto, no projecto de Lacaton & Vassal, o desenvolvimento desse problema sugere mais a noção de “instalação” do que de refúgio natural (como a gruta), resultando de uma estratégia diferente, tanto no que respeita à introdução do construído na paisagem, quanto à possibilitação de contaminações e interferências da paisagem no interior do espaço doméstico.

No projecto de Radic, o uso do betão permite um trabalho plástico da forma, no qual esta reage aos elementos pré-existentes, estabelecendo com estes um diálogo orgânico. A sinuosidade, a opacidade, a textura e a tonalidade do construído atenuam o seu impacto visual na paisagem, provocando uma ambiguidade intencional entre o natural e o artificial. No projecto de Lacaton & Vassal, a implantação e a configuração do volume, através de uma estrutura ortogonal, seguem uma lógica totalmente autónoma face às características naturais do terreno, tanto à topografia como à posição das árvores, mantendo apenas uma relação com os seus limites artificiais. Enquanto, no primeiro projecto, se denota uma tentativa de *integração*, através de um cuidado na adaptação da forma do objecto às características da paisagem, como se este lhe pertencesse, o segundo projecto adopta uma atitude de preservação do existente, aceitando a artificialidade e o carácter intrusivo do objecto, como se a sua presença fosse apenas temporária. A diferença nas aproximações traduz-se num conjunto de operações diferentes que poderiam evocar de novo a oposição, referida anteriormente, entre o pintor e o cineasta: se a primeira elege o trabalho plástico da forma como operação fundamental para o estabelecimento de relações com o existente; a segunda, por sua vez, transfere o foco para a reunião artificiosa de duas lógicas autónomas e contrastantes, nomeadamente, para a intersecção entre a ortogonalidade do construído e a organicidade da pré-existência.

1. LACATON, A., VASSAL, J.P. *Freedom of use*. Comunicação apresentada na Universidade de Harvard, Cambridge, 2015

14. Estátua da Liberdade em construção, no Atelier de Frédéric Bartholdi, Paris, 1882.



14

A intersecção directa entre lógicas indiferentes entre si torna-se aceitável quando a ambição de conceber uma linguagem coerente é substituída pela prioridade de conquistar espaço e de gerar nele uma diversidade, possibilitando o desenvolvimento de uma “arquitetura de camadas”². Em projectos como o da *Architecture Foundation* (2004), ou o do Museu em Guangzhou (2014), é evidente como não se procede através de um gesto uno, mas pela intersecção de dois gestos autónomos, de naturezas diversas. Nestes casos, distinguem-se duas operações simultâneas: por um lado, a “extrusão” da parcela, através de plataformas que multiplicam a sua planta, maximizando a superfície disponível; e, por outro lado, a introdução de um ou vários “objectos estranhos”, que trespasam a sucessão de plataformas, perturbando a monotonia do sistema existente – no primeiro caso, introduz-se uma estátua gigante da super-modelo Adriana Karembeu e, no segundo, um conjunto de estátuas de animais diversos. A opção pelo “objecto estranho” não se relaciona simplesmente com o seu carácter simbólico ou icónico, visto que a sobre-dimensão torna a sua figura dificilmente reconhecível. Por outro lado, “a estátua atravessa, ocupa, invade o edifício enquanto deixa espaço livre suficiente para a instalação do programa. Ela define os espaços, cria volumes que podemos atravessar para descobrir atmosferas especiais, escuridão, vazios...”³ Portanto, a escala e a fragmentação com que estes elementos se apresentam nos espaços – sendo intersectadas pelas plataformas – debilitam o seu carácter figurativo, levando a que funcionem mais como geradoras de uma diversidade espacial. Surgindo mais como resultado “automático” da intersecção de lógicas contrastantes, do que da organização estratégica do espaço segundo uma ideia pré-concebida de programa, esta variedade resulta desvinculada de qualquer tipologia conhecida, gerando uma indeterminação programática, e obrigando à interpretação dos espaços por parte dos habitantes.

2. LACATON, A., VASSAL, J.P. *Freedom of use*. Comunicação apresentada na Universidade de Harvard, Cambridge, 2015

3. LACATON, A., VASSAL, J.P. *Musée de la ville Guangzhou, Chine* (ficha de projecto). in: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=93#>



15



16

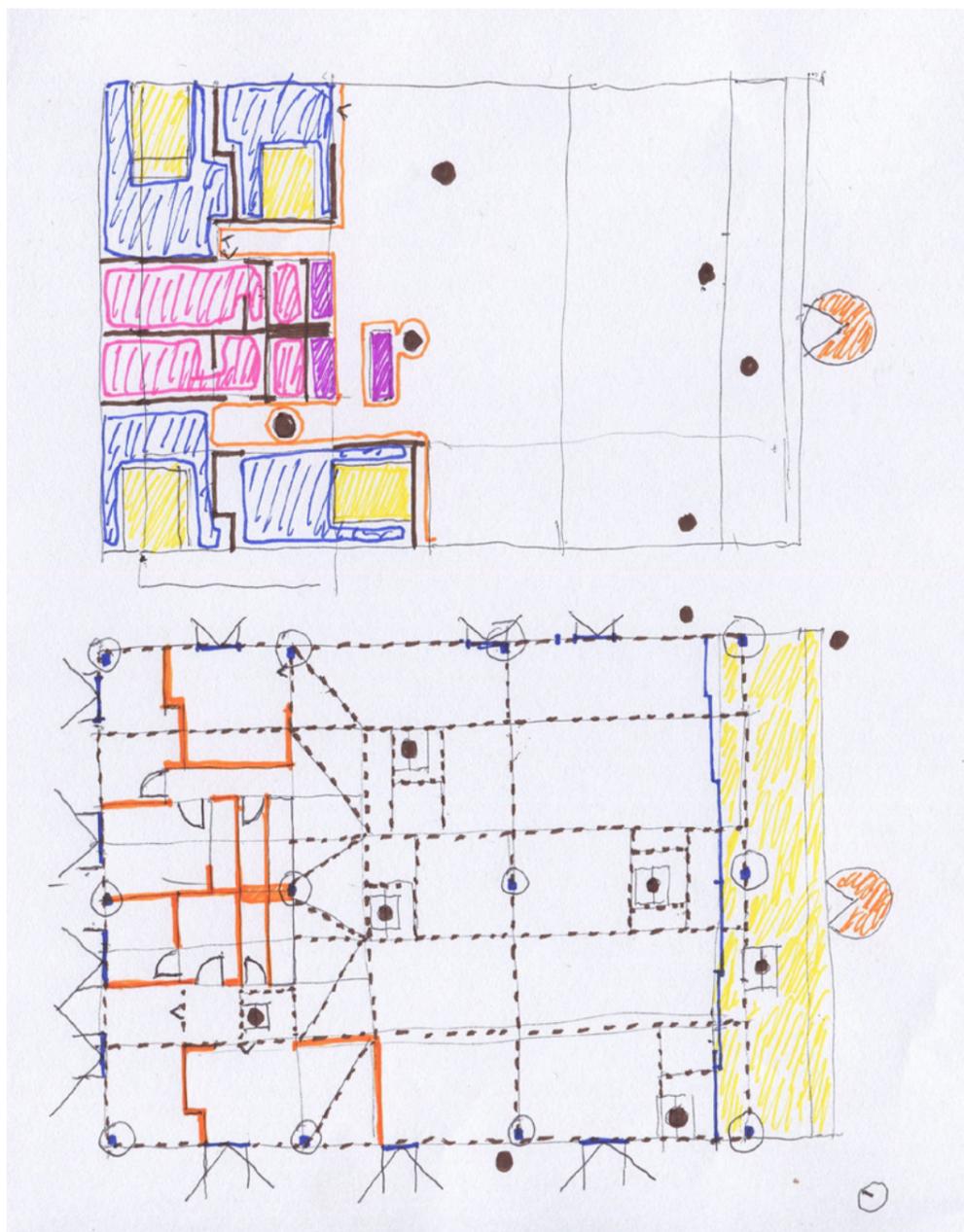


17

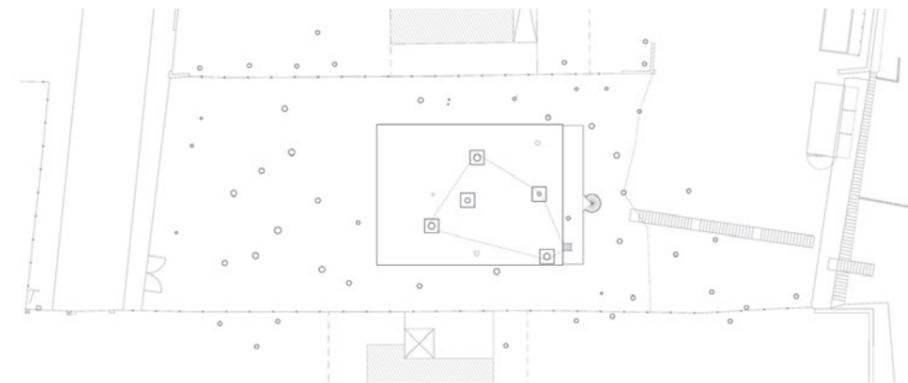
15. Casa em Cap-Ferret, interior.

16. *The architectural foundation*, Lacaton & Vassal, 2004.

17. Museu em Guanzhou, Lacaton & Vassal, 2014.



18. Planta do programa e planta de estruturas, desenhos de estudo.



19. Planta de inserção no terreno, Lacaton & Vassal.

19

A implantação da Casa em Cap Ferret estabelece um perímetro rectangular, no centro da parcela e paralelo aos seus limites artificiais. A superimposição da lógica ortogonal à disposição orgânica dos elementos existentes resulta numa coincidência entre a área determinada e um conjunto de árvores dispersas, levando a que, ao contrário do contacto com a duna, evitado através da suspensão do volume, a intersecção com as árvores se converta num problema central de projecto. À semelhança do que acontece nos dois projectos antes referidos, também aqui coexistem, no mesmo espaço, duas lógicas contrastantes: a racionalidade construtiva, que garante uma superfície plana e estabiliza uma atmosfera; e a organicidade das árvores, que interferem pontualmente nessa superfície. Esse conflito entre as lógicas resulta ainda mais saliente quando os arquitectos optam por não alterar significativamente a forma da casa, mantendo o volume regular e compacto, e procedendo apenas através da adaptação cirúrgica da estrutura no encontro com os troncos, pressupondo a invenção de um sistema de contacto. É, assim, nesse encontro que se concentram os grandes desafios do projecto, não apenas pela necessidade de isolar o interior da casa, mas também pela de admitir um certo grau de instabilidade dos troncos, sem que esta interfira na sua consistência estrutural.

A casa divide-se em três momentos: a sul, através de uma escada em caracol, acede-se a uma varanda; após a entrada, estamos perante um espaço amplo e aberto sobre a paisagem; por fim, o terceiro momento corresponde ao conjunto de espaços encerrados, associados a usos específicos, que se concentram na zona norte da casa. O volume do espaço maior é irregularmente intersectado por um conjunto de “objectos estranhos”, neste caso, os troncos das árvores, que, como as estátuas gigantes na *Architecture Foundation* ou o no *Guangzhou Museum*, geram uma diversidade espacial, ou um *meio* passível de ser apropriado. Ao permitirem uma intersecção “crua” entre a lógica do construído e a do existente, sobre a qual não têm controlo, os arquitectos conseguem, neste caso, gerar uma diversidade espacial desvinculada a qualquer ideia de organização espacial. A aleatoriedade da distribuição dos troncos previne a imposição de uma ocupação específica do espaço, aproximando-o assim de um *meio* existente, uma configuração liberta de significações, cuja apropriação terá necessariamente de envolver uma interpretação por parte do habitante.

Embora a suspensão do volume da casa e a sua exposição à paisagem se aproximem da “plataforma contemplativa”, antagónica à estratégia de Radic na *Casa para el Poema del Angulo Reto*, essas qualidades não excluem a possibilidade de fomentar uma relação *táctil* com a natureza, uma sensação de viver “nela”, e não apenas de estar perante ela. O limite sul da casa, o único totalmente transparente, é constituído por um sistema de janelas deslizantes que permite prolongar a atmosfera do exterior para o interior, convertendo o grande espaço, a sul, em semi-exterior. Como fundo, a paisagem apresenta uma linha de horizonte interrompida pelos troncos das árvores que, interferindo desde distâncias variáveis, avançam sobre o espaço interior. A interferência dos troncos no interior provoca uma percepção da casa como mera virtualidade, a ilusão da inexistência de limites reais que detenham o avanço da natureza. Este avanço alcança inclusivamente a sua zona mais íntima, no corredor de acesso aos quartos, onde a intromissão de um tronco força o habitante a contorná-lo. Os troncos não são apenas elementos estranhos ao dispositivo arquitectónico pela sua forma ou distribuição, mas também por serem elementos vivos e instáveis, que transportam para o interior da casa o próprio movimento causado pelo vento.

O realce de alguns aspectos deste projecto revela como o comprometimento com a preservação do lugar não só é compatível com a experimentação, como também pode ser o ponto germinador de uma experiência singular. Esse comprometimento já era expresso pela intenção de partida — a de “instalar uma situação, repousar ali, à sombra, perto das árvores, tocar as árvores [...]”⁴ –, na qual, para além da atitude de preservação, a noção de *instalação* também sugeria um modo específico de introduzir o objecto no lugar e de o vulnerabilizar às suas interferências. *Instalar* é diferente de *integrar* ou de *dissolver*, pois implica a manutenção de uma hierarquia entre aquilo que existe e aquilo que se introduz, sugerindo também, por isso, um cuidado reforçado nessa introdução, através da actuação cirúrgica. A conservação dessa hierarquia, enfraquecida noutros projectos através da *dissolução* do objecto na paisagem, traz implícita uma ideia de arquitectura, sobretudo quanto à sua permanência, que a separa do gesto paisagístico. Esta arquitectura não ambiciona modificar ou confundir-se com a paisagem porque se encontra apenas *instalada*, porque se define apenas como uma disposição provisória de elementos cuja finalidade se extingue na possibilidade de acontecimentos (da habitação daquele lugar).

4. LACATON, A., VASSAL, J.P. *Freedom of use*. Comunicação apresentada na Universidade de Harvard, Cambridge, 2015.

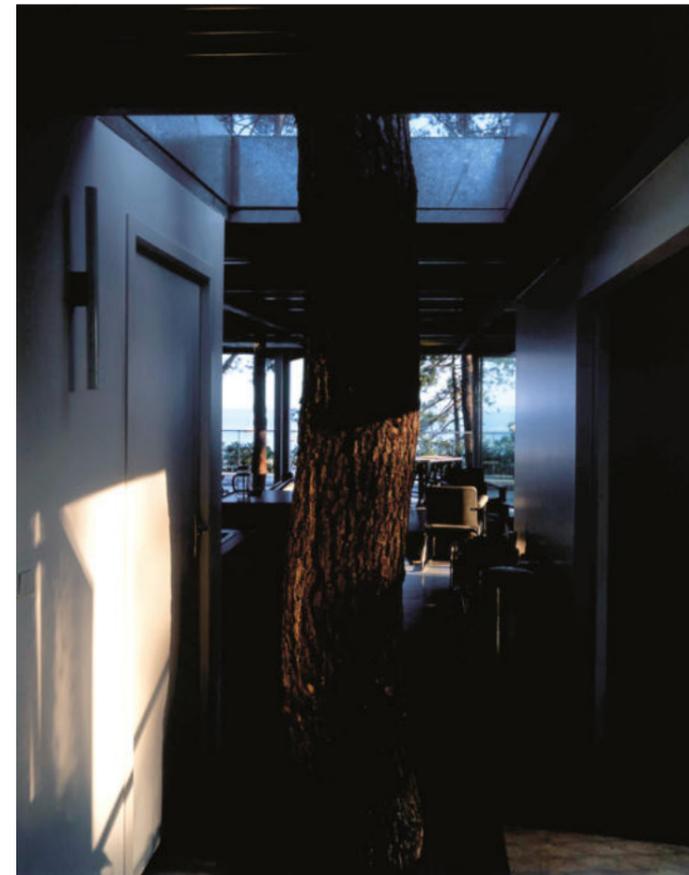


20



21

20, 21. Instalação da estrutura da casa.
22. Tronco no corredor de acesso aos quartos.
23. Vista para sul.



22



23



24. Faculdade de Arquitectura de Nantes, Lacaton & Vassal, 2009.

3.2.3. Sistema

Faculdade de Arquitectura de Nantes (2009)

Como ponto de partida para o projecto da Faculdade de Arquitectura de Nantes, pode destacar-se uma problematização em torno do programa. Como acontece em vários dos projectos anteriormente referidos, não se trata apenas de pensar a forma ou organização que melhor sirva esse programa, mas sobretudo de o (re)definir, admitindo uma certa instabilidade ou indeterminação, e evitando organizações restritivas do dispositivo arquitectónico. Para Lacaton & Vassal, a aprendizagem da arquitectura não se pode compreender como um processo imutável, que possa ser isolado das condições reais e das necessidades concretas do presente. Pelo contrário, essa aprendizagem alimenta-se de um debate contínuo e alargado, que não deve restringir-se à comunidade académica, mas deve também abranger os diversos agentes envolvidos na transformação urbana, sobretudo os habitantes. Neste sentido, em vez de procurar a tipologia que melhor corresponda às exigências de uma escola de arquitectura segundo um entendimento convencional, procura-se antes um sistema capaz de gerar a maior flexibilidade possível, possibilitando apropriações diversas dos espaços, e permeabilizando simultaneamente o ambiente académico à vida urbana. O retorno às qualidades essenciais que o programa deve reunir, atendendo à sua natureza e ao meio onde se insere, resulta, neste caso, na debilitação da sua definição tipológica, levando a que, mais do que materializar uma escola de arquitectura, o problema passe por garantir uma plataforma de debate e informação aberta a toda a cidade.

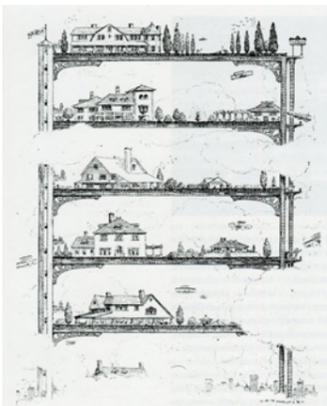
Num primeiro gesto, Lacaton & Vassal procedem pela instalação de um “sistema de alta capacidade”, “como um velho edifício industrial que poderia já estar ali.”¹ Essa espécie de esqueleto consiste numa estrutura robusta, de betão, semelhante à da casa *dom-ino*: três plataformas, suportadas por uma grelha de pilares, intersectadas por duas caixas de escadas, e unidas por uma sucessão de rampas. A organização da planta de cada plataforma não se vincula a uma organização programática específica, aproximando-se de um *typical plan*, resultante do sistema mais eficiente na maximização da superfície — uma grelha ortogonal de pilares e vigas —, e dos dispositivos de ligação entre os vários pisos — duas caixas de escadas e as rampas. A economia desse sistema construtivo possibilita que, com um orçamento previsto para uma área de 9.000 m², a estrutura alcance uma superfície de 30.000 m², resultando em espaços de alturas entre 7 e 9 metros, e em plataformas com uma capacidade de suporte de cerca de 1.000 kg/m². Ao permitirem que ela funcione como suporte de construções secundárias, as qualidades desta estrutura permitem considera-la, não propriamente como materialização de uma escola de arquitectura, mas como um *meio* no qual esta se pode instalar.

1. LACATON, A., VASSAL, J.P. *Freedom of use*. Comunicação apresentada na Universidade de Harvard, Cambridge, 2015

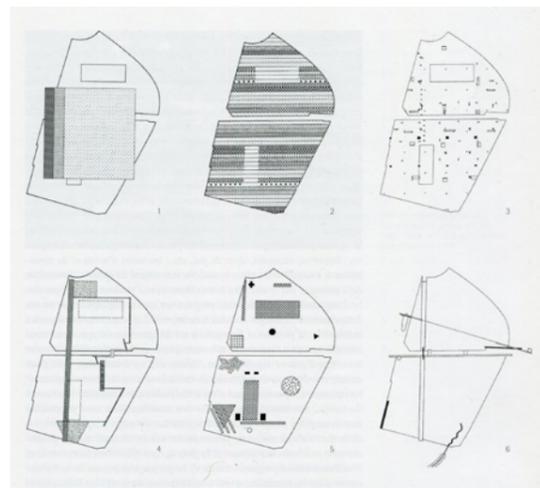
25. *Theoreme 909, Life-magazine*, recuperado por Rem Koolhaas em *Delirious New York*, 1978.

26. Projecto para o concurso do *parc de la Villette*, OMA-Rem Koolhaas, 1982-83.

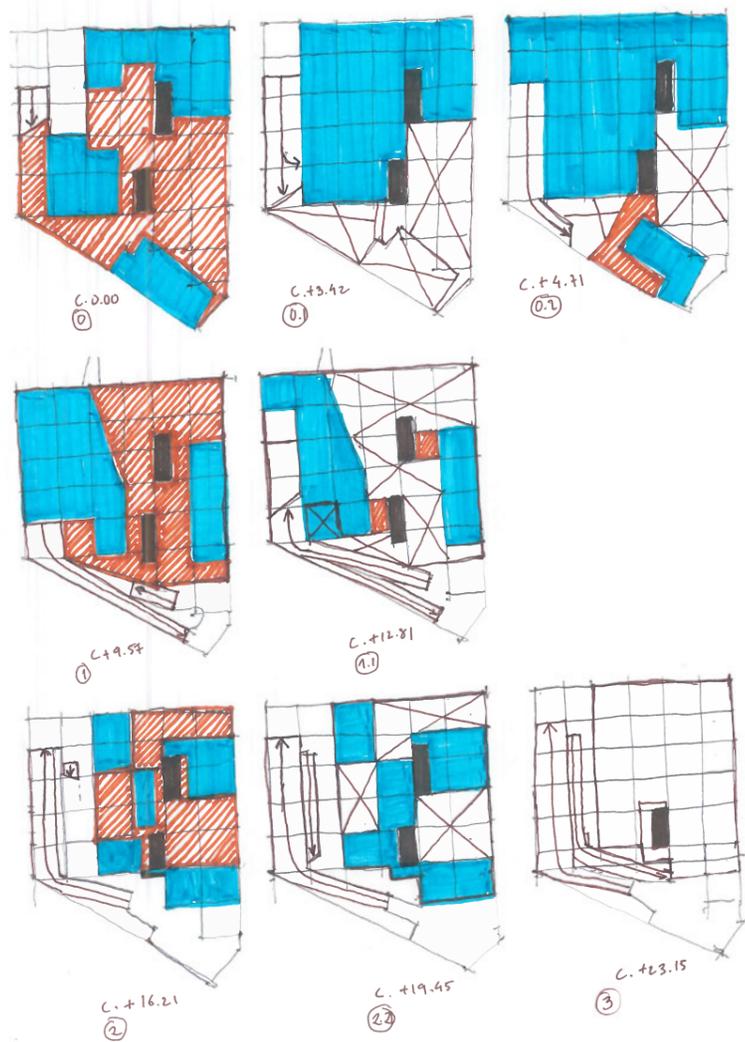
27. Distribuição do programa na Faculdade de arquitectura de Nantes, desenho de estudo.



25



26



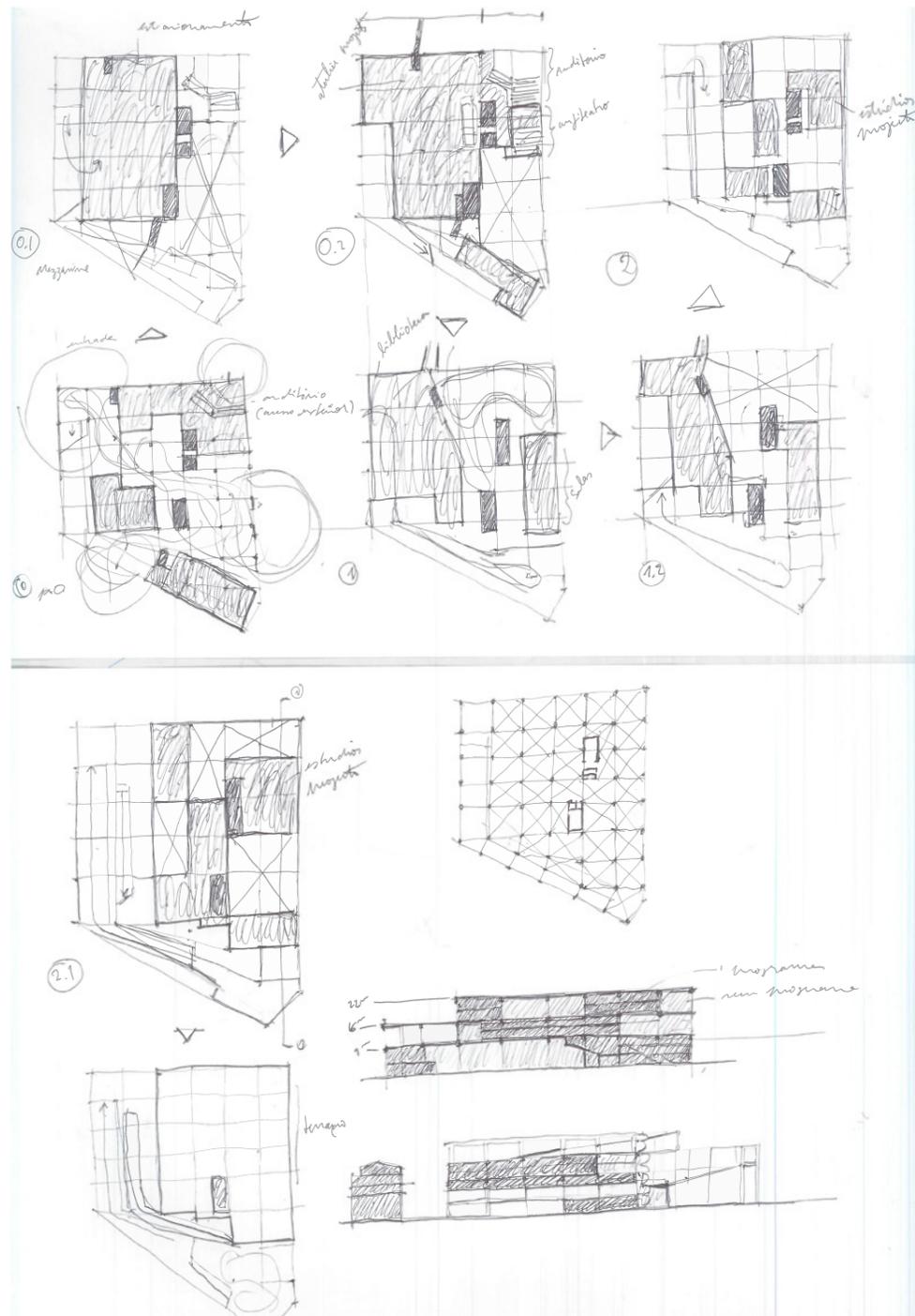
27

A utilização da grelha e do sistema de plataformas, simultaneamente relacionada com a economia construtiva e a intenção de gerar instabilidade programática, pela sua dimensão abstracta, sugere uma proximidade ao que Jacques Lucan define como “desenvolvimento diagramático”². Para Lucan, o diagrama apresenta-se como alternativa “para aqueles que se concentram nas demandas e nas novas necessidades a que um edifício deve atender, [quando] a reflexão tipológica é fundamentalmente insuficiente, pelo menos a reflexão tipológica como procura de dispositivos existentes susceptíveis de serem conservados e de serem as matrizes de projectos actuais”³. Um dos exemplos invocados, para ilustrar este desenvolvimento, é o projecto de Rem Koolhaas para o *parc de la villette* (1982-83), que parte da sobreposição de cinco camadas (*layers*), correspondentes a delimitações ou elementos de naturezas distintas: as faixas de fundo, dividindo categorias programáticas específicas; as instalações de pequena escala, dispersas pelo terreno; as vias de circulação; os objectos pré-existentes, de grande escala; e as conexões com o ambiente urbano. O desenvolvimento diagramático não sugere, neste caso, uma compreensão do projecto como gesto paisagístico, na medida em que não envolve pretensões de produzir uma paisagem “desenhada”. A sobreposição e intersecção de camadas, de lógicas, de ritmos e de diversos graus de permanência, o estabelecimento de fundos ou suportes estáveis para eventos secundários, mais espontâneos ou acidentais, sugere de novo uma “arquitectura de camadas”, relacionada com o paralelo entre o arquitecto e o cineasta. Nesta perspectiva, o projecto não passa tanto por reconfigurar globalmente uma paisagem, mas por intersectar ou conciliar lógicas autónomas, adquirindo uma natureza essencialmente estratégica.

O projecto da Escola de Nantes organiza-se, também ele, por camadas. A primeira estrutura cumpre a função primária de conquistar espaço e superfície. Por sua vez, a segunda fase pode ser descrita como uma “colonização” dessa estrutura, através de estruturas secundárias, ligeiras, que formam pisos intermédios dentro dos espaços disponíveis, concentrando o programa em núcleos dispersos. A disparidade entre a área disponibilizada pela estrutura, e a necessária para o programa, resulta numa ocupação apenas parcial da superfície, libertando espaços amplos, de pé-direito duplo ou triplo, e de uso indeterminado. A diversidade espacial gerada não pode ser compreendida segundo uma categorização dual, dividida entre programa e circulação. O edifício adquire uma complexidade urbana, é ocupado por núcleos autónomas cujos acessos se multiplicam, mantendo, entre eles, espaços instáveis, que não são apenas de circulação, mas podem ser apropriados para extensão dos programas, para eventos ocasionais ou espontâneos. A escola de arquitectura encontra-se apenas “instalada” nesse sistema, que não é mais do que um prolongamento da própria cidade. A sua morfologia relativamente compacta, com limites visualmente bem definidos, esconde outro tipo de “porosidade” na relação com o ambiente urbano, alcançada através dos

2. LUCAN, Jacques. Op. cit., p.23

3. Ibid, p.17



28. Desenhos de estudo.

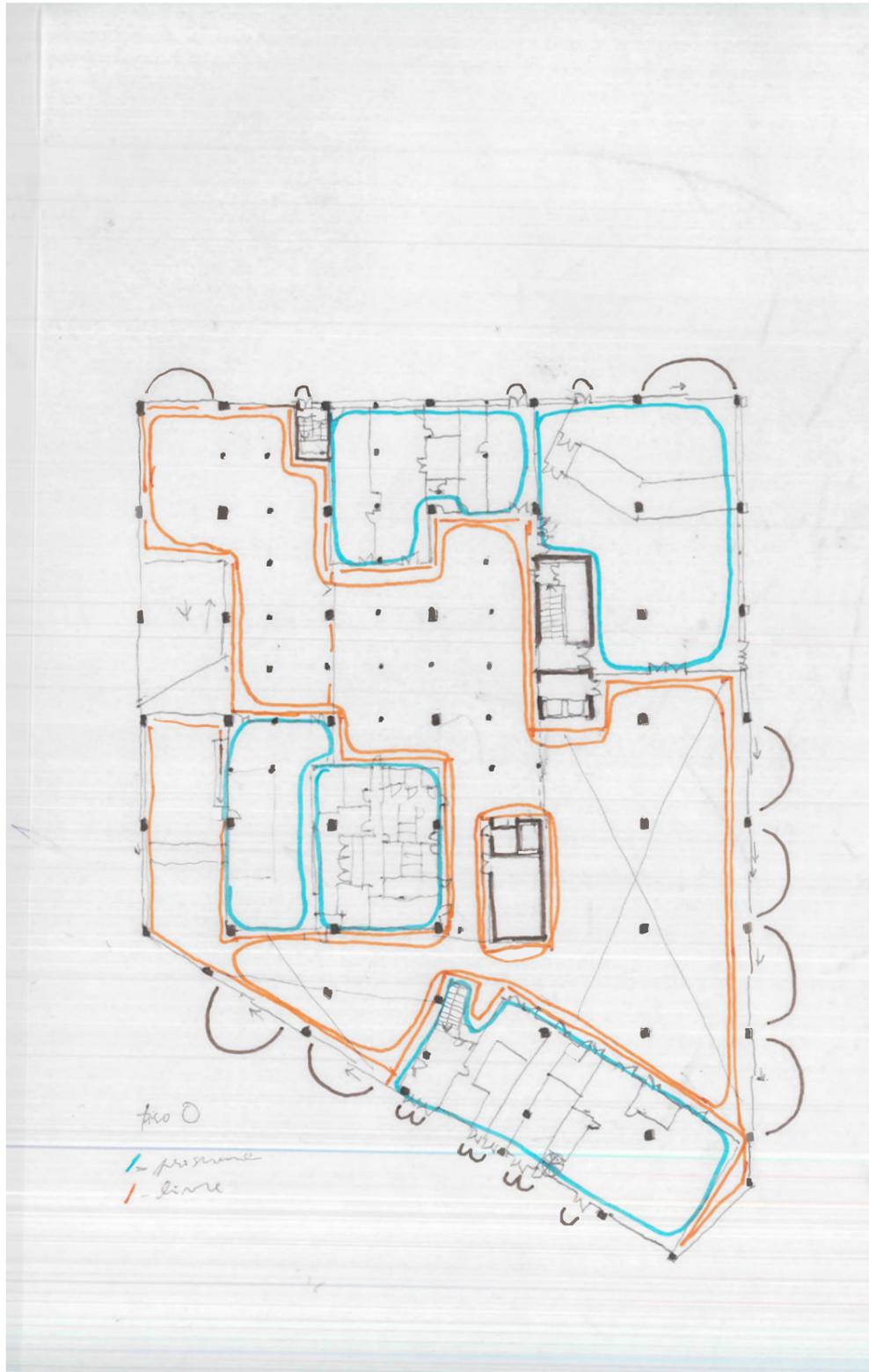
espaços instáveis, dos acessos de grande escala — rampas que permitem circulação automóvel —, e de dispositivos móveis, como os grandes painéis deslizantes, que permitem abrir completamente os espaços ao exterior.

A instabilidade e a porosidade não são apenas trabalhadas pela delimitação de espaços ou pela fluidez entre eles, mas também através de variações climáticas. À semelhança de outros projectos anteriormente abordados, também na Escola de Nantes se produzem dois tipos de atmosferas, diferindo em graus de estabilidade: um clima *standard*, nos núcleos programáticos, isolado e regulado ao longo do ano; e um clima intermédio, nos espaços restantes, resultante da conjugação entre o clima *standard* e a energia passiva do sol,⁴ mais susceptível de variações ao longo do ano. Também neste caso se torna possível manipular a permeabilidade entre climas, através de dispositivos móveis, de grandes painéis deslizantes, que permitem abrir os espaços ao exterior, ou de janelas deslizantes, que permitem abrir os espaços programáticos aos espaços indeterminados. Os limites físicos do edifício não determinam, assim, uma fronteira rígida entre o clima interior e exterior, mas essa fronteira converte-se em espaço, torna-se difusa, fluindo entre os espaços directamente expostos ao clima exterior, e outros mais protegidos, afectados indirectamente. Do mesmo modo que nas casas do deserto Sahara, segundo a descrição de Jean Philippe Vassal, também neste projecto não se consideram apenas os elementos estáveis do edifício, como a estrutura ou o encerramento, mas também os efeitos imprevisíveis do clima, a entrada da luz, as correntes de ar, e a possibilidade de regular ou tirar partido dessas variações.

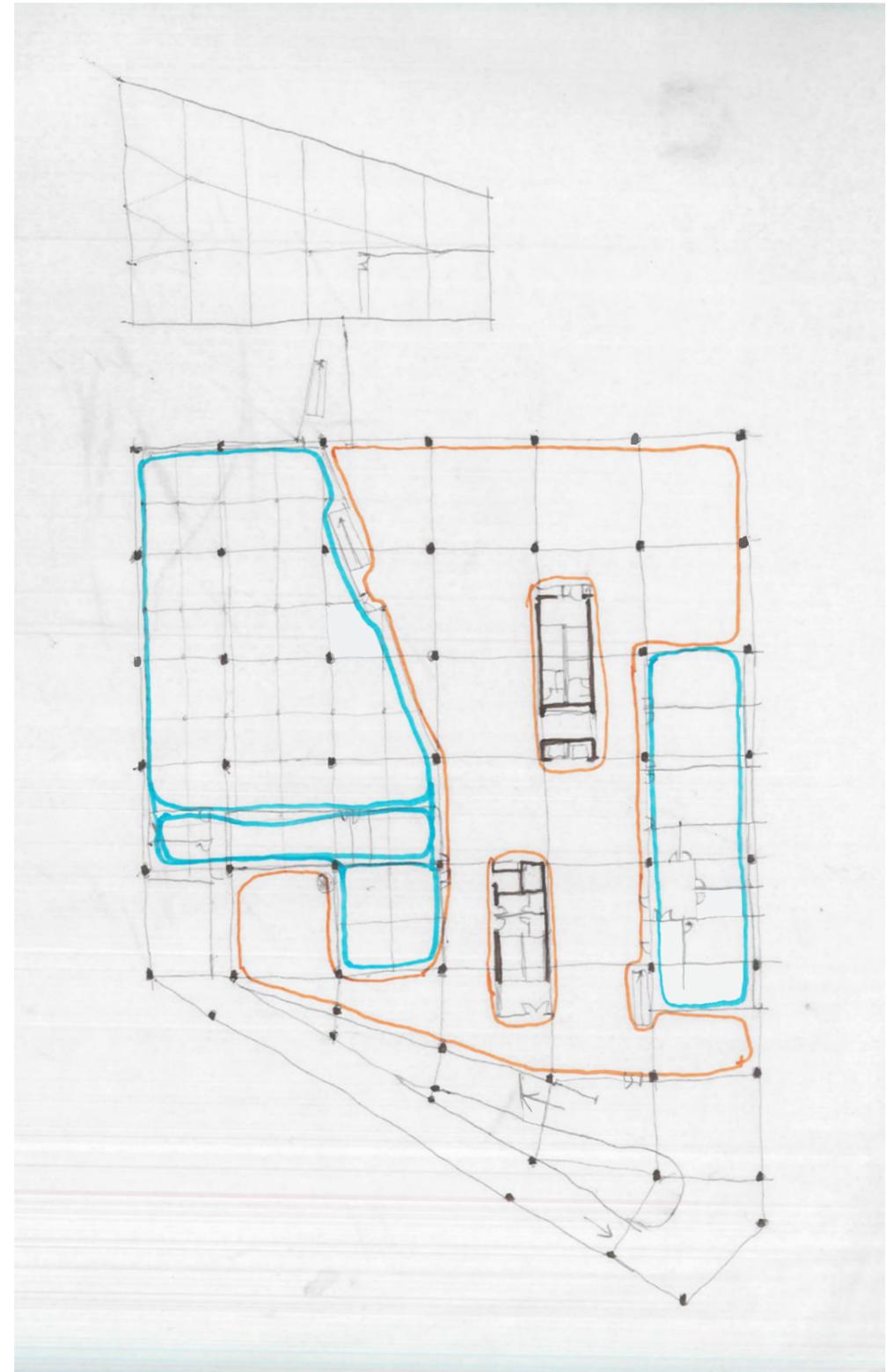
O edifício da Escola de Nantes conjuga, assim, duas lógicas com funções distintas: um sistema de alta capacidade, que cumpre função primária de suporte; e um conjunto de estruturas ligeiras, dispositivos móveis e mecanismos, que colonizam esse suporte, adaptando-o à especificidade programática. A hierarquia clara entre as duas lógicas opõe-se fundamentalmente à ambição de “interdependência”,⁵ reconhecida por Jaques Lucan nos casos em que se procede pelo entrelaçamento ou fusão de elementos construtivos, fabricando uma “textura” ou uma “topologia” estruturalmente interdependente. Este projecto, pelo contrário, não reflecte intenções de autonomizar o objecto, por meio de inter-relações que o definam como unidade, ou de homogeneizar uma linguagem que ligue cada parte a um todo, mas resulta antes de uma multiplicidade de operações, sistemas e dispositivos autónomos, que respondem a necessidades diferentes, e mais ou menos específicas, mas sempre relacionadas com o habitar. O objecto final não compreende apenas elementos fixos e elementos móveis, mas materializa uma hierarquia de permanências, dentro da qual a “escola de arquitectura” pode ser apenas uma instalação temporária sobre uma estrutura base que, pela sua indefinição tipológica, poderá eventualmente acolher outros programas.

4. LACATON, A., VASSAL, J.P. *Freedom of use*. Comunicação apresentada na Universidade de Harvard, Cambridge, 2015

5. LUCAN, Jacques. Op. cit., p.73



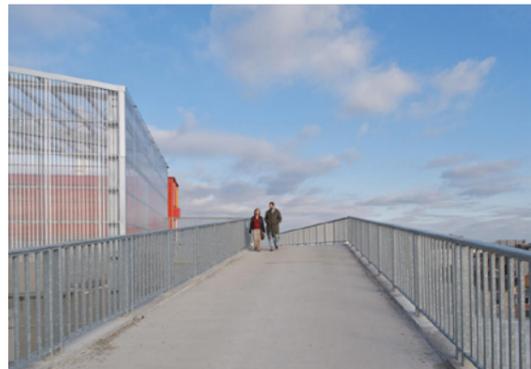
29. Planta do piso térreo, desenho de estudo.



30. Planta da primeira plataforma, desenho de estudo.



31



32

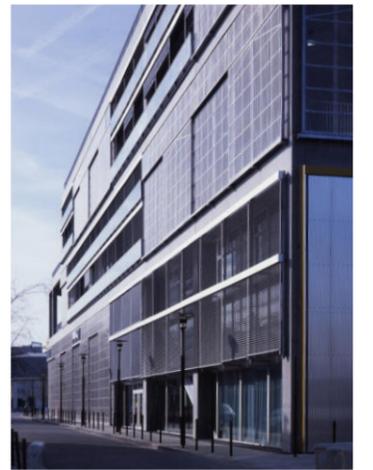


33

- 31, 32.** Rampas de ligação entre plataformas.
- 33.** Portas deslizantes em estrutura metálica e policarbonato.
- 34.** Sala de aula.
- 35.** Fachada.
- 36.** Cobertura praticável.



34



35



36



01. Konoko Vaccination Center, Selgascano (experiência pedagógica com estudantes do MIT), Turkana, Kenya, 2014.

Selgascano

3.3.1. Artefacto

*E também o que é lúdico se separa do ideológico, pois enquanto este apenas fixa, aquele desenvolve a racionalidade e a capacidade de imaginação.*⁶

No seu texto *Architecture meets people*, partindo de preocupações partilhadas por alguns projectos recentes, nomeadamente na tentativa de produzir situações dinâmicas com meios limitados, Pierluigi Nicolin caracteriza o que considera ser uma reaproximação da arquitectura às pessoas. É evidente que só se pode considerar uma reaproximação reconhecendo que existe um afastamento generalizado, associado, por Nicolin, aos “efeitos do clamor e ao tipo das *performances* arquitectónicas às quais a comunidade de arquitectos e o público dos *media* têm sido sujeitos nas últimas décadas”.⁷ Por sua vez, esta “aproximação” define-se pela atenção reforçada às realidades onde se inserem os projectos, às necessidades concretas e aos hábitos das comunidades a que se destinam, tal como às condições materiais de cada situação. Importa, no entanto, esclarecer que a atenção às comunidades não integra a ambição de uma pureza ou autenticidade etnográfica, distanciando-se de qualquer tradicionalismo que veja nas técnicas rudimentares uma alternativa aos meios do presente, ou contextualismo que vise preservar uma imagem petrificada da tradição. Estes projectos partilham, com as *construções frágeis*, um *desenraizamento*, uma desvinculação a qualquer linha de arquitectura *cultivada*, assente num conjunto de técnicas ou materiais intocados pelas contradições do mundo contemporâneo. Tal como as *construções frágeis*, eles tiram partido do que “está à mão”, dos materiais e técnicas disponíveis, indiferentemente de serem rudimentares ou propiciados pelas novas tecnologias. Ao prevenir uma sujeição a procedimentos obsoletos, tal como à pura exaltação tecnológica, através de uma actuação mais pragmática e realista, esta atitude de abertura acaba também por se afastar de compreensões estáticas das identidades colectivas, aproximando-se antes da ideia de uma cultura viva, aberta a perturbações, a contaminações, e à contínua reinvenção.

Nesta perspectiva, o projecto não se funda numa aproximação antropológica no sentido clássico, enquanto análise objectiva de modelos de comportamento de uma comunidade, nem se desenvolve como uma acção à distância, baseada em procedimentos generalizáveis ou adaptáveis à especificidade dos contextos. Pelo contrário, cada projecto é um *encontro*, entre o percurso e a experiência do arquitecto, e o percurso e a experiência da comunidade envolvida, gerando uma “negociação de significados”⁸, através da aprendizagem conjunta, de trocas e influências mútuas, e da combinação de saberes empíricos com métodos, técnicas ou materiais modernos, que introduzem e adquirem novos significados em cada construção, gerando um resultado

6. LOPES, Silvina Rodrigues. Op. cit., p.19

7. NICOLIN, Pierluigi. *Architecture Meets People*. In *Lotus 145*, 2011, p.14

8. Ibid., p.15

que é sempre imprevisível. Nicolín associa esta tendência a uma *pós-modernidade etnográfica*, que deixou de nutrir ilusões sobre o vernacular como fruto espontâneo de tradições intocadas, para dedicar uma atenção renovada às situações “impuras”, como os assentamentos marginais, onde não há identidades uniformes, definidas por um conjunto de tradições ou costumes cultivados, mas antes uma multiplicidade de identidades fragmentárias e instáveis, que encontram novos modos de coexistir e de reunir, com os recursos disponíveis, as condições mínimas de sobrevivência.

Como afirma Nicolín, “estes arquitectos não parecem perder o rumo no meio de tradições culturais em desintegração, nem padecer da instabilidade e desenraizamento que são actualmente um destino comum”.⁹ A aceitação desta instabilidade não traduz apenas um foco em necessidades concretas em vez de na preservação de uma autenticidade, mas também uma condução dos projectos como processos culturais emancipatórios, nos quais se dão intercâmbios simbólicos e experiências, também a nível estético. Para além da recuperação da “tarefa bastante óbvia” de melhorar as condições sociais, políticas e económicas de cada situação, no final do seu texto, Nicolín realça outro aspecto importante destes projectos: “Uma limitação da nova situação pode ser discernida num certo moralismo, naqueles que avançam com uma interpretação dos resultados limitada ao aspecto performativo, dado que também deve ser dito que não há ética sem estética, e muitos dos projectos que examinamos aqui provam o seu valor precisamente no domínio estético.”¹⁰ A potência destes projectos não reside apenas na sua capacidade de dar resposta a necessidades primárias a partir de recursos limitados, mas também na possibilidade, que abrem, de exprimir novas sensibilidades, indissociáveis de novas noções de identidade, e de novas formas de *estar-em-comum*.

A relação entre a tendência identificada por Nicolín e os projectos de Selgascano torna-se particularmente evidente nos projectos realizados em condições excepcionais, como o do Centro de Vacinação e Educação para os povos nómadas de Turkana (2014), no âmbito de uma experiência pedagógica. Neste caso, a intenção de empregar conhecimentos académicos, baseados em parâmetros científicos e noções de sustentabilidade, na resposta a necessidades primárias e a condições climáticas extremas, e partindo de recursos escassos, motiva um uso pragmático e inventivo de materiais banais, como tubos de andaime e folhas de ferro ondulado — renunciando aos materiais tradicionais pelo custo excessivo de instalação e manutenção —, para o alcance de soluções *low-tech*, que optimizam condições de sombreamento, protecção e ventilação sem recorrer a meios mecânicos. Mais do que responder ao programa em causa, o projecto demonstra a possibilidade de gerar centros de sociabilidade e de refúgio colectivo através de procedimentos rudimentares e de elementos banais, remetendo simultaneamente para uma noção de leveza, de uma arquitectura ao alcance de qualquer um.

9. NICOLIN, Pierluigi. Op. cit., p.15

10. Ibid.



02



03



04

02. A estrutura encerra-se na direcção dos ventos dominantes, abrindo-se para um centro de convívio.

03, 04. Construção com tubos de andaime e folhas de ferro ondulado.

As qualidades da sua materialização sugerem uma relação entre este projecto e o que Nicolín define, noutro texto, como *arquitectura leve*: “construções que são mais instalações do que edifícios tradicionais”, produzindo “o efeito de uma mudança de escala que debilita um aspecto autoritário da arquitectura, aquele que vê a superimposição laboriosa de elementos distintos como realização de uma ordem formal chamada *arquitectura*”¹¹. As qualidades que aproximam as obras de Selgascano da *arquitectura leve* não se verificam apenas em experiências excepcionais, definindo antes uma atitude e uma linha de experimentação transversal a todos os seus projectos, tal como uma exploração estética que lhes é inerente. A combinação de materiais sintéticos e industriais com processos rudimentares de montagem não é apenas a consequência de decisões económicas, mas relaciona-se também com um interesse pela presença da “mão humana”. A construção não é apenas, nesta perspectiva, a materialização mais fiel possível do que foi projectado, mas é também um momento de manufactura, em que as perturbações, irregularidades e acidentes, resultantes da aplicação manual dos materiais, contribuem essencialmente na caracterização do objecto final, sendo nessa actuação que se pode identificar uma condição de *artefacto*. Quanto a este aspecto, citando Federico Fellini, Selgascano estabelecem outro paralelo entre arquitectura e cinema: “fazer um filme, fazer arquitectura, não consiste em tentar conformar a realidade a umas ideias pré-concebidas, mas estar aberto a tudo o que possa suceder. Uma atriz que adoece e tem de ser substituída, a recusa de um produtor, ou um acidente que interrompe a rodagem, não são obstáculos, mas os próprios elementos a partir dos quais se faz o filme”¹².

A valorização da imperfeição, sobretudo quanto à presença da “mão humana”, não é algo novo na arquitectura contemporânea. A recorrência a técnicas e materiais artesanais, podendo até justificar um aumento nos custos, apresenta-se, por vezes, como tentativa de recuperar uma autenticidade perdida, enquanto alternativa ao carácter genérico da produção industrial. No entanto, o interesse pela imperfeição não tem de ser acompanhado por uma ambição de retorno aos materiais ou às técnicas tradicionais, podendo antes motivar o seu reconhecimento nos meios do presente. Basta considerar os materiais utilizados por Selgascano para descartar qualquer oposição entre materiais sintéticos, de produção industrial, e uma condição artesanal do objecto construído. Por exemplo, tal como acontece com os materiais naturais, também nas peças de plástico extrudido se produzem variações e irregularidades, gerando uma certa imprecisão e uma singularidade de cada peça, “como se tivessem sido feitas à mão”¹³. Para além disto, a produção de peças de pequena escala, passíveis de serem instaladas à mão, também introduz outro grau de micro-variações relativas ao posicionamento de cada peça.

11. NICOLIN, Pierluigi. *Architettura “light”*. in *Lotus 105*, 2000, p.31

12. CANO, L., SELGAS, J. *Shambling Nature (Vacilante Naturaleza)*. in *El Croquis nº171*, 2013, p.252

13. CANO, L., SELGAS, J. *Atenuar la Arquitectura*. Entrevista concedida a Enrique Walker. Op. cit., p.14



05



06



07



08

05. Amostras de vários tipos de plástico no atelier de Selgascano.

06. *Second Home Offices*, Selgascano, Londres, 2014.

07. *Pavillion Martell*, Selgascano, Cognac, 2017.

08. *Serpentine pavillion*, Selgascano, Londres, 2015.

A escolha dos materiais sintéticos não deixa de estar, em grande medida, relacionada com critérios económicos. Citando Cedric Price, Selgascano defendem que “a arquitectura não exclui o uso de qualquer material”¹⁴, podendo isto significar, perante constrangimentos económicos, a exclusão dos materiais mais caros. O critério económico não se traduz, deste modo, na escolha automática do material mais barato do catálogo. Pelo contrário, a abertura a qualquer material disponível impulsiona uma investigação baseada nas qualidades elementares que este deve reunir para cumprir determinada função, sem se restringir aos catálogos construtivos ou ao uso convencional dos materiais. A vantagem dos plásticos, neste sentido, não se reduz ao baixo custo, mas deve-se também à possibilidade de prolongar a experimentação até à sua composição química, manipulando qualidades elementares como a dureza, a resistência, a transparência, o reflexo, a transmissão de calor, ou a cor. A possibilidade de introduzir variações infinitas, sem que tal implique alterações significativas no custo, garante uma liberdade experimental que aproxima o projecto da experiência recreativa, expressa, à primeira vista, na variedade e vivacidade das cores que utilizam. Quanto ao uso cor, Selgascano realçam o seu interesse, não apenas quanto ao aspecto visual, mas sobretudo como fenómeno físico, alterando o ambiente através da transmissão de níveis variáveis de energia, capazes inclusivamente de gerar sensações tácteis.¹⁵

Por fim, para além da composição química, dos processos de fabrico e de aplicação manual, Selgascano reconhecem também, no uso do plástico, uma possibilidade de abordar outro aspecto fenomenológico: a sua evolução ao longo do tempo. O envelhecimento de materiais como a pedra, a madeira, ou o metal, as suas transformações imprevisíveis ao longo do tempo, a sua colonização pela vegetação, as marcas do uso ou as tonalidades e texturas da pátina, são unanimemente reconhecidos como factores que enriquecem a arquitectura, dando testemunho da passagem do tempo. Mas poderá esse interesse aplicar-se também ao plástico? É essa a provocação de Selgascano, quando comparam a substituição do acrílico na cobertura do Estádio Olímpico de Munich (Frei Otto, 1972), com a ideia de substituir o poliéster das esculturas de Heva Hesse,¹⁶ pois também as peças de acrílico tinham amarelecido, adquirindo variações de tonalidade e opacidade, que indiciavam a longevidade do edifício. Pelo seu baixo custo, o plástico tende geralmente a ser desvalorizado e visto como um material descartável e sem interesse. Através da sua utilização pragmática e simultaneamente lúdica, pela economia e pela liberdade experimental, o que Selgascano sugerem é também um olhar renovado sobre os materiais baratos e habitualmente considerados banais, não apenas quanto aos modos de os empregar na arquitectura como a conhecemos, mas sobretudo pelas novas aproximações que possibilitam aos problemas da arquitectura.

14. CANO, L., SELGAS, J. *Interview with SelgasCano*. Entrevista concedida a Emilia De Vivo, 2015. in https://www.domusweb.it/en/interviews/2015/09/08/interview_to_selgascano.html

15. CANO, L., SELGAS, J. *Shambling Nature (Vacilante Naturaleza)*. Op. cit., p.252

16. *Ibid.*, p. 258



09

09. Estádio Olímpico de Munique, Frei Otto & Gunther Behnisch, 1972.

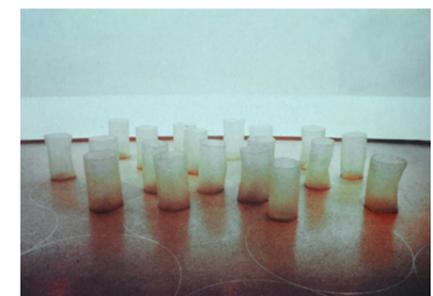
10. *Contingent*, Eva Hesse, 1969-69. Fibra de vidro e latex sobre tela metálica.

11. *Repetition Nineteen III*, Eva Hesse, 1968. Fibra de vidro e poliéster.

12. *Tori*, Eva Hesse, 1969. Fibra de vidro em malha de arame, 9 unidades.



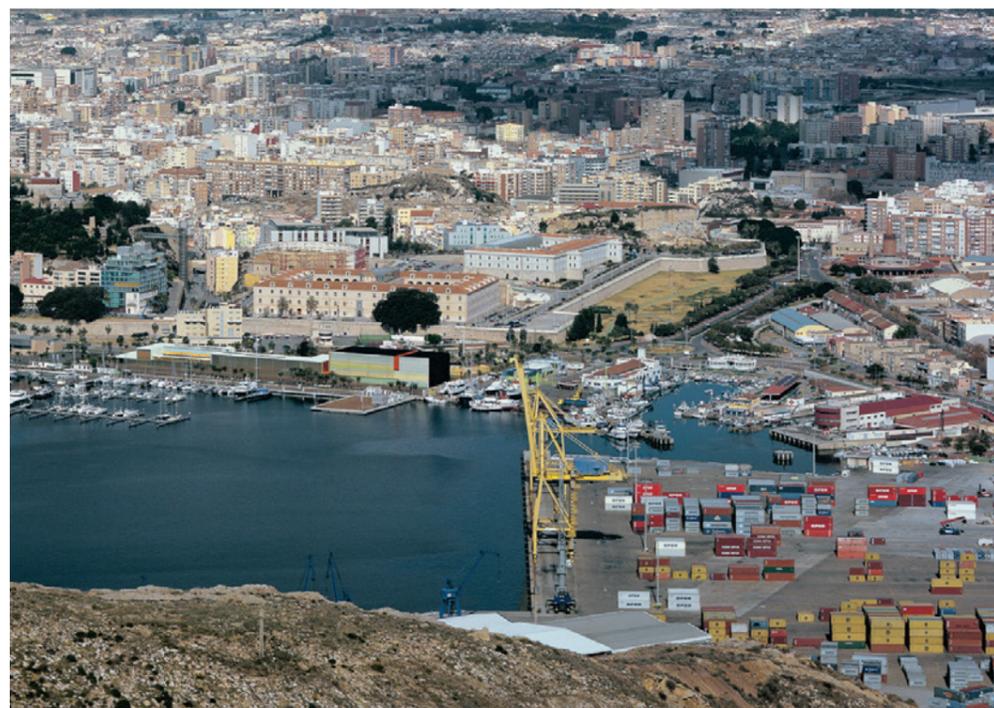
10



11



12



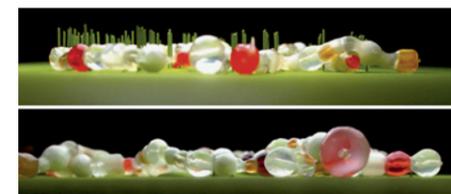
13. El "B" (Auditório e Centro de Congressos de Cartagena), Selgascano, 2001-11.

3.3.2. Paisagem

El Batel, Cartagena, 2011

Ver anexos págs. 164, 165, 166, 167.

Ao apresentar uma compilação de projectos de Selgascano, Ryue Nishizawa destaca o modo singular como a maioria dos seus edifícios se insere no terreno, podendo provocar uma sensação de levitação ou, noutros casos, a sensação de “terem sido suavemente pressionados para baixo da superfície”.¹⁷ Um exemplo do primeiro caso seria o do projecto das 55 habitações em Amsterdão (2003), no qual as formas flutuam como bolhas, e posam apenas pontualmente, não delimitando apenas recintos interiores e exteriores, mas gerando uma paisagem, uma variedade de espaços intersticiais entre a flutuação das formas orgânicas e as ondulações topográficas. Por sua vez, o segundo caso poderia ser ilustrado com o projecto do *Estúdio entre as Árvores* (2009), um paralelepípedo de cobertura transparente, parcialmente imerso no solo, como um barco. Entre estes exemplos, poderiam situar-se uma diversidade de outros, como o projecto da Biblioteca para a UIB (2003), ou a *Casa Silicon* (2006), onde o jogo orgânico das coberturas sobrevoa as depressões topográficas, como se grande parte do projecto se resolvesse na preparação de um suporte, e a cobertura viesse apenas complementar, protegendo, os espaços existentes. Assim, na generalidade dos projectos, a linha do solo não é encarada apenas como um plano onde pousa o edifício, mas antes como um elemento a ser desenhado, moldado e reconfigurado, atendendo também à relação com a envolvente e a preocupações contextuais.



14



15

14. 55 Habitações em Amsterdão, projecto para concurso, Selgascano, 2003.

15. *Estúdio entre los árboles*, Selgascano, Madrid, 2006-2009.

16. Biblioteca para a UIB, projecto para concurso, Selgascano, 2003.

17. *Casa Silicon*, Selgascano, 2006.



16



17

17. NISHIZAWA, Ryue. *La Arquitectura de Selgascano*. in *El Croquis* nº171, 2013, p.22

Numa aproximação ao seu aspecto exterior, o Auditório e Palácio de Congressos de Cartagena, ou *El Batel*, destaca-se das restantes obras de Selgascano pela regularidade e disciplina ortogonal das suas formas. Localizando-se numa das extremidades de uma construção portuária, os seus limites reproduzem o seu desenho rígido, definindo um paralelepípedo, com uma base de 20 por 200 metros, paralela à linha marítima, da qual se destaca uma sucessão alternante de volumes regulares. A sua imagem exterior indicia, assim, um empenho na adaptação da linguagem do edifício ao “carácter portuário”¹⁸, através da renúncia às configurações irregulares, utilizadas noutros projectos, e da adopção de linhas rectas e ortogonais. No entanto, é no interior que se revela a principal operação responsável pela configuração final do edifício. Perante a necessidade de atenuar o volume do construído, de modo a preservar a relação entre a cidade e o mar, à qual acresce o conhecimento de uma antiga praia, chamada *El batel*, anterior às várias construções portuárias, os arquitectos optam por reproduzir, no interior, uma topografia descendente, alusiva à antiga praia, atenuando simultaneamente a altura do edificado, através da imersão de uma porção significativa dos espaços. O invólucro exterior do edifício delimita assim uma parcela com uma morfologia autónoma, tanto quanto aos seus limites externos, quanto ao próprio plano da superfície, gerando uma disjunção entre interior e exterior, que é assim justificado por Selgascano: “A bela monotonia ortogonal do porto, já não a admitimos no interior, a dureza do porto, já não a admitimos no interior, pois queremos algo completamente oposto: translúcido, delicado, ligeiro, aquático, algo relacionado com o que Luigi Nono definia como *espaço de música aquática*”.¹⁹

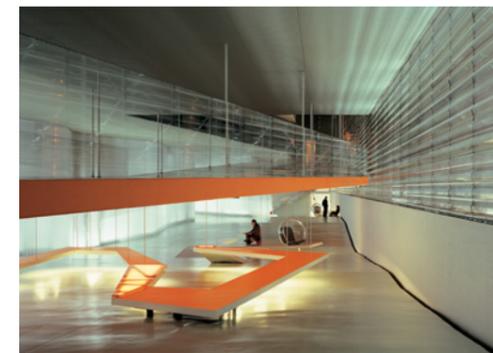
Se a rigidez do volume exterior aproxima o seu carácter das construções portuárias e industriais, por sua vez, a sua configuração interior, estando liberta de preocupações contextuais, adquire traços orgânicos, assumindo um contraste com o invólucro exterior. A partir da cota da entrada, na extremidade oeste, desenha-se um percurso, de topografia e contornos irregulares, que atravessa transversalmente a planta, descendo progressivamente abaixo do nível do mar, e ganhando, ao alcançar o auditório principal, uma ramificação que trespassa os limites do rectângulo, vindo a emergir, de novo, a nordeste. Mais do que de materializar um esquema de distribuição programática, a configuração interior indicia uma intenção de conceber um percurso, ou uma paisagem. A topografia, a forma e as dimensões do espaço de percurso, que atravessa a planta, como uma espécie de “praia artificial”, libertam-se completamente do que seria necessário para garantir o acesso aos espaços do programa, conferindo-lhe qualidades que transcendem as de um espaço de circulação. Do mesmo modo que na Faculdade de Arquitectura de Nantes, de Lacaton & Vassal, também neste caso se compensa a economia construtiva com a generosidade espacial, gerando uma relativa indeterminação programática, e levando a que o percurso que atravessa o edifício não seja tanto um circuito de distribuição quanto um prolongamento da cidade para o seu interior.

18. CANO, L., SELGAS, J. *Atenuar la Arquitectura*. Op. cit. p.12

19. CANO, L., SELGAS, J. *El “B”. Auditorio y Palacio de Congressos de Cartagena*. Op. cit., p.34



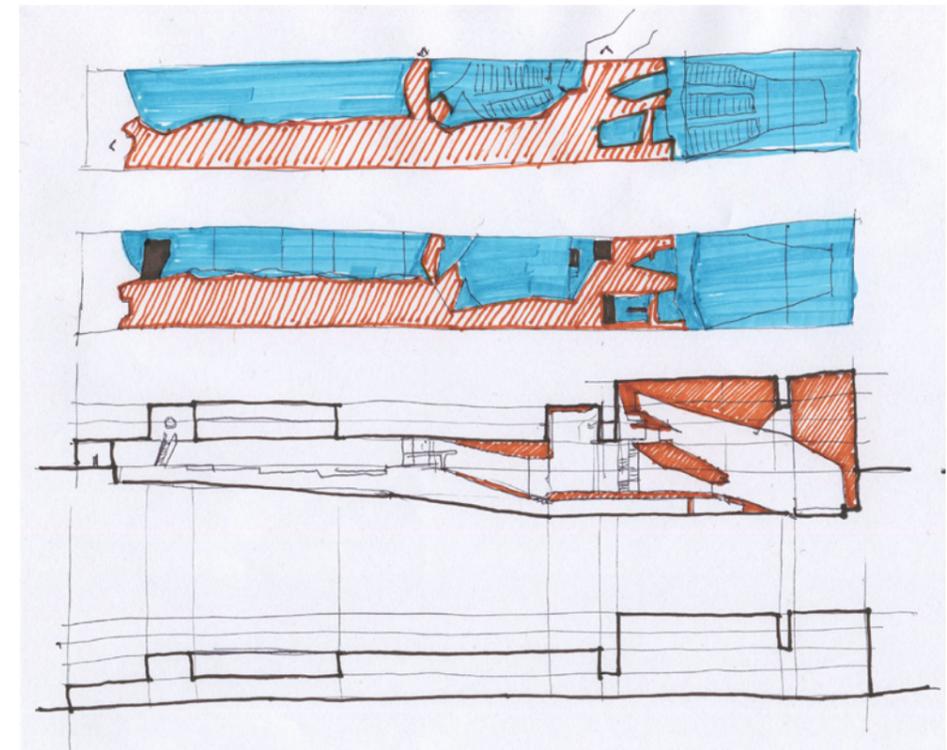
18



19



20



21

18. *El “B”*.
19, 20. “Praia artificial”, no interior.
21. Plantas, corte e alçado. Desenhos de estudo.

A diversidade das soluções formais em projectos como o de Badajoz (2006), Cartagena (2011), ou Plasencia (2014), apesar das semelhanças no conteúdo programático, põe de manifesto a inexistência de esquemas tipológicos pré-definidos de acordo com o programa. Sobre este aspecto, Selgascano realçam a importância de partir para cada projecto sem ter nada pré-concebido, tendo como única premissa a inexistência de premissas, embora admitam acabar sempre por fazer as coisas da mesma forma.²⁰ O que poderia, assim, parecer paradoxal, significa apenas que, pela forma com se permitem afectar pelas circunstâncias, apesar da diversidade das soluções alcançadas, os projectos acabam por conservar uma relação entre si, uma prevalência de certas preocupações que definem um projecto mais abrangente, mas que só se tornam claras para os próprios arquitectos no decorrer de cada experiência. Perante estes três projectos, é possível verificar que cada um incorpora preocupações ligadas ao meio onde se insere. Os dois primeiros situam-se em zonas limite de grande relevância histórica, uma muralha defensiva e um limite marítimo, levantando problemas contextuais específicos. Em Badajoz, as preocupações com a manutenção do traçado original e com a redução da presença visual do edifício justificam enterrar parte do programa e adaptar a parte visível à configuração existente. Em Cartagena, a organização longitudinal do programa deve-se também ao esforço de atenuar a altura do edifício, adoptando a horizontalidade do porto marítimo. Por fim, em Plasencia, o problema já não passa por reduzir o impacto visual ou a altura do edifício, mas antes a sua “pegada”, de modo a preservar a maior parte do terreno natural onde se insere, o que justifica uma organização vertical do programa.

Longe de corresponder ao uso especulativo da forma, estes casos demonstram como a liberdade na experimentação passa antes pela emancipação das ideias pré-concebidas, das fórmulas e procedimentos que se vão fixando, através de uma abertura às perturbações da circunstância, e evitando, assim, reduzir o projecto à materialização das ideias do arquitecto. Para Selgascano, um projecto torna-se “evidente”, quando o arquitecto soube examinar e incorporar as condições existentes, levando à sensação de ter tido pouca influência nas decisões, como se a solução encontrada fosse a única possível. É, em parte, nesta abertura à circunstância que assenta uma procura do anonimato referida pelos arquitectos: “Gostaríamos de fazer edifícios que não se soubesse de quem são, como se se tratasse de arquitectura anónima”.²¹ No que respeita aos vários aspectos do projecto, esta procura pode adquirir diversas formas. Quanto à expressão material, nos projectos de Selgascano, ela não é feita através da abstracção minimalista, da combinação de formas, medidas ou elementos díspares, como em Radic, ou através do genérico, como em Lacaton & Vassal, mas antes através do jogo com elementos banais, com materiais baratos e fáceis de obter. Neste sentido, Selgascano dizem-se cada vez mais atraídos pelas ninharias, pelas bugigangas em vez das joias, procurando “fazer as coisas com o mais imediato e fácil, o mais estupidamente possível, para gerar o oposto da eugenesia”.²²

20. CANO, L., SELGAS, J. *Atenuar la Arquitectura*. Op. cit., p.20

21. Ibid., p.18

22. Id. *Shambling Nature (Vacilante Naturaleza)*. Op. cit., p. 252



22



23



24

22. Auditorio e Centro de Congressos de Badajoz, Selgascano, 2006.

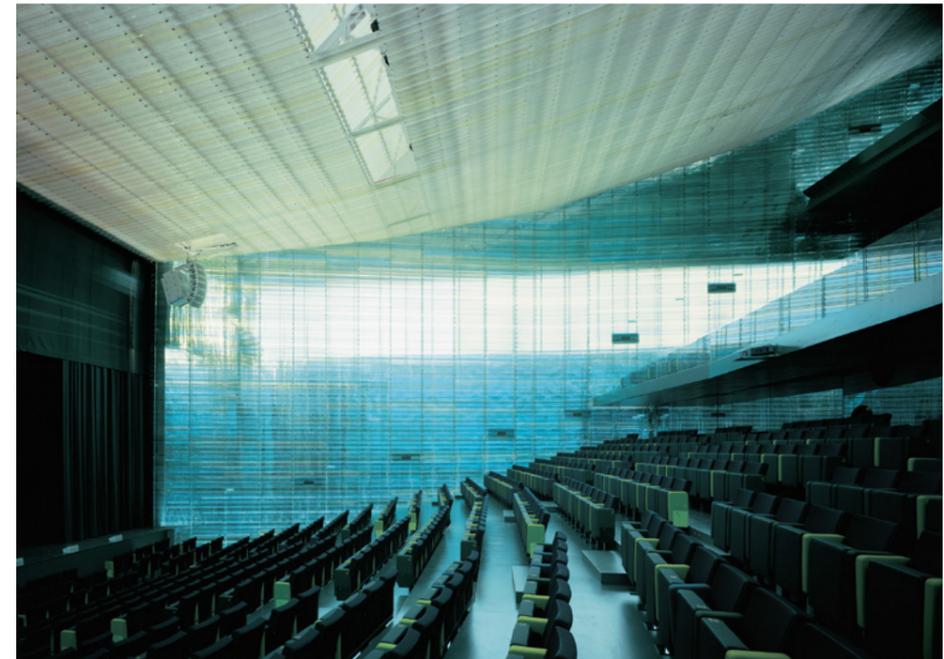
23. El “B”, vista aérea.

24. Auditorio e Centro de Congressos de Plasencia, Selgascano, 2005-2017.

Retomando o projecto em Cartagena, é também quanto à materialidade, que cabe realçar outro aspecto de interesse, nomeadamente quanto à noção de “material local” que é posta em causa. Segundo Selgascano, neste projecto, devido à inexistência de fábricas de materiais em Cartagena, com a excepção da maior fábrica de policarbonato da Europa, “o policarbonato não [era] apenas um material *local*, mas [era], além disso, o único material local possível”²³. A construção de grande parte do edifício tira, assim, partido da mesma peça extrudida de policarbonato, aplicada em diversas posições. O envolvimento no processo de fabrico possibilita, também neste caso, experiências na composição do material, como através da introdução de linhas de cor fluorescente, resultando em variações na cor das peças de acordo com a posição do observador. O trabalho da transparência e da cor revela-se determinante na criação daquilo que os arquitectos definem como um “espaço para música aquática”. Se a topografia irregular aproxima o percurso que atravessa o edifício de uma “praia artificial”, no culminar desse percurso, o auditório principal adquire, por sua vez, um ambiente subaquático, onde a luz natural é filtrada por peças translúcidas de policarbonato, tingidas em tons de verde e azul.

A relação de cada argumento de projecto com a economia, com as condições materiais, e simultaneamente com metáforas alusivas aos elementos que caracterizam o lugar, como o porto o mar, ou a outros que existem apenas na memória, como a praia, define uma atitude projectual que, embora demonstre uma grande liberdade e leveza, não deixa de estar profundamente ancorada na circunstância. Longe de serem critérios restritivos ou fins em si, a economia e a tecnologia são o que motiva a introdução de novos elementos, possibilitando a criação de ambientes distintos, e abrindo espaços para novos significados que dinamizam um imaginário comum. É precisamente a partir desse modo singular de encontrar certos estímulos, que vêm sempre de *fora*, do contacto com os lugares, com a sua história e os seus habitantes, com os constrangimentos económicos e as condições materiais, e de os converter em impulso criativo, que se torna reconhecível uma aproximação própria de Selgascano à arquitectura, fazendo sobressair, ao longo das suas obras, uma coerência do seu Projecto.

23. Id. *Atenuar la Arquitectura*. Op. cit., p.14



25, 26. Vistas do interior do auditório principal.

25



26



27. Factoria Joven, Selgascano, Mérida, 2011.

3.3.3. Acontecimento

Factoria joven, 2011

*Os lugares da arquitectura actual não podem ser permanências produzidas pela força da firmitas vitruviana. São irrelevantes os efeitos de duração, de estabilidade, de desafio ao passar do tempo. É reacionária a ideia do lugar como cultivo e entretenimento do essencial, profundo, de um genius loci em que é difícil acreditar numa época de agnosticismo. Mas estas desilusões não têm que levar ao nihilismo de uma arquitectura da negação.*²⁴

*[...] a arquitectura de Selgascano maneja metáforas gráficas que possuem a leveza dos próprios acontecimentos.*²⁵

Partindo de uma reflexão sobre as noções, indissociáveis entre si, de lugar e de tempo, Solà-Morales relaciona a ideia de permanência, expressa na *firmitas* vitruviana, não apenas com a longevidade da arquitectura, mas sobretudo com uma cultura que encontra na arquitectura um modo de assinalar lugares e de desafiar a passagem do tempo, integrando-a nos seus mitos e ritos de fundação, da memória e da permanência. Esta cultura pode corresponder à cultura clássica, na qual “a beleza estava ligada ao esplendor da ordem do mundo e à captação essencial da verdade das coisas”.²⁶ A esta cultura, Solà-Morales contrapõe a *cultura do acontecimento*, na qual o acontecimento (a arquitectura) se produz como uma “vibração”, como “a ondulação de um elemento que se estende sobre os seguintes, estabelecendo no ar, como uma onda sonora ou luminosa, um sistema de ressonâncias que permanecem antes de se dissiparem”.²⁷ Se, na cultura da permanência, a arquitectura se coloca como fundamento de uma identidade, através da expressão de algo essencial e profundo, que se supõe eterno, por sua vez, a *cultura do acontecimento* privilegia um *encontro*, ou um coágulo na realidade, como um acidente que produz “um momento de gozo e de uma frágil plenitude”.²⁸

Já foi abordada, neste trabalho, uma relação entre a noção de *acontecimento*, e uma certa *debilidade* da *arquitectura intempestiva*, resultante do abandono ou da perturbação deliberada dos princípios clássicos de composição, a favor de uma susceptibilidade a interferências externas ao objecto em si. No entanto, referindo-se às obras de Frank Gehry, Solà-Morales destaca ainda outra forma de debilidade desta arquitectura, neste caso, literal: “É uma arquitectura de instalação inclusivamente pela fragilidade deliberada dos materiais, e pelo descuido que há na sua obra do

24. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Lugar: permanência o producción*. Op. cit., p.124

25. NISHIZAWA, Ryue. Op. cit., p.22

26. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Op. cit., p.123

27. Ibid.,122

28. Ibid.

tectónico, pela ausência da *firmitas* vitruviana.²⁹ Ou seja, a debilidade da *arquitectura intempestiva* não se define simplesmente pela inexistência de princípios estáveis que rejam o desenvolvimento da forma, mas sobretudo pela sua natureza conjuntural, que pode até abranger o aspecto construtivo. Perante a instabilidade e indefinição da condição urbana contemporânea, em vez de um retorno a uma suposta essência dos lugares, o que esta aproximação sugere é antes uma libertação da permanência como princípio fundamental da arquitectura, abrindo espaços para novas experiências descomprometidas, que aceitam a sua condição de *acontecimento* e, logo, também uma natureza conjuntural.

De acordo com o seu tempo de duração, Selgascano dividem os seus projectos em duas categorias: os projectos lentos, nos quais se reúnem condições para uma experimentação empírica, para a elaboração minuciosa e para o ajuste do detalhe; e os projectos rápidos, que exigem a simplificação do detalhe e uma tomada de decisões mais imediata, tornando inevitável um certo grau de imperfeição. A abreviação do tempo de projecto não é, assim, forçosamente um factor negativo, podendo antes ser um pretexto para experiências de natureza distinta. Se a brevidade com que se desenvolvem certas experiências inviabiliza o grau de sofisticação que é exigido noutras, por outro lado, ela também as liberta de certos encargos, autorizando que sejam “mais explosivas, mais permissivas e, possivelmente, mais revolucionárias”.³⁰ São talvez estas qualidades que melhor exprimem um entendimento da arquitectura como acontecimento, o que não se traduz necessariamente na efemeridade da construção, mas antes numa aceitação da impermanência. Estas experiências rápidas poderiam ser colocadas, em relação aos projectos mais lentos, como o esboço se coloca perante o desenho realista, como resultado de uma convicção apenas momentânea, mais focada na intensidade do acontecimento do que na permanência da edificação.

Com base nestes aspectos, é possível diferenciar fundamentalmente projectos como o do Centro de Congresso de Cartagena, de outros como o da *Factoria Joven*, em Mérida (2011). Para além das diferenças óbvias na dimensão, no custo e na duração da construção, a sua destinação, o âmbito e o contexto em que se realizam motivam aproximações distintas ao problema da forma e da materialidade. Em Cartagena, a localização num limite histórico entre a cidade e o mar coloca problemas específicos quanto ao respeito pela continuidade dos percursos, da morfologia e dos ambientes existentes, obrigando a um desenvolvimento mais cuidadoso e atento a essas relações. Por sua vez, a *Factoria Joven* é realizada numa zona de periferia semi-industrial em risco de desertificação, dentro de uma iniciativa com vários colectivos juvenis, com vista a criar um ponto de encontro, um centro de actividades e desportos diversos. Se o primeiro projecto tem como desafio preencher um vazio urbano e completar uma imagem existente, inserindo-se numa zona de carácter e configuração relativamente estáveis, o segundo, por sua vez, insere-se num tipo de urbanidade completamente

29. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *De la autonomía a lo intempestivo*. Op. cit., p.106

30. CANO, L., SELGAS, J. *Shambling Nature (Vacilante Naturaleza)*. Op. cit., p. 258

distinto, de carácter mais instável, de transformação rápida e imprevisível, tratando antes de produzir um ponto de intensidade, um lugar de encontro para jovens. A própria inserção de cada uma das construções no terreno já indicia noções distintas de permanência e de respeito pelo existente: o primeiro edifício é parcialmente enterrado de modo a suavizar o seu impacto nas relações existentes e na imagem da cidade; enquanto, no segundo, já não se trata de preservar uma imagem, mas antes de não interferir nos restos arqueológicos, elevando a construção através de um embasamento, que a separa do substrato histórico de Mérida.

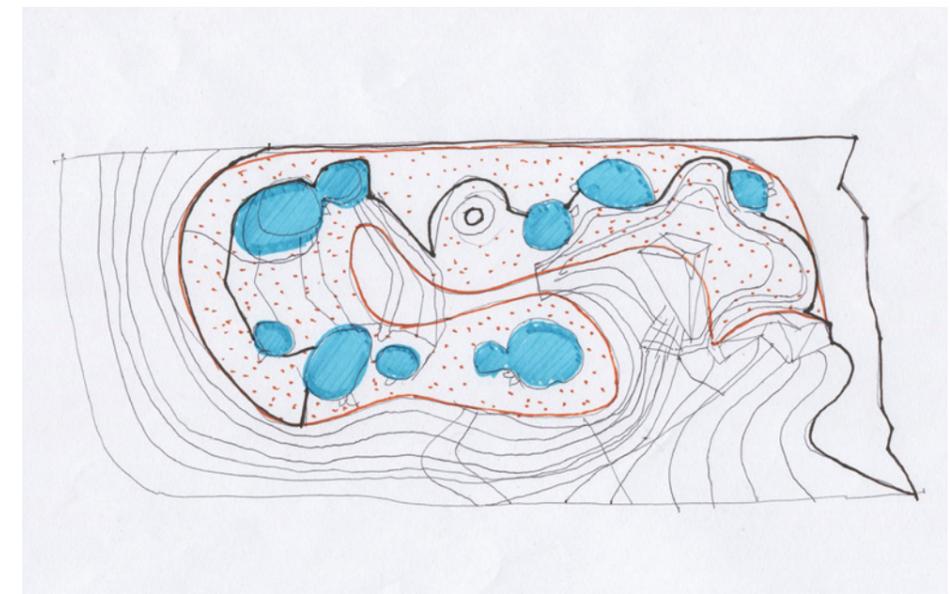


28. *Factoria Joven*, vista do exterior.



29. Planta, desenho de estudo.

28



29

O esforço de rejuvenescimento que impulsiona o projecto da *Factoria Joven*, a emancipação das preocupações contextuais e o carácter lúdico da sua destinação motivam uma ligeireza na aproximação à forma, numa tentativa de converter em expressão arquitectural a própria agitação inerente à iniciativa juvenil. Para tal, Selgascano utilizam uma estrutura leve, de configuração irregular, que é depois revestida com peças de policarbonato. A forma resultante é composta por uma cobertura espessa e de altura variável, funcionando como um “colchão térmico”, e por uma série de volumes cilíndricos que a suportam, contendo núcleos programáticos autónomos. Deste modo, para além do espaço interior, que se circunscribe aos volumes de suporte, a cobertura protege também uma diversidade de espaços exteriores, gerando um sistema aberto e permeável, “como um toldo aberto a toda a cidade”³¹, e abrigando actividades interiores e exteriores, que vão desde o uso da *internet*, passando pelas artes áudio-visuais e pela dança, até aos desportos radicais, incluindo a escalada, através de um muro modular que remata o limite mais alto da cobertura. A aplicação das peças de policarbonato sobre a estrutura irregular resulta numa multiplicidade de recortes, desalinhamentos, torções e amolgaduras nas peças, que acentuam uma expressão frágil da construção, ganhando a aparência de uma maquete de cartão. Porém, apesar da aparente fragilidade do policarbonato, quando comparado com os materiais sólidos, Selgascano consideram-no como um material “quase indestrutível”,³² sendo precisamente a sua resistência, para além do baixo custo, um dos critérios da sua escolha.

Não deixa de ser reconhecível, perante a expressão global do edifício, sobretudo pela “fragilidade” da sua superfície, um desafio de certas noções convencionais da tectónica, através do distanciamento de uma concepção da arquitectura como algo definitivo e permanente. No entanto, pese a perturbação que este pode representar, quanto à definição do que deve, ou não, ser um objecto arquitectónico, quando se atenta à sua circunstância de produção, acaba por sobressair uma naturalidade das decisões que o originaram, não apenas pelos constrangimentos económicos, mas também pelo seu âmbito e pelo seu propósito. A eleição da resiliência, em vez da solidez, pode associar-se a factores tão palpáveis como a própria necessidade de amortecer impactos a alta velocidade, tão frequentes nos desportos a que o edifício se destina, permitindo simultaneamente uma exploração das suas qualidades sensoriais. Neste sentido, Pedro Gadanho retoma a noção de *recepção táctil*, de W. Benjamin, para referir como a aparente fragilidade do policarbonato acaba também por elevar a sua qualidade táctil, sendo esta particularmente expressiva, não tanto numa apreciação da forma ou das qualidades plásticas do conjunto, mas sobretudo na sua vivência, no “estado distraído” em que os jovens apreendem as suas qualidades.³³

31. CANO, L., SELGAS, J. *Factory Mérida*. Op. cit., p. 158

32. CANO, L., SELGAS, J. *Selgascano*. Entrevista concedida à revista Art4d. in <http://art4d.com/2016/04/selgascano>

33. GADANHO, Pedro. *Playground in territorio critico*. In *Domus 948*, 2011, p.48

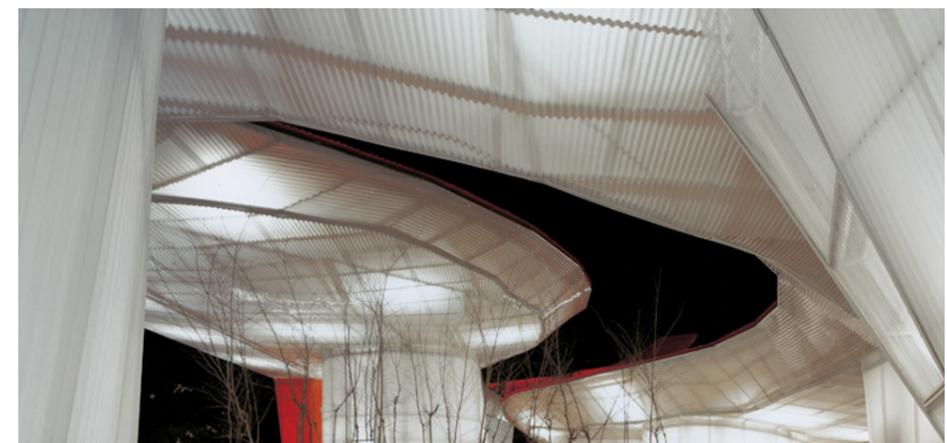
A intimidade reconhecível numa relação entre a definição da forma, a eleição do material, e a especificidade do seu propósito, faz sobressair, neste projecto, algo como uma *fidelidade*, não a qualquer ideia fixa do que deve ser a arquitectura, mas antes à potência transformadora gerada no cruzamento, num dado lugar e num dado momento, entre condições materiais, ambições colectivas e a própria experimentação subjectiva dos arquitectos. A expressão ligeira e instável pertence à mesma natureza do *encontro* a que dá corpo e do qual se liberta através de um mesmo gesto. Desde na cobertura flutuante e nos volumes oscilantes que a suportam, passando pelos recortes e torções nas mudanças repentinas de direcção, até à às cores vibrantes e à pele translúcida que, devido ao sol ou à irradiação artificial, deixa transparecer um esqueleto delicado, tudo neste projecto parece expressar o que Nishizawa define como uma “ambição ética sobre o movimento”,³⁴ sobre um movimento que será ampliado pela actividade frenética dos jovens, até que a arquitectura e essa actividade se convertam num mesmo acontecimento.



30



31



32

30. Pormenor do Policarbonato.

31. Volumes de suporte da cobertura.

32. Estrutura com iluminação.

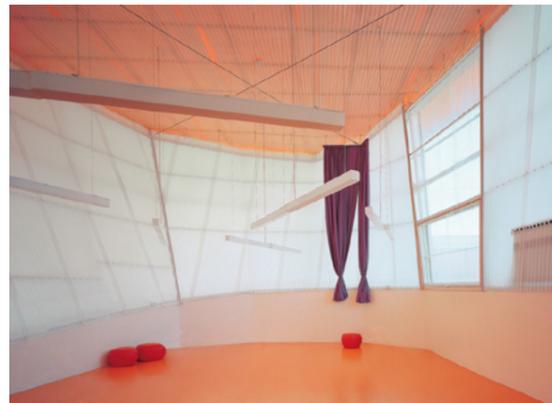
34. NISHIZAWA, Ryue. Op. cit., p.22



33



34



35

- 33. Recinto interno.
- 34, 37. Pista de Skate.
- 35. Interior de um dos volumes de suporte.
- 36. Vista a partir da parede de escalada.
- 38. Iluminação noturna.



36



37



38

. Contornos de uma intriga

[...] o conceito de evolução, no sentido de progresso, não tem qualquer cabimento em arte, inadequação que procede da temporalidade específica da arte, da sua actualidade, o presente efectivo: mesmo uma escultura paleolítica é actual, fere o nosso presente, vem ter com a nossa vida, é, em sentido aristotélico, em acto para nós, energia. É por isso que a arte nada tem a ver com a história da arte, pois na arte trata-se de manter a alegria da descoberta, o prazer do inesperado, dar a ver qualquer coisa que ainda não tinha sido vista, metamorfose que diz respeito ao modo de uma coisa se manter viva.¹

A tarefa da história já não é a dos grandes relatos. [...] a história escreve-se a paritr de operações que dependem da nossa própria intenção, da intriga que guia as nossas pesquisas. De acordo com as intrigas, de acordo com o enredo dos factos que queremos decifrar, organizam-se os nossos instrumentos, a hierarquia dos documentos que decidiremos utilizar e a narração que acabaremos por escrever. Não se trata de que haja uma história geral e outras regionais, mas que as históricas são sempre construídas sobre hipóteses e por uma determinada concentração num núcleo de relações a que se concede o privilégio da atenção histórica. ²

Arquitectura intempestiva foi um conceito retomado de Solà-Morales, e utilizado neste trabalho para perseguir uma ideia de arquitectura, uma ideia que não se pretende, no entanto, vincular a qualquer movimento enquadrável num determinado período ou numa linha de evolução histórica. A diversidade dos textos, das obras ou dos aspectos e argumentos de projecto convocados não se compreende, aqui, como uma base sobre a qual se possa edificar um caminho claro ou um método operativo numa eventual prática de projecto. Pelo contrário, a pertinência da sua convocação pode apenas ser considerada na agitação de um imaginário próprio, na construção de um modo de *ver* a arquitectura, sobretudo na sua condição de perturbações e de interferências que, ao debilitarem as construções fixas sobre o que deve ser arquitectura, realçam também uma sensibilidade aos aspectos da realidade que estas obscurecem. Por isso, esta ideia de arquitectura não pode ser senão, ela própria, uma construção débil, subjectiva, e em contínua transformação, uma difusão intempestiva de referências que se fundem com memórias e inquietações, como uma nuvem de objectos que se atraem ou repudiam mutuamente, fundindo-se ou colidindo entre si, e revelando assim configurações inesperadas.

A *debilidade*, que impede que possamos fixar essa ideia através de leis ou de princípios estáveis, é precisamente a mesma condição que possibilita a sua abertura

1. MOLDER, Maria Filomena. Op. cit., 185

2. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Prácticas teóricas, prácticas históricas y prácticas arquitectónicas*. in *Los artículos de Any*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, p.125

à complexidade e à instabilidade da própria vida, à infinidade das dimensões que configuram a realidade e que não podem ser inscritas numa qualquer narrativa histórica. *Debilidade* seria então outro nome para uma espécie de *inocência*, não no sentido de pureza ou de ignorância, mas de uma *disponibilidade* para se deixar surpreender por aquilo com que nos cruzamos, entendendo que essa disposição não diz apenas respeito ao arquitecto, mas sobretudo à sua responsabilidade política de dar corpo a algo que não lhe pertence e de que não tem conhecimento à partida, que tem a ver com a expressão das energias que se cruzam em cada *encontro*, com o “*dar a reconhecer* aquilo mesmo no qual se fundam as forças incomuns do *estar-em-conjunto*, os seus *afectos-limite*”.³

Partindo da diversidade das referências que mobilizam e agitam cada uma das práticas convocadas, verifica-se que, em nenhuma delas, esta diversidade se pode circunscrever a algo como uma *história da arquitectura*, com tudo o que esta construção envolve de universalidade. Pelo contrário, cada uma se movimento dentro de um imaginário próprio, um universo instável de referências e de agitações mutáveis, continuamente contaminado pela vida, que não absorve apenas as experiências reconhecidas no interior de um campo disciplinar, mas uma diversidade de outras, desde outras disciplinas até aos próprios encontros e acontecimentos no decorrer da vida. A sua instabilidade torna-se possível quando o objectivo dessa construção deixou de ser a validação de uma arquitectura através da sua proveniência, a invenção de raízes que a incorporem numa tradição, e que a elevem a um objecto de culto.

Outro conceito que poderia esclarecer o que aqui se pretende definir com *debilitação* (da arquitectura) é o da *profanação*, como a define Giorgio Agamben: “enquanto *consagrar* (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera da lei humana, *profanar* significava, pelo contrário, restituir a coisa ao uso livre dos homens”, “nesta perspectiva, pode definir-se a religião como aquilo que remove as coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum e os transporta para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda a separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso.”⁴ É evidente que, tal como é inadequado dizer que uma *coisa* é inerentemente opressiva ou libertadora, também o será dizer que ela é inerentemente sagrada ou profana. No entanto, o que podemos reconhecer nessa arquitectura, que renuncia às leis internas para se deixar afectar pelo que lhe é exterior, que se recusa a ocupar um lugar central para se tornar apenas *decorativa* — como um suporte de acontecimentos ou uma *janela para uma realidade mais intensa*—, que se fragiliza ao ponto de não durar mais do que o necessário para responder a uma necessidade, ou que prescinde da sua condição de objecto ou de linguagem reconhecível para ser apenas um gesto, ou mesmo nada, senão uma resistência à separação entre a esfera da arquitectura e a esfera da vida (a do arquitecto e a dos outros)?

3. SILVA, Rodrigo. Op. cit., p.19

4. AGAMBEN, Giorgio. *What is na Apparatus?*. Werner Hamacher, California, 2009, p.18

4

Construir a distância

. Três momentos

4.1. *Modularidade*

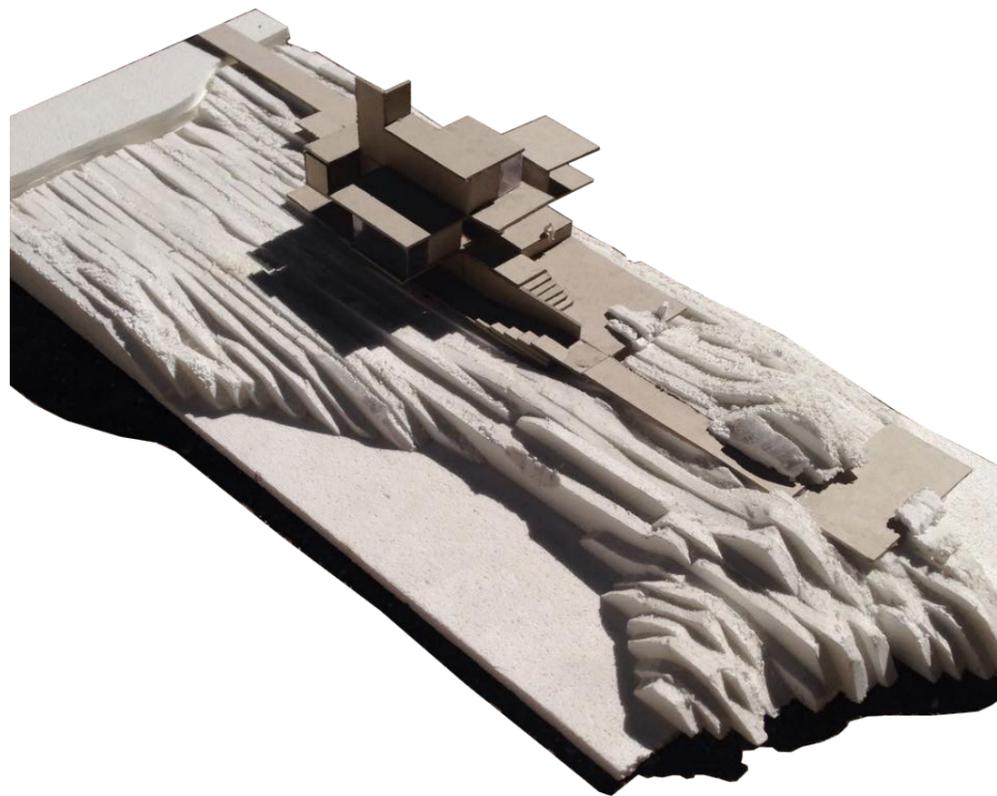
4.2. *Espaços vazios*

4.3. *Entre o hábito e a estranheza*

. *Três momentos*

Reconhecendo que “a história [se escreve] a partir de operações que dependem da nossa própria intenção, da *intriga* que guia as nossas pesquisas”⁵, importa também, após a construção de uma *distância*, no decorrer deste trabalho, uma referência aos momentos de um percurso próprio de aprendizagem, nos quais se despertaram as inquietações (a *intriga*) que impulsionaram a construção da sua narrativa. Estes momentos, em fases e com durações distintas nesse percurso, foram onde, de algum modo, se foram revelando indícios do que poderia ser essa ideia de arquitectura. Os dois primeiros momentos correspondem a dois exercícios de projecto: o primeiro decorreu no âmbito curricular, no primeiro ano (2013), e o segundo, já na fase de elaboração da dissertação (2017), correspondeu à elaboração de uma proposta para um concurso de estudantes, com a duração de dois dias. Por fim, o terceiro momento, mais difuso, pode estender-se a todo o período de estudos na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (desde 2012 até 2018), e corresponde a uma relação gradualmente construída com lugar onde este decorreu, projectado por Álvaro Siza.

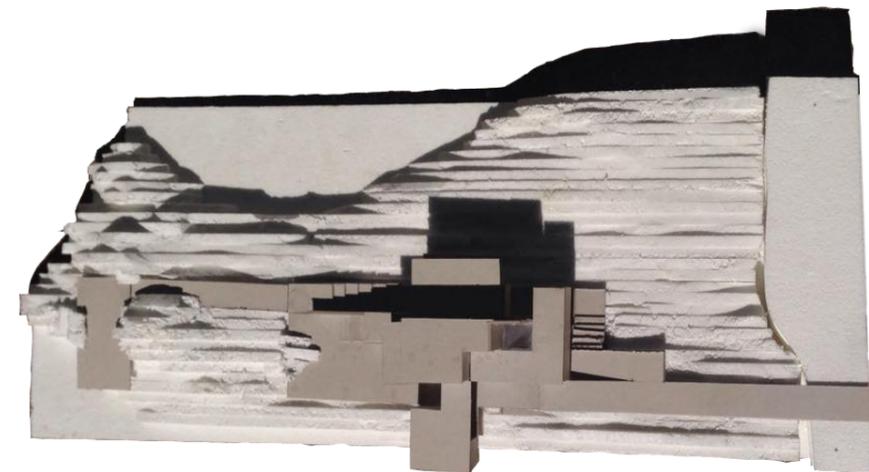
5. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Prácticas teóricas, prácticas históricas y prácticas arquitectónicas*. in *Los artículos de Any*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, p.125



01. Exercício Modular, Maquete, 2013, vista 1.

4.1. Modularidade

"Bar", 1º ano, 2013 (sob a orientação do professor Rui Pinto)

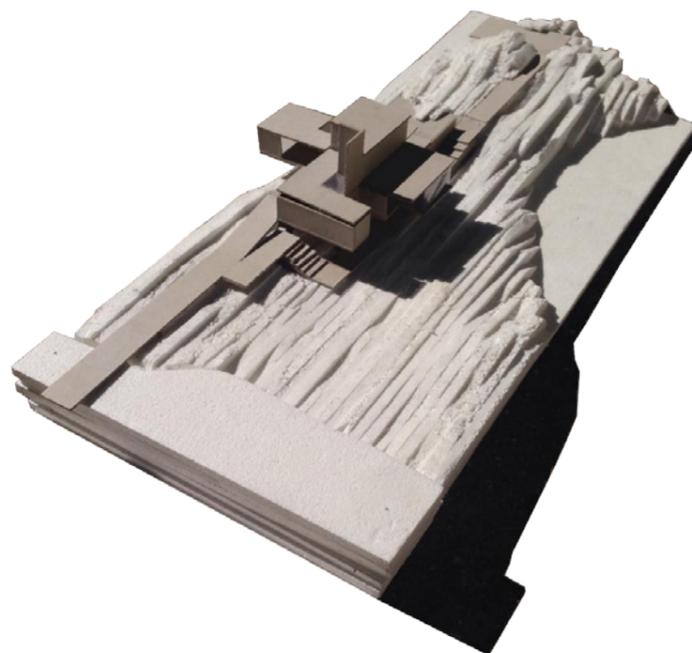


02. Vista 2.

02

O exercício determinava uma parcela de intervenção numa zona costeira da Foz do Douro, prevendo o projecto de um suporte para instalar um bar. Da natureza do exercício, destacavam-se três condições: a modularidade — a imposição de um módulo de 3x3m para toda a resolução formal; a abstracção — não era prevista a definição do material a utilizar, nem se colocavam exigências estruturais para além da consistência da própria maquete; e a elementaridade do programa — o enunciado limitava-se a atribuir um certo número de módulos para cada espaço.

Reconheço, agora, que as dificuldades iniciais do processo se deviam à preocupação excessiva com a correspondência às exigências objectivas do enunciado, resultando numa tradução demasiado directa dos dados do programa, e num foco nas relações internas entre os espaços requeridos. Sob esta perspectiva, o bar compreendia-se como um organismo autónomo, um objecto inserido no terreno e unido apenas por um caminho às vias de circulação mais próximas. Embora esta actuação decorresse, a meu entender, da procura de uma racionalidade capaz de justificar cada decisão, permanecia uma insatisfação com cada resultado, uma sensação de não estar a tirar partido das potencialidades do exercício, nomeadamente do que era sugerido pelo desenvolvimento modular e pelo terreno escolhido. Ao aperceber-me dos modos infinitos através dos quais se podia corresponder às exigências do enunciado, ia também reconhecendo a insuficiência dessa correspondência para dar sentido a uma proposta.

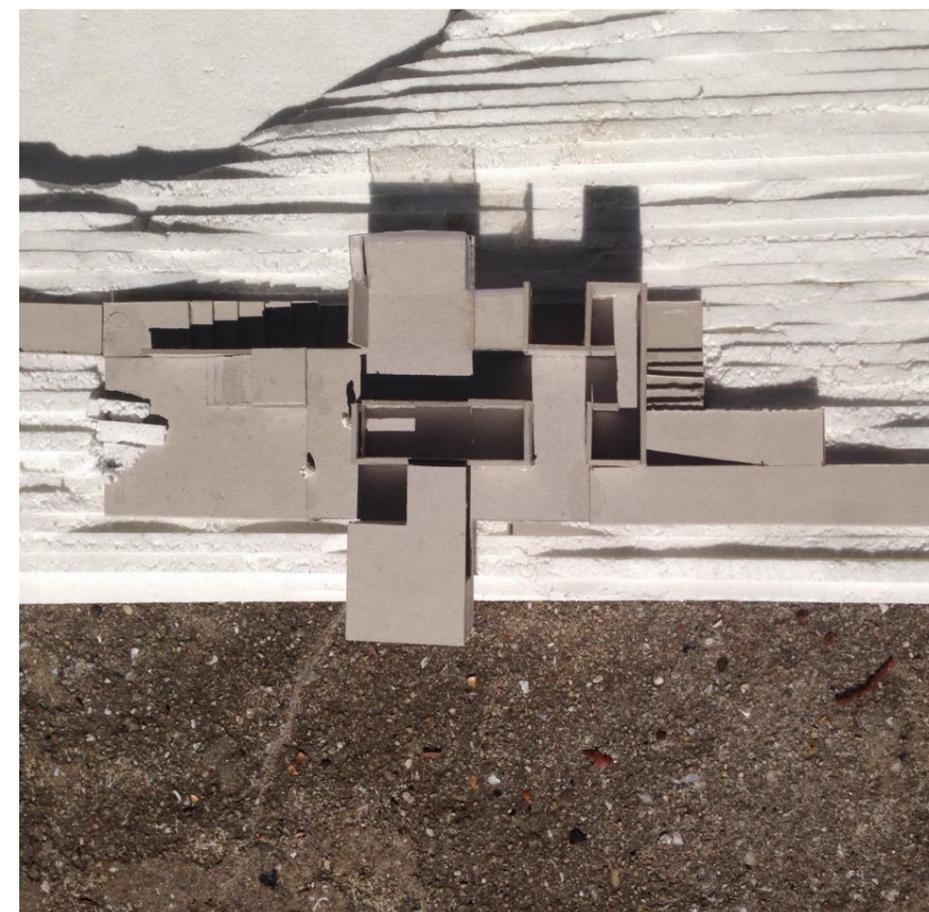


03

Numa das conversas com o professor, surgira a hipótese de definir um elemento de excepção que, sem uma utilidade específica, e sem estar previsto no programa, possibilitaria um ponto de vista desimpedido sobre o mar. Este elemento consistia numa plataforma instalada na extremidade de uma formação rochosa saliente, uma espécie de península. Definindo a culminação de um percurso, essa plataforma deslocava o centro gravítico da proposta para uma zona incerta. O bar tornara-se secundário, deixara de ser um ponto de culminação para se converter apenas num dos momentos de um percurso, como um acidente ou um coágulo produzido num entrelaçamento de caminhos. A sua autonomia enquanto objecto debilitava-se à medida que se integrava e dissolvia nesse percurso. O seu interior já não era mais do que um desvio, passível de ser encerrado sem interromper a sua continuidade.

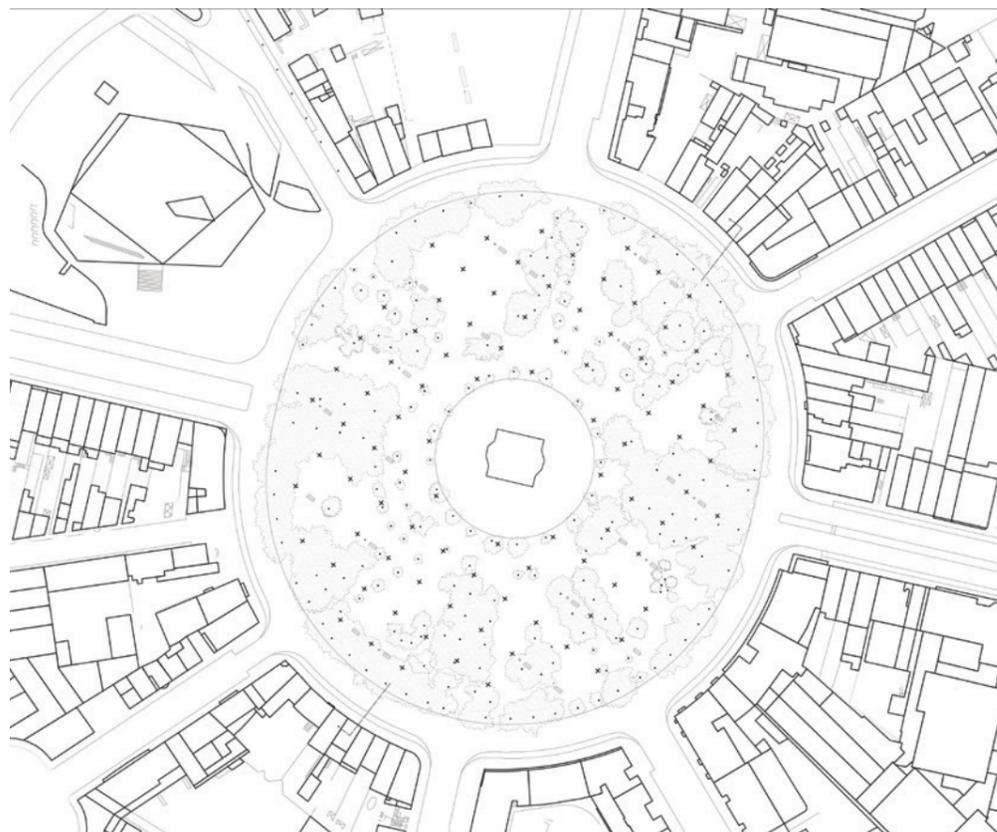
Um gesto deliberado, que embora pudesse ser considerado inútil enquanto resposta aos dados objectivos do programa, tinha sido estimulado pela configuração do terreno, acabou assim por provocar um ponto de viragem no processo. O problema deslocara-se da definição de um organismo autónomo, de uma imagem, ou da reprodução de um “bar” segundo uma ideia pré-concebida, para a possibilitação de novas formas de estar ou de percorrer (n)um lugar existente, não sendo o bar mais do que o pretexto desse gesto. A interiorização dos dados do programa, a despreocupação com as medidas, com a materialidade ou a estrutura, propiciavam uma relação intuitiva com o espaço, uma liberdade experimental mais relacionada com qualidades espaciais, com a definição de estâncias e de percursos atendendo às características do terreno, e convocando também condições como a exposição solar ou os ventos dominantes. O exercício convertia-se no jogo de relacionar as peças modulares com a topografia, mais centrado no reconhecimento de estímulos do que numa procura de fundamentos.

Embora não considere que a proposta teria resultado a mesma se o exercício ocorresse noutra altura, não deixo de reconhecer uma certa naturalidade no modo como surgiu, não como algo definitivo, que correspondesse plenamente a uma expectativa, mas como um jogo que, sem deixar de responder às necessidades concretas, acabava por se libertar da sua condição de mera resposta, abrindo espaço para uma descoberta de algo que desconhecia. A liberdade experimental revelara-se sobretudo como uma forma de vulnerabilidade, uma disponibilidade do processo para se deixar afectar pelo que lhe era exterior, pelo que vinha das condições que ali se cruzavam, e não de uma ideia pré-concebida do que deveria ser a arquitectura. Nessa liberdade, pressentia a possibilidade de uma arquitectura sem forma ou definição, sem leis ou princípios imutáveis, apta para se reinventar a cada experiência — para revelar algo desconhecido em vez de reproduzir ou impor o que se julga ideal —, uma arquitectura sem ambições de modelar o futuro, mas predisposta aos acontecimentos imprevistos, tanto no *desenho*, como na sua disposição final.

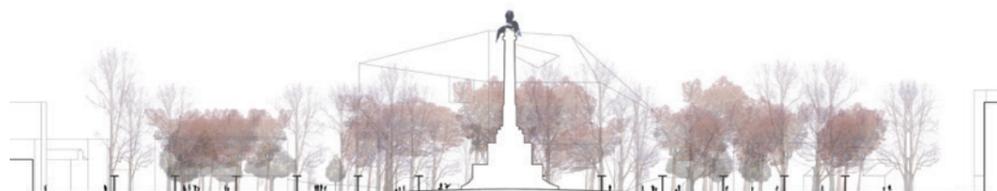


04

04. Percurso e espaço interior.



01. Planta de intervenção na Praça Mouzinho de Albuquerque, Paulo Ávila e João Oliveira, Porto, 2017.



02. Secção.

4.2. Espaços Vazios

(Concurso *Go! Architecture* 2017, em colaboração com o João Oliveira)

O enunciado determinava a zona de intervenção na área da Praça Mouzinho de Albuquerque (Rotunda da Boavista), no Porto. Embora não se colocassem exigências objectivas, era sugerida a possibilidade de uma requalificação da praça, através da sua melhoria enquanto espaço de estar, e não apenas de passagem, e da optimização da iluminação noturna.

Dada a nossa familiaridade com a praça, antes de responder ao que era sugerido pelo enunciado, convocámos também, para a definição de uma estratégia, o seu modo de funcionamento e as suas qualidades reais. Apercebemo-nos de que a praça não era, como sugeria o enunciado, um espaço marginalizado ou abandonado, sendo antes um espaço com um papel singular e variante naquela parte da cidade, definido por duas funções distintas e alternantes durante o ano. No seu estado normal (desocupado), ela definia-se essencialmente como um espaço em suspenso, uma zona de passagem, para passeios ou paragens de curta duração. No entanto, durante certas alturas do ano, ela era colonizada por um conjunto de instalações temporárias e de veículos—tendas, esplanadas, carrocéis, *roulottes*, roda-gigante— que alteram profundamente o seu carácter. O que se definia normalmente como um espaço *expectante*, de passagem, pouco receptivo a estadias de longa duração, convertia-se, nestes momentos, num espaço intensamente vivido, repleto de agitação e de actividade.

Compreendemos deste modo que, em vez de acrescentar elementos com o objectivo de tornar a praça mais atractiva, era necessário não interromper o seu ciclo de *respiração*, a sua disponibilidade para suportar essa alternância entre estados contrastantes. Embora, para além da sua grande dimensão, o seu funcionamento real já sugerisse essa condição de *espaço vazio* (disponível), ela mantinha algumas características que a obstaculizavam, sobretudo pelo excesso de elementos e pela sua disposição centrífuga, cujo propósito se restringia ao realce da monumentalidade. A proposta começava assim pelo enfraquecimento do desenho centrífugo, eliminando canteiros e pequenos arbustos, e tomando como pretexto a necessidade de iluminação noturna para definir uma grelha regular com elementos de iluminação, retomando a orientação da Casa da Música (OMA-Rem Koolhaas, 2005), e definindo um campo de ocupação suficientemente flexível para que esta não perturbasse os fluxos de circulação.

A manutenção das árvores de grande porte (tal como do monumento existente), justificada pela sua função de sombreamento e de auxílio à orientação, mas também enquanto memória do antigo desenho, propiciava uma intersecção entre a lógica uniforme da grelha e a organização centrífuga das árvores, dificilmente reconhecível devido à dimensão da praça e ao seu desgaste ao longo do tempo. Evitando que uma delas prevalecesse, a coexistência das duas lógicas resultava na sua debilitação simultânea, quer da lógica uniforme e genérica da grelha, quer da lógica centrífuga e monumental que definia o desenho anterior. O que se propunha era simplesmente gerar uma diversidade espacial, uma trama de repetições, de fragmentos, de intersecções e excepções que enfraquecesse a função representativa e simbólica da praça, para definir um *meio*, um espaço *vazio* e *expectante*, diversificado em vez de unitário, como uma configuração que não tivesse resultado de uma única intenção de ordenar, mas de uma acumulação de gestos e de intensões díspares ao longo do tempo, até ao ponto em que nenhuma delas pudesse sobressair, resultando na simples diversidade, passível de ser de novo interpretada e apropriada.

Sobre o fascínio do indivíduo contemporâneo pelo *espaço vazio* na cidade (*terrain vague*) — “Vazio, portanto, como ausência, mas também como promessa, como espaço do possível, como expectativa”⁶ —, Solà-Morales sugere uma dificuldade da arquitectura em fomentar essa condição, dado o papel que sempre desempenhou na imposição da ordem e na representação do poder: “Parece que todo o destino da arquitectura sempre foi o da colonização, a delimitação, ordem, forma, introduzindo neste espaço estranho os elementos de identidade necessários para o tornar reconhecível, idêntico, universal. Pertence à própria essência da arquitectura a sua condição de instrumento de organização [...]”, “[...] a arquitectura estaria sempre do lado das formas, do distante, do óptico e do figurativo. Enquanto, pelo contrário, o indivíduo cindido da cidade contemporânea procuraria as *forças*, em vez das *formas*, o *incorporado* em vez do *distante*, o *háptico* em vez do *óptico*, o *rizomático* em vez do *figurativo*.”⁷ A *debilitação* da arquitectura, também enquanto instrumento de organização e de ordenação, poderia ser então um modo de a aproximar ao carácter *expectante* desses espaços *vazios*, vazios também de intenções, de significados e de símbolos. Seria, por outras palavras, um modo da sua *profanação*, da sua restituição à esfera da vida, do *uso comum*, da sua *disponibilidade* para acolher novos usos e novos significados.

6. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Terrain Vague*. in *Los artículos de Any*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, p.68

7. *Ibid.*, p.72



03



04

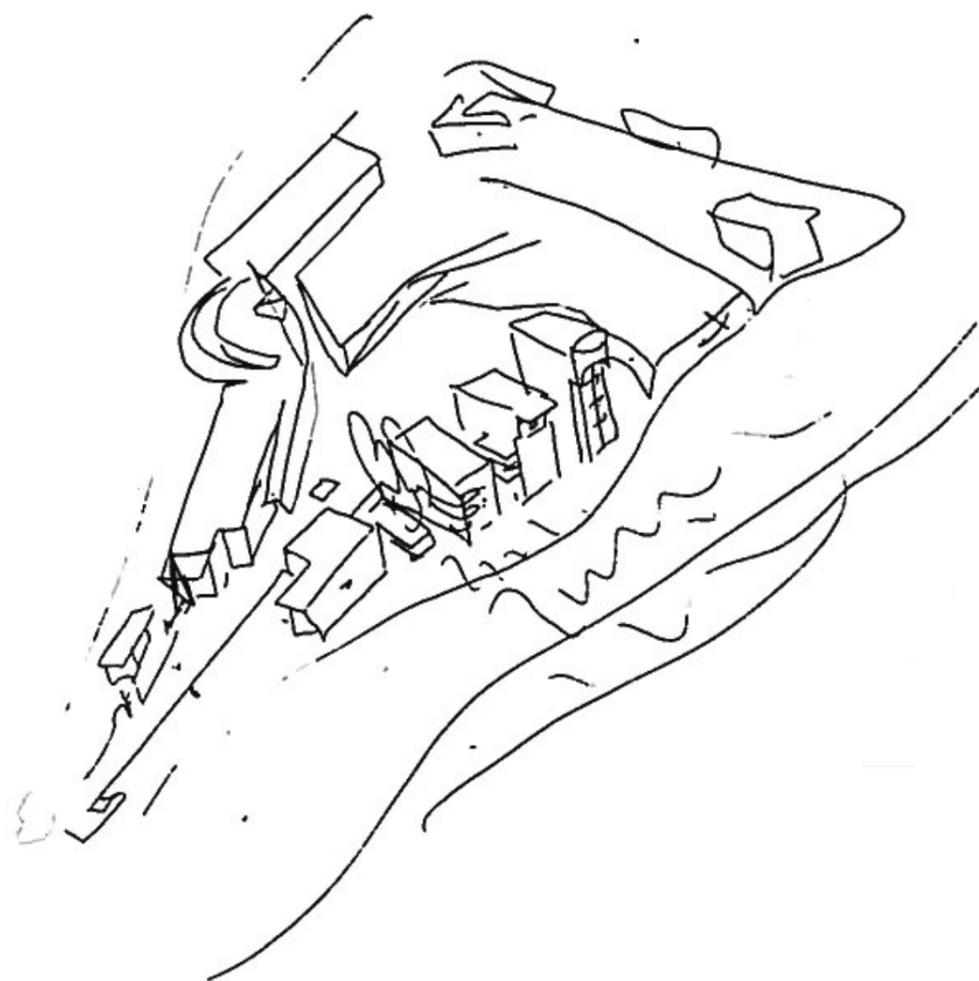
03, 04. Elementos removidos, a branco.
05, 06. Foto-montagens.



05



06



01. Esquisso, cad. 251, Álvaro Siza, Jun.1987.

4.3. Entre o hábito e a estranheza

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Álvaro Siza

A arquitectura emancipa-nos da abrangência do presente e permite-nos experienciar o lento, e regenerador, fluxo do tempo. Edifícios e cidades são instrumentos e museus do tempo. Eles permitem-nos ver e compreender o fluxo da história, e participar em ciclos de tempo que ultrapassam a vida individual.¹

Nenhuma arquitectura de Barragán é perene.

Depende do existir, o dele ou o do Outro. Dos gestos do existir.

Como templo ciclicamente refeito, mas de outro modo, essa Arquitectura em contínua degradação reconstrói-se na memória; reencontra-se nas ruínas, no luxo de um fresco milagrosamente conservado sob a Terra, disposto à redescoberta – sob os venenos do ar.²

Estranheza é talvez o termo que melhor define a sensação que dominou o primeiro contacto com o edifício. Estranha, revelava-se, à primeira vista, a proporção entre os vãos pontuais e as superfícies massivas, que adquiriam nesse momento tonalidades de verde, castanho e cinzento, através de manchas verticais de patologias que acentuavam a sua, também estranha, *monumentalidade*. “Estranha”, por não corresponder à monumentalidade ostensiva que reconhecia nos monumentos, aproximando-se antes da sensação que se experimenta perante as empenas, as construções industriais, as arquitecturas anónimas ou em estado de abandono, ou perante os *espaços vazios*, algo como aquilo a que Solà-Morales chamou de “magia incontaminada do obsoleto”³.

Essa estranheza relacionava-se também com a dificuldade inicial em compreender onde começava ou acabava o edifício, onde seria a entrada principal, como se articulavam as suas partes; ou com um cepticismo face à dispersão do programa, à distância acrescida entre os espaços e à abundância de corredores e de passagens. Ia também constatando certos “descuidos”, imperfeições ou características peculiares, que desafiavam a minha expectativa sobre o que seria uma obra exemplar: desde os materiais frágeis, vulneráveis à sujidade, passando pela ausência de delimitações que impedisse as raízes das árvores de desagregarem o micro-cubo, pela debilidade acústica dos auditórios, ou pelo desconforto e pela fragilidade das cadeiras, ou até pelo peso excessivo das portas e pela complicação dos sistemas de abertura das janelas.

1. PALLASMAA, Juhani. Op. cit., p.52

2. SIZA, Álvaro. *Barragan*. Op. cit., p.147

3. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Terrain Vague*. in *Los artículos de Any*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, p.72

02. Vista do exterior 1.



02

Enquanto desafiavam certas noções adquiridas sobre aquilo a que devia corresponder uma obra de arquitectura, estas características suscitavam um certo fascínio, que não deixava, no entanto, de ser dificilmente conciliável com o modelo de eficácia que tendia a perseguir nas aulas de projecto. Não considerava que elas fossem necessariamente intencionais, ou que denunciasses uma qualquer intenção oculta ou passível de ser revelada, nem tampouco que fossem um simples efeito da perseguição de um ideal formal ou imagético. Eram antes como prenúncios de um pensamento diferente daquele com que estava familiarizado, impulsionado por outro tipo de preocupações, que não se confinavam à organização e à optimização do uso, à eficiência ou ao conforto, relacionando-se antes com a importância de cada momento na experiência da arquitectura.

Esta arquitectura não parecia reflectir intenções de simplificar ou de potenciar o conforto na sua utilização, nem tampouco de facilitar a sua manutenção. Pelo contrário, tratava-se de uma arquitectura exigente — como a *máquina complicada*⁴ de que falava Álvaro Siza no seu texto *Viver uma casa* — que interpelava o utilizador, que exigia esforço e sobretudo tempo, tempo para percorrer os corredores e para subir as rampas desde o bar até à biblioteca, ou para subir as escadas da torre até ao último piso, tempo para escolher um de entre os vários caminhos possíveis; o peso das portas obrigava à retenção no percurso de entrada; era preciso aprender a manusear o sistema de abertura das janelas; as tábuas do soalho rangiam com facilidade, impondo um cuidado ao caminhar no auditório ou na biblioteca; as cadeiras eram desconfortáveis e quebradiças, necessitavam constantemente de reparo; o mínimo escorrimento de água era o suficiente para manchar as paredes brancas, gerando a necessidade de uma nova pintura...

4. SIZA, Álvaro. *Viver uma casa*. In *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p.133

03. Vista do exterior 2.



03

Com o hábito, deixara de ser relevante a existência de uma entrada principal. A distância entre as várias partes do programa diluía-se à medida que assimilava a variedade dos percursos possíveis entre elas. Deixara de imaginar o edifício como um organismo autónomo e estruturado por um sistema de distribuição, e passara a compreendê-lo mais como uma disposição de espaços pelo terreno que, embora estando unidos por uma estrutura fixa, não deixavam de ser alcançáveis através de uma diversidade de percursos, tanto pelo interior como pelo exterior. A experiência do edifício intrincava-se, deste modo, com a do lugar como um todo, do qual o seu interior também nunca se separava inteiramente, reproduzindo os seus movimentos e acompanhando as mudanças de cota.

No desenvolvimento dessa relação *distraída* com o espaço, não deixava de experimentar certos momentos de retenção, nos quais um qualquer aspecto ou uma combinação de elementos fazia ressurgir a *estranheza* inicial. Estes aspectos não eram necessariamente inerentes ao objecto construído, mas apenas tangenciais. Tinham a ver com elementos ou situações comuns, existentes em qualquer outro lugar — uma árvore, a neblina, a luz, a sombra, o silêncio —, mas cuja presença parecia adquirir, ali, um novo impacto. Isto acontecia porque a arquitectura não lhes era indiferente, indiciando antes uma predisposição à sua presença e à sua actuação, uma particular vulnerabilidade às transformações. A vastidão das superfícies parecia evidenciar o percurso das sombras, e a sua abstracção parecia realçar a nitidez e o movimento das copas das árvores; a complexidade volumétrica, a fragmentação e as mudanças repentinas de direcção, contrapostas pela homogeneidade expressiva, ampliavam as diferenças provocadas pela luz; os planos resplandeciam ou ensombriavam-se de acordo com a posição do sol; o branco dava lugar ao azul, ao amarelo ou ao laranja, ou confundia-se com o céu em dias de nevoeiro...

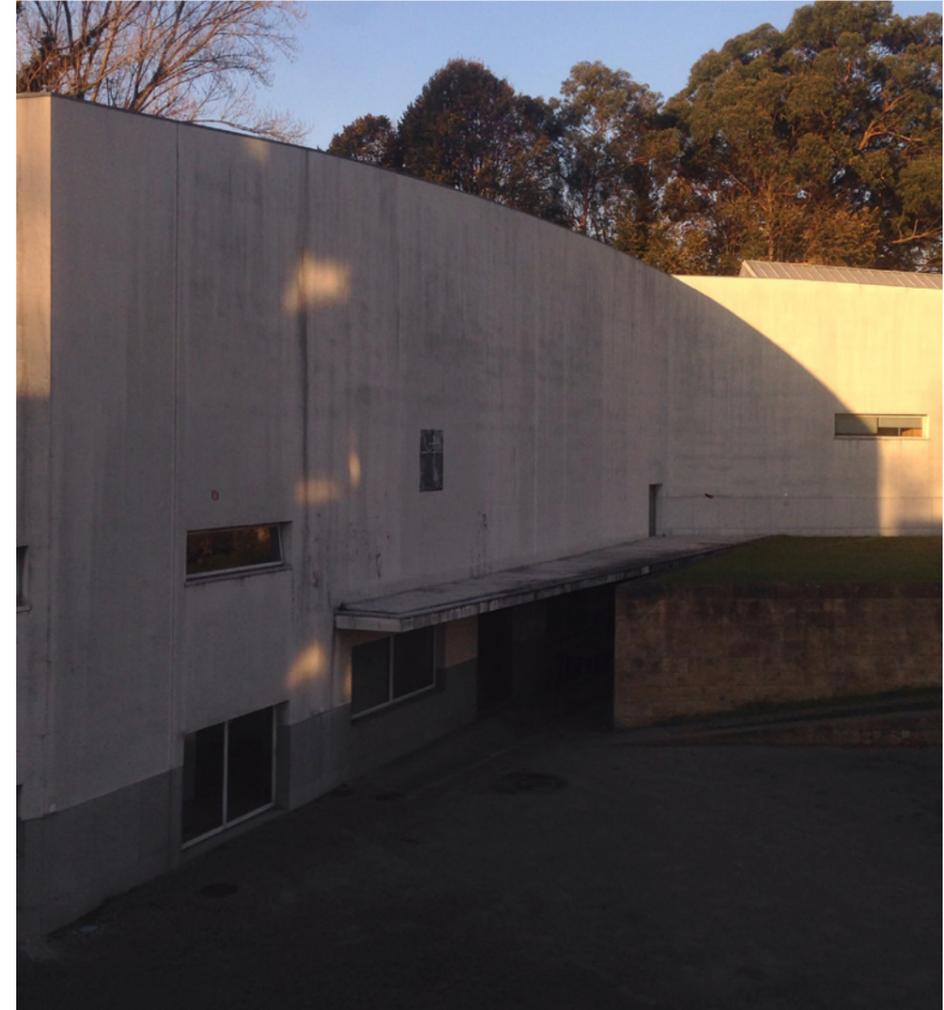
04. Torre, Alçado Norte.



04

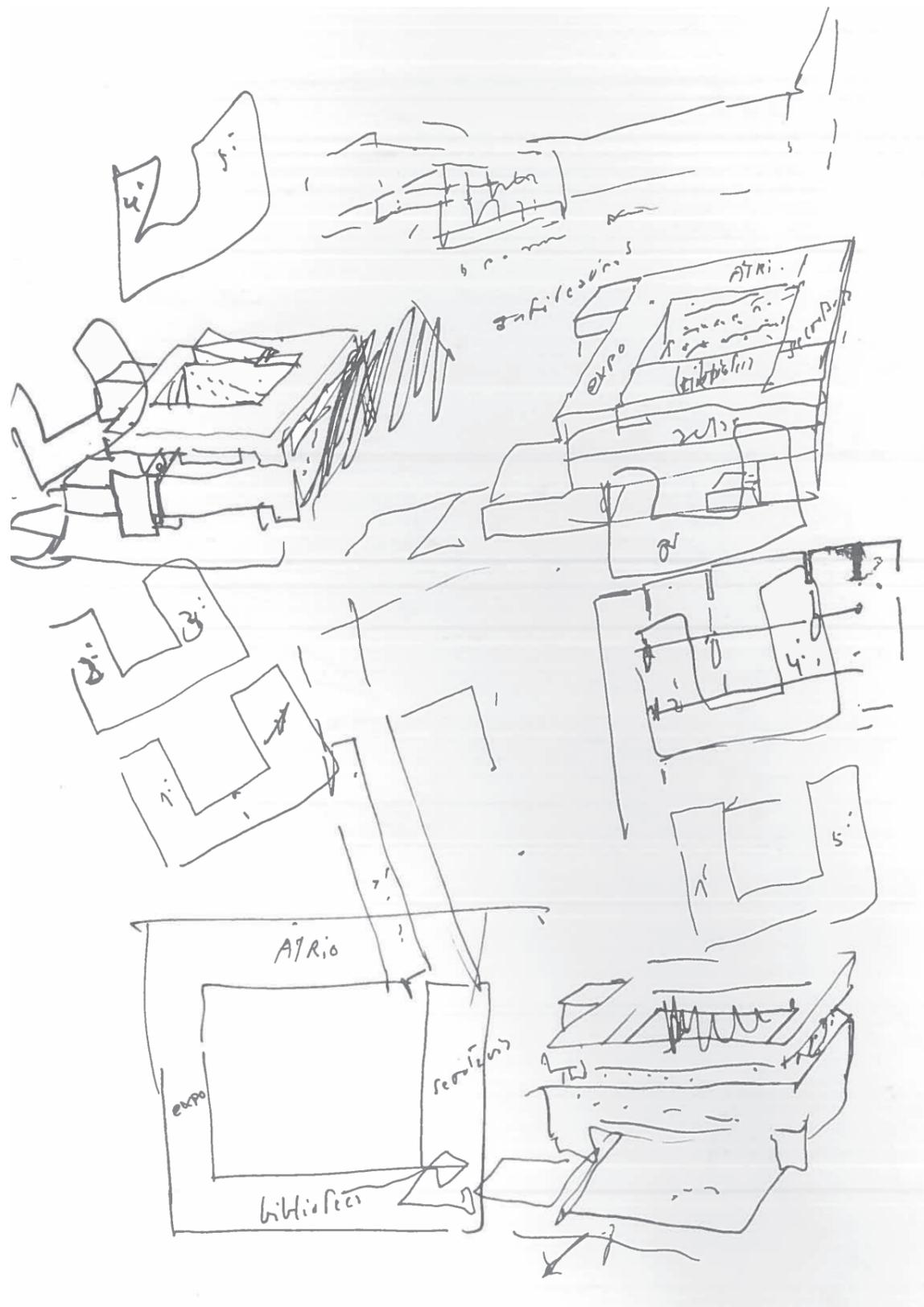
Apercebia-me de que a propensão à transformação e a densidade atmosférica, que abalavam a própria apreensão da passagem do tempo, não eram o simples efeito de um jogo que se estabelecesse a outro nível, sendo antes uma parte essencial do que definia as preocupações daquele projecto. Era no recinto interno, configurado pelos volumes, onde os indícios deste pensamento se tornavam mais evidentes. Diferindo substancialmente dos recintos convencionais, devidamente equipados e caracterizados com mobiliário ou canteiros, este, por sua vez, apresentava uma indefinição constitutiva, uma complexidade e uma imprecisão dos seus limites que o distanciavam igualmente do confinamento próprio dos claustros. A sua complexidade não permitia considera-lo simplesmente como outro elemento organizador do programa, parecendo antes resultar de uma sedimentação de elementos, como uma acumulação de construções ao longo do tempo. Embora a maioria dos elementos fixos que o caracterizavam pertencessem a um único projecto, o seu tratamento diferenciado indicava uma hierarquia de permanências, como era visível no tratamento do granito, através de pedra rústica ou trabalhada nos muros de contenção, mais robustos, que dava lugar à pedra polida, mais quebradiça, nos lambrins ou no passadiço adoçado às torres.

05. Volume da Sala de Exposições.

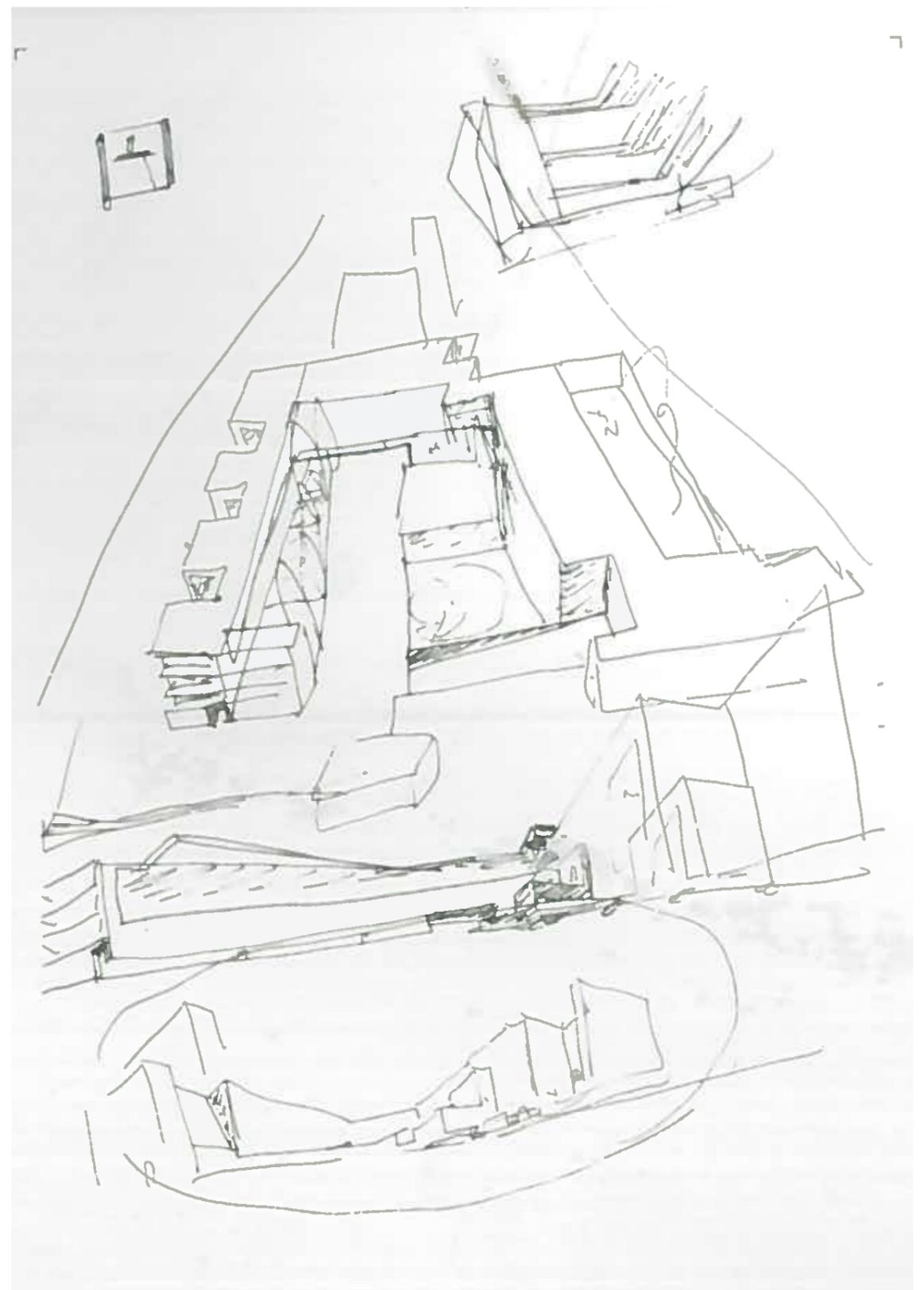


05

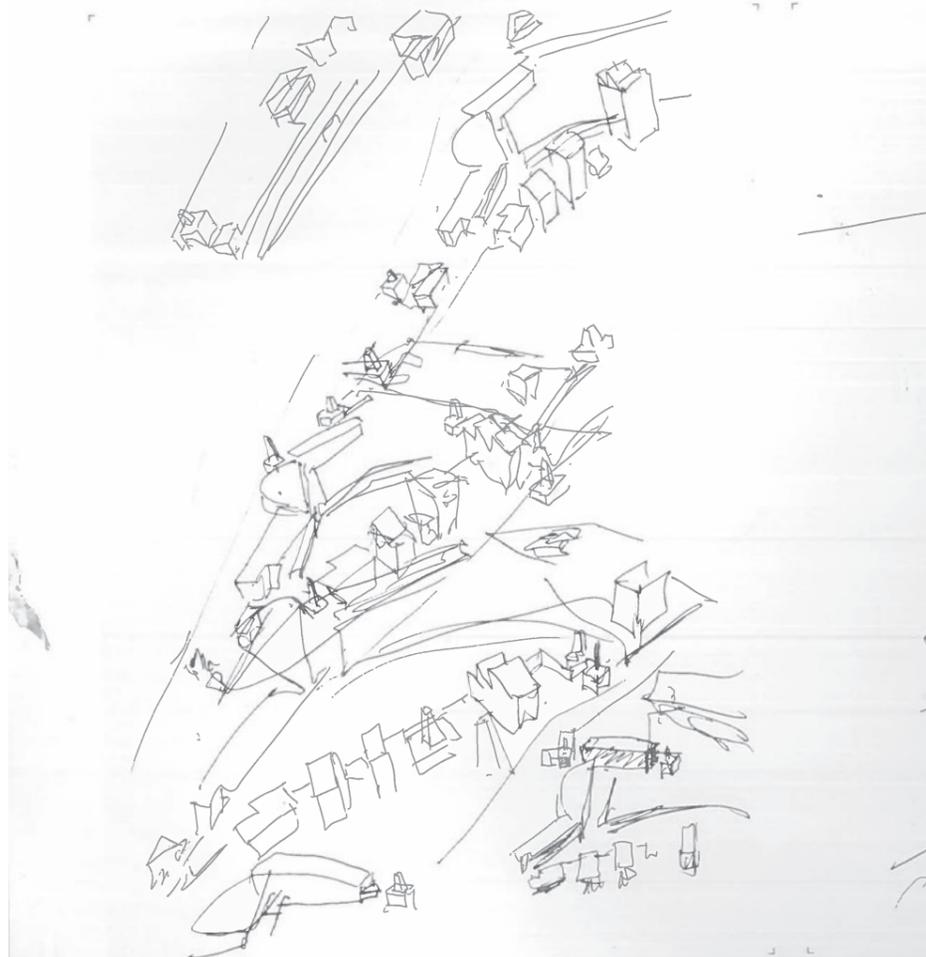
A hierarquia insinuava um suporte que “antecedia” a introdução do edificado, garantindo uma continuidade morfológica e espacial com o meio envolvente. A sucessão de plataformas em leque suavizava a transição entre a cota do jardim existente e a da via panorâmica. Por sua vez, o volume edificado, sensivelmente correspondente ao volume programático, vinha adaptar-se a esse suporte, procurando as linhas de agarramento, conformando espaços e potenciais atmosferas. A norte, um muro massivo e sinuoso, estendendo-se pela sucessão de plataformas, anulava a presença visual e sonora da auto-estrada, assegurando a tranquilidade necessária. A sul, erguia-se outro “muro”, desta vez perfurado, para permitir a entrada da luz e da neblina, e revelando ao mesmo tempo porções de uma paisagem. A nascente, para onde os volumes divergiam, a sucessão ascendente de plataformas culminava na copa das árvores do jardim existente, expostas à luz do por-do-sol. O edificado compreendia-se assim como uma massa abstracta através da qual se conformavam filtros e permeabilidades, fomentando uma atmosfera própria, um coágulo no tecido espaço-temporal da cidade que, sem se isolar completamente dos seus ruídos, os enfraquecia o suficiente para dirigir a atenção para situações e elementos transitórios.



06. Esquissos, cad. 213, Álvaro Siza, Nov. 1985



07. Esquissos, cad. 238, Álvaro Siza, Out. 1986.



08

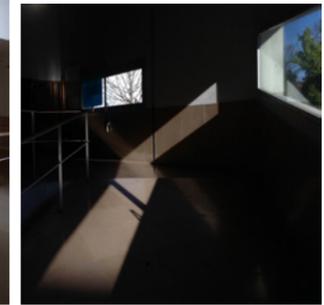
A geometria não se colocava como uma pura abstracção ou como preservação de uma unidade, mas como um instrumento desse jogo de traçar relações e de adaptar as formas ao que já existia, absorvendo as interferências da morfologia do terreno ou dos elementos próximos. No processo de concepção, compreendia-se a desintegração progressiva de um cubo inicial, cujo volume maciço evocava o Paço Episcopal do Porto, e onde a planta das torres tinha sido quadrada antes de tomar as proporções da casa existente. O processo descrevia uma *metamorfose* na qual a abstracção não era mais do que um ponto de partida numa gradual aproximação à singularidade daquele lugar, e na qual a vulnerabilidade da forma às interferências dessa realidade se convertia no principal motor da sua transformação, gerando uma diversidade que não deixava de se entrelaçar na experiência do lugar existente, mas que, ao mesmo tempo, a multiplicava.



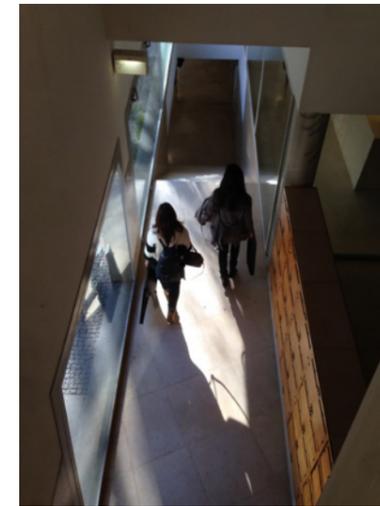
09



10



11



12

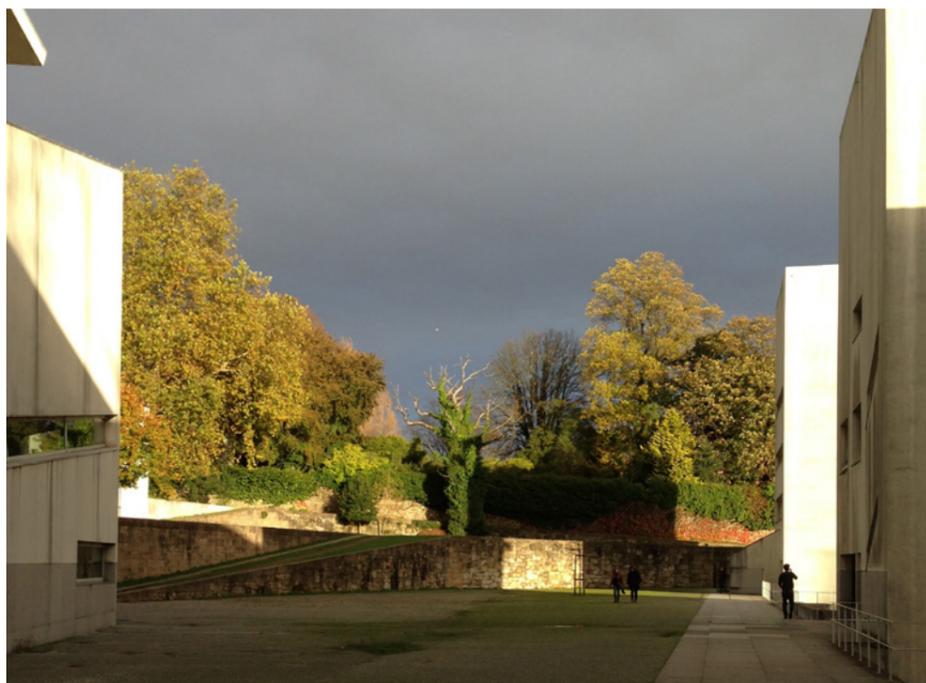


13

09, 11. Rampa de acesso ao espaço expositivo.
10. Espaço que antecede a biblioteca.
12. Percurso de acesso à cota baixa, a partir da entrada.
13. Acesso ao corredor que liga as torres.

Essa interferência prolongava-se inclusivamente para o espaço interior, onde o confinamento ampliava a sensação de percorrer o miolo desses blocos dispostos sobre o terreno, e onde os encontros frequentes com a paisagem realocavam a experiência sem deixar de revelar sempre um novo enquadramento. Nenhuma sala de aula era indiferente à sua localização, alterando-se, em cada uma, a proporção ou a direcção dos vãos, multiplicando os fragmentos de uma paisagem continuamente redescoberta. Nenhum espaço era verdadeiramente isolado do *exterior*, haveria sempre uma falha, uma ponte térmica, uma luz que entraria por uma qualquer fissura, um ruído que atravessaria a espessura das paredes ou, pelo menos, haveria sempre um distúrbio no meio de cada aula, um rangido da madeira causado por um movimento brusco. Lá fora, haveria sempre o cintilar das folhas projectadas sobre uma parede branca, o reflexo no passadiço de granito que, após a chuva, duplicaria a altura das torres, ou o nevoeiro que as faria desaparecer. Justamente no meio de cada rotina, de cada movimento habitual e distraído, haveria sempre um ou outro instante de suspensão, algo que nos reteria de novo, recordando-nos da *nossa* presença *no* mundo, da nossa capacidade de nos deixar tocar e transformar (emocionar) por esse *abismo*, esse fluxo indomável de acontecimentos que é o *real*.

14. Recinto interno.



14

*Existir, ser livre, implica a consciência de si como interioridade em relação com o exterior e como abertura ao que afecta e abala a distinção interior/exterior. O sujeito, o eu, forma-se por idealização, colocação de uma interioridade que não deixa de estar exposta ao excesso que advém da ligação e separação, da alteração mútua, mas não recíproca, do existente e do existir. Assim, o sujeito existe na exposição ao desconhecido, não só ao excesso irredutível de uma memória dinâmica de si, mas ao excesso das circunstâncias.*⁵

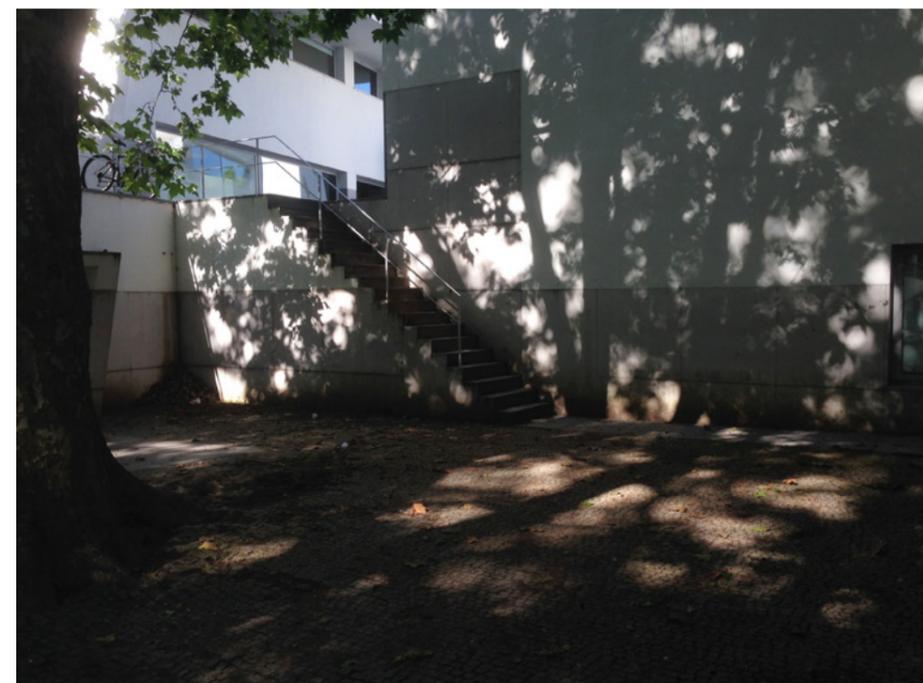
Não se trata de que a arquitectura pudesse, por si só, garantir essa perturbação que abala a fronteira entre o sujeito enquanto interioridade e o exterior, ou que esta pudesse ter sido calculada pelo arquitecto. Por outro lado, como refere Silvina Rodrigues Lopes, “a criatividade, inventividade, [...] não teria lugar sem o silêncio que mantém na linguagem o excedente de significação que a distingue de um sistema de sinais”⁶, podendo este silêncio corresponder, na arquitectura, àquilo que, sem se deixar fixar, por ser múltiplo e existir apenas no tempo, participa da sua experiência. Trata-se, portanto, de atentar àquilo que não se pode medir ou sistematizar, de “considerar [nas circunstâncias] o intempestivo, a incomensurabilidade das auto-afecções, pela qual a actualidade é contingente e múltipla”⁷, para criar um espaço de jogo entre o sujeito e o exterior, em relação com o qual este se emancipa do “viver” já “escolhido”, e se afirma na sua singularidade.

5. LOPES, Silvina Rodrigues. *Empiricidade e Invenção*. in *Dédalo 2017: Processos de Criatividade | Sujeito, Disciplina, circunstância*, Porto, 2017., p.12

6. Ibid.

7. Ibid.

15. Cota baixa, zona junto ao bar.



15

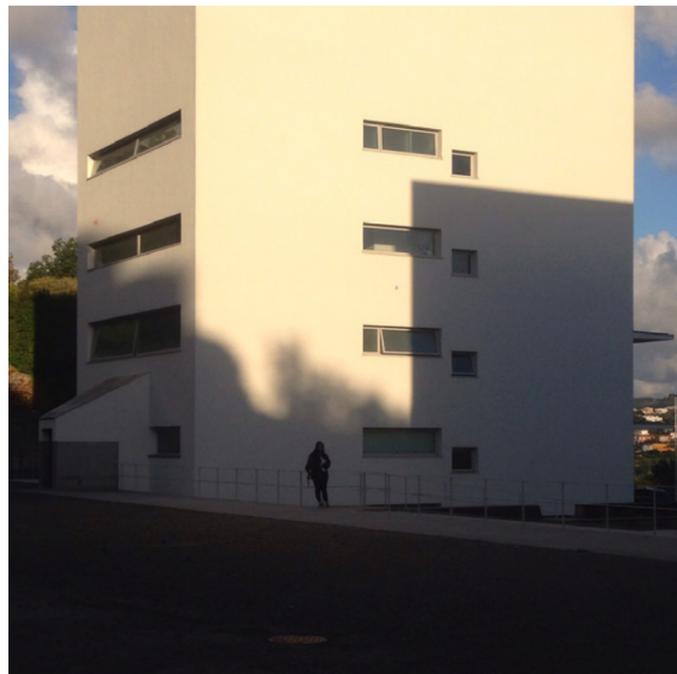
No projecto da Faculdade de Arquitectura, reconhecia este espaço de jogo numa ambiguidade constitutiva, gerada entre a arquitectura e o seu exterior, através da “não interrupção das relações útil/inútil, privado/público, e em última instância, cálculo/incalculável, que fazem parte do viver em comum (habitar) na sua afirmação do direito à singularidade da resposta”⁸. Ambiguidade que impedia a redução deste projecto, tanto à resolução das exigências programáticas, de eficiência ou de conforto, quanto à reprodução de formas existentes, ou ao jogo de linguagem enquanto sistema de signos. Conservara-se na sua realização, um inacabamento constituinte, uma disponibilidade para que o tempo, no sentido cronológico e metereológico, viesse projectar e inflectir sobre ela os seus ritmos e ciclos de contínua variação, deixando-se oscilar entre a monotonia e a mágica vibração, entre o abandono e a renovação, entre o hábito e a estranheza.

Recentemente, uma pintura geral veio apagar as antigas manchas nas paredes, acarretando um “toque de falsidade inevitável, um ar de maquete exposta ao Tempo”⁹. Por outro lado, as sombras recuperaram a sua nitidez. As primeiras chuvas logo vieram abrir o caminho das impurezas sobre as paredes imaculadas.

Para nosso descanso, não há tinta que as detenha.

8. Ibid., p.13

9. SIZA, Álvaro. *Chiado: O que é, o que será...* Op. cit., 2009, p.64



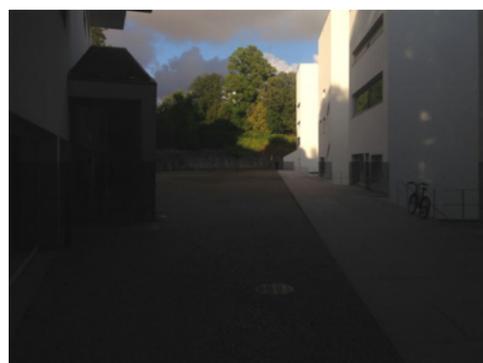
16



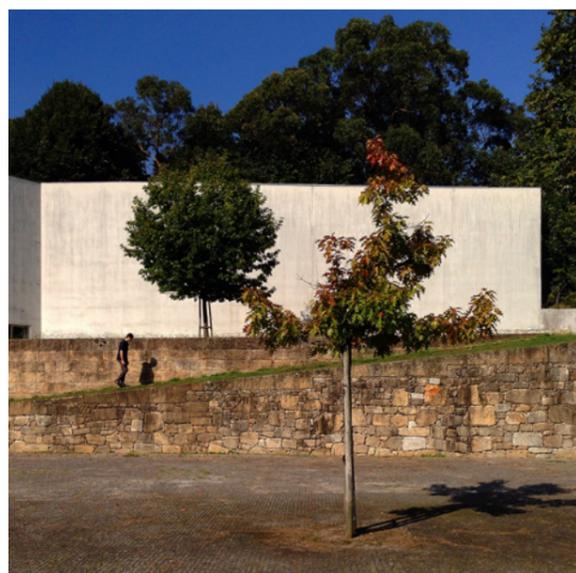
18



19



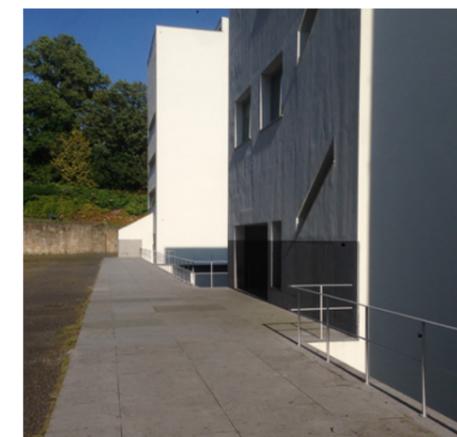
20



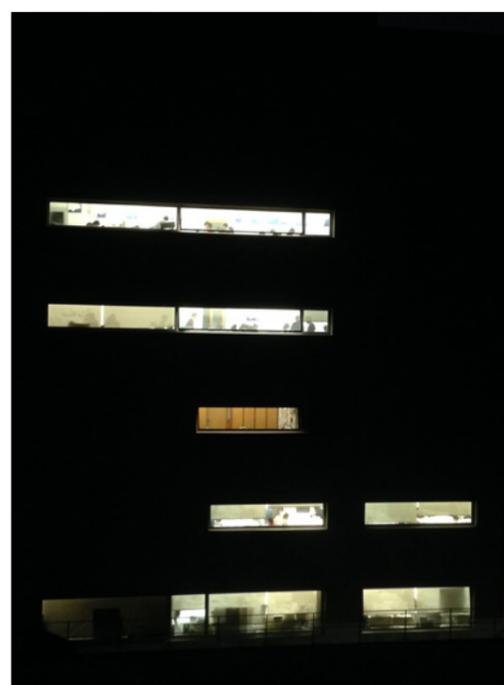
17



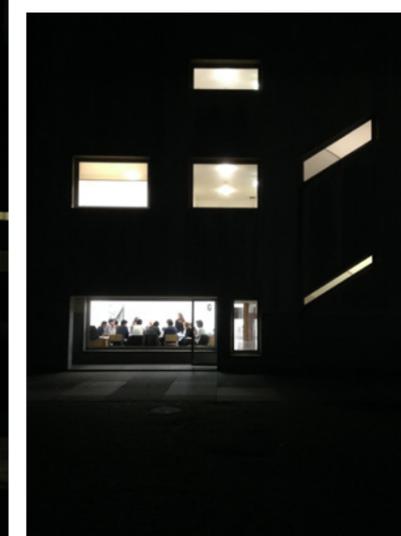
21



22



23



24

16. Torre a nascente.
 17. Muros rústicos e volume da biblioteca.
 18, 19, 20. Recinto interno sob condições climáticas diversas
 21. Zona junto ao bar 2.
 22. Passadiço junto às torres.
 23, 24. Iluminação noturna.



Seria belo fixar as sínteses que se adivinham ou supõem, universalizar as surpresas de luz que o sol do Sul concede. Mas tal não concede o desenho, naturalmente, não lhe sendo possível senão agir nas margens do que se move.

- Álvaro Siza, *Outras Cidades*, in *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, pág. 59.

5. Referências e fontes bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de Prosa* (João Barrento, Trad.), Edições Cotovia, Lisboa, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *What is na Apparatus?* Werner Hamacher, California, 2009.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita* (Maria Margarida Barahona, Trad.). Edições 70, Lousã, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica e Política*. Relógio d'Água, Lisboa, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault* (Claudia Sant'Anna Marins, Trad.). Editora Brasiliense, São Paulo, 2005.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Rizoma* (Sousa Dias, Trad.). Documenta, Lisboa, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Éditions Gallimard, Paris, 1966.
- HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta*, Porto Editora, Porto, 2014.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do atrito*. Edições Vendaval & Chão da Feira, 2013.
- LUCAN, Jacques. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Presses polytechniques et universitaires romandes. Lausanne, 2015.
- MÓLDER, Maria Filomena. *Rebuçados Venezianos*. Relógio d'Água, Lisboa, 2016
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência* (Alfredo Margarido, Trad.). Guimarães & C.^a Editores, Lisboa, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano* (Paulo Osório de Castro, Trad.). Relógio D'Água, Lisboa, 1997.
- PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley & sons Ltd., West Sussex, 2005.
- RADIC, Smiljan. *Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos*. Puente editores, Barcelona, 2018.
- SILVA, Rodrigo. *Elegia do comum*. in *A República por vir*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011.
- SIZA, Álvaro. *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Los artículos de Any*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luís. *Argumentos sobre la Contigüidad en Arquitectura*. Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Madrid, 2001.

VALDERRAMA, Luz. *La construcción de la Mirada: tres distancias*. Universidad, Sevilla, 2004

. Aulas e Conferências:

DELEUZE, Gilles. *Que-est ce que l'acte de création?* Comunicação apresentada em Paris, 1987.

LACATON, A., VASSAL, J.P. *Freedom of use*. Comunicação apresentada na Universidade de Harvard, Cambridge, 2015.

RADIC, Smiljan. *Distância Crítica*. Comunicação apresentada no Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2015.

RADIC, Smiljan. *Obra y Trayectoria*. Aula Magistral apresentada na Universidad de Concepción, Concepción, 2016.

. Entrevistas consultadas online:

CANO, L., SELGAS, J. *Interview with SelgasCano*. Entrevista concedida a Emilia De Vivo, 2015. in https://www.domusweb.it/en/interviews/2015/09/08/interview_to_selgascano.html

FOUCAULT, Michel. *Espaço, Saber e Poder* (Pedro Levi Bismarck, Trad.). Entrevista concedida a Paul Rabinow. In https://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault_88.html.

LACATON, A., VASSAL, J.P. *Game Changer*. Entrevista concedida a Carson Chan, 2013. in <https://032c.com/o-architects-where-art-thou-game-changer-lacaton-vassal/>

RADIC, Smiljan. *In the open air: Art and Architecture in Public Spaces*. Entrevista concedida a José Castillo, 2009. in <https://bombmagazine.org/articles/smiljan-radic/>
SIZA, Álvaro. A beleza é o auge da funcionalidade!. Entrevista concedida a Vladimir Belogolovsky, 2017. In <https://www.archdaily.com.br/br/803527/entrevista-com-alvaro-siza-a-beleza-e-o-auge-da-funcionalidade>

VASSAL, Jean-Philippe. *Something from nothing*. Entrevista concedida a Jessica Holland, 2013. Disponível em: <https://transnationalarchitecturegroup.wordpress.com/2013/03/29/lacaton-and-vassal-from-the-archives/>

Outros sites:

<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37#>

Artigos e Entrevistas em publicações periódicas:

CANO, L., SELGAS, J. *Atenuar la Arquitectura*. Entrevista concedida a Enrique Walker. in *Selgascano 2003-2013*, El Croquis nº171, Madrid, 2013.

CANO, L., SELGAS, J. *El "B". Auditorio y Palacio de Congressos de Cartagena*. in *Selgascano 2003-2013*, El Croquis nº171, Madrid, 2013.

CANO, L., SELGAS, J. *Shambling Nature (Vacilante Naturaleza)*. in *Selgascano 2003-2013*, El Croquis nº171, Madrid, 2013.

GADANHO, Pedro. *Playground in territorio crítico*. In *Domus* 948, 2011.

LACATON, A., VASSAL, J.P. *Placeres Cotidianos*. Entrevista concedida Cristina Diaz Moreno e Efrén García Grinda. in *Lacaton & Vassal 1993-2015*, El Croquis nº177/178, Madrid, 2015.

NICOLIN, Pierluigi. *Architettura "light"*. in *APERTO over All: Architettura Arte Povera: Antipodi*, Lotus 105, Editoriale Lotus srl., Milão, 2000.

NICOLIN, Pierluigi. *Architecture Meets People*. in *Activism in Architecture*, Lotus 145, Milão, Editoriale Lotus srl., 2011.

NISHIZAWA, Ryue. *La Arquitectura de Selgascano*. in *Selgascano 2003-2013*, El Croquis nº171, Madrid, 2013.

RADIC, Smiljan. *Bestiario*. in *Revista Arq+2*, Número especial, Santiago do Chile, 2014.

RADIC, Smiljan. *Una conversación con Smiljan Radic*. Entrevista concedida e Enrique Walker. in *Smiljan Radic 2003-2013*, El Croquis nº167, Madrid, 2013.

6. Lista de origem e/ou crédito das imagens

Nota:

Os desenhos e fotografias não mencionados nesta lista são da responsabilidade do autor.

1. *Arte, abrir os possíveis*

[01] CORBUSIER, Le. *Vers une Architecture*. (11ª édition) Les Éditions G. Grés et Cie, Paris, 1925.

[02] © FLC, ADAGP, Paris 2015. in <https://www.nytimes.com/2015/07/13/arts/design/le-corbusiers-architecture-and-his-politics-are-revisited.html>

[03] <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/14.162/5546>

[04] Fotografia de James Anderson, entre 1845 and 1855. in

<https://publicdomainreview.org/2016/02/10/who-says-michelangelo-was-right/>

[05] <https://www.cantodosclassicos.com/bauhaus/>

2. *Projecto, experiência*

[01] Fotografia de Charles Bueb, entre 1953 e 1955. in <https://www.darchitectures.com/ronchamp-des-pierres-la-priere-a1376.html>

[02] Fotografia: Peter Moor. © 2013. Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), New York. in <http://magazine.art21.org/2013/05/02/alchemy-richard-serras-early-work/#.W6lq7FJRcWo>

[03] in <https://cartesensibili.wordpress.com/2013/04/15/la-monumentalita-vista-dal-basso-paesaggi-e-architettura-vissute-di-richard-serra-valeria-burgio/>

[04, 09] *Álvaro Siza 1958-2000*. El Croquis nº68/69+90, Madrid, 2000

[05, 08] *Frank Gehry 1996-2003*. El Croquis nº117, Madrid, 2003

[06] DEL CO, Francesco. *Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica* (trad. Margarida Periquito). Dinalivro, Lisboa, 2001, p.332

[07] *Tadao Ando 1983-1993*. El Croquis nº44+58, p.198, Madrid, 1993

. *Entre o Pintor e o cineasta*

[01] <https://www.moma.org/collection/works/47935>

3.1. *Smiljan Radic*

[01] RADIC, Smiljan. *Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos*. Puente Editores, Barcelona, 2018 p.38

[03, 04, 07] *Casas/ Obra de Arquitectos Chilenos Contemporáneos*.

Ediciones ARQ, Santiago, 1997, pp.166-171

[13] <https://arquitecturag.wordpress.com/2014/02/20/escritos-g-casi-ocho-hectareas/>

[14] © Gonzalo Puga. in <http://portoacademy.info/index.php?page=guest&idd=76>

[15] <https://arquitecturag.wordpress.com/2014/02/20/escritos-g-casi-ocho-hectareas/>

[02, 18] *Smiljan Radic: Bestiario* (Arq+2, Número especial 2014). Ediciones ARQ, 2014

[05, 06, 08, 09, 10, 11, 12, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24] *Smiljan Radic 2003-2013*. El Croquis nº167, Madrid, 2013

3.2. *Lacaton & Vassal*

[01] <https://www.lafargeholcim-foundation.org/media/news/foundation/book->

announcement-the-sustainability-of-appropriated-space

[02] Fotografia de Josephine Powell. in https://archnet.org/collections/965/media_contents/110668

[03] © Lacaton & Vassal. in <http://www.bmiaa.com/demopolis-the-right-to-public-space-at-akademie-der-kunste/>

[04] © Lacaton & Vassal. in <http://www.artwort.com/2015/03/23/architettura/opera-prima-lacaton-vassal-in-nigeria/>

[08] © Vincent Monthiers. in <http://lacatonvassal.com/index.php?idi=1301&idp=31>

[13] Smiljan Radic 2003-2013. El Croquis nº167, 2013, Madrid, 2013

[14] <https://www.theatlantic.com/photo/2013/07/the-statue-of-liberty-standing-at-americas-gateway/100546/>

[15] © Philippe Ruault. in <https://inspiration.detail.de/haus-in-cap-ferret-frankreich-107567.html>

[25, 26] LUCAN, Jacques. Précisions sur un état présent de l'architecture. Presses polytechniques et universitaires romandes. Lausanne, 2015, p.22 e p.19

[05, 06, 10, 11, 12, 20, 21, 22, 32, 35] © Philippe Ruault. in <https://www.lacatonvassal.com/>

[07, 16, 17, 23, 24, 31, 33, 34, 36] © Lacaton & Vassal. in <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25>

3.3. Selgascano

[05] © Katelin Butler. in <https://architectureau.com/articles/silicon-house-selgascano/>

[06] © Iwan Baan. in <https://www.theofficeasaproject.com/rooftop/>

[07] © Iwan Baan. in <https://iwan.com/portfolio/pavilion-for-fondation-dentreprise-martell-in-cognac-selgascano/>

[08] © Johnny Tucker. in <http://www.designcurial.com/news/technicolor-dream-selgascanos-serpentine-pavilion-4624617/>

[09] © Herman Mao. in <http://hermanmao.com/index.php?/projects/your-architecture-heroes/>

[10, 11, 12] http://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/htm/fa_ck_hesse_1.htm

[17] © Pablo Zuloaga. in <https://www.archdaily.com/office/selgas-cano>

[22] © Roland Halbe. in <http://archeyes.com/badajoz-congress-center-selgas-cano/>

[01, 02, 03, 04, 26] © Iwan Baan. in <https://iwan.com/portfolio/>

[30] © Roland Halbe. in <http://www.landezine.com/index.php/2011/09/youth-factory-landscape-architecture/merida-factory-youth-movement-by-selgascano-29/>

[36] © Roland Halbe. in <http://rolandhalbe.eu/portfolio/la-factoria-joven-by-selgascano/>

[13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 38] *Selgascano 2003-2013*. El Croquis nº171, Madrid, 2013

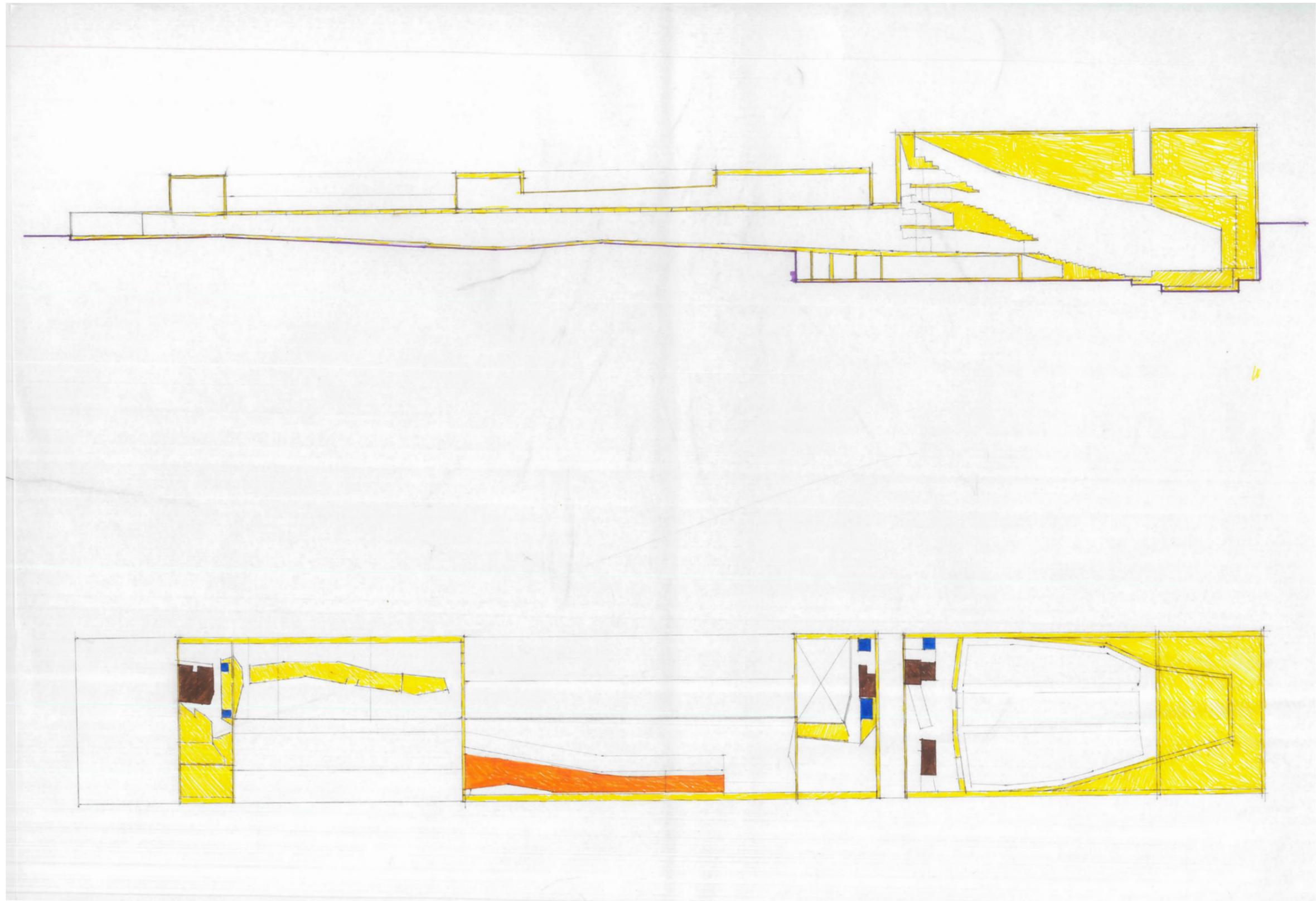
4.2. Espaços Vazios

Nota: Os desenhos e foto-montagens apresentados neste capítulo são da responsabilidade do autor e do João Oliveira.

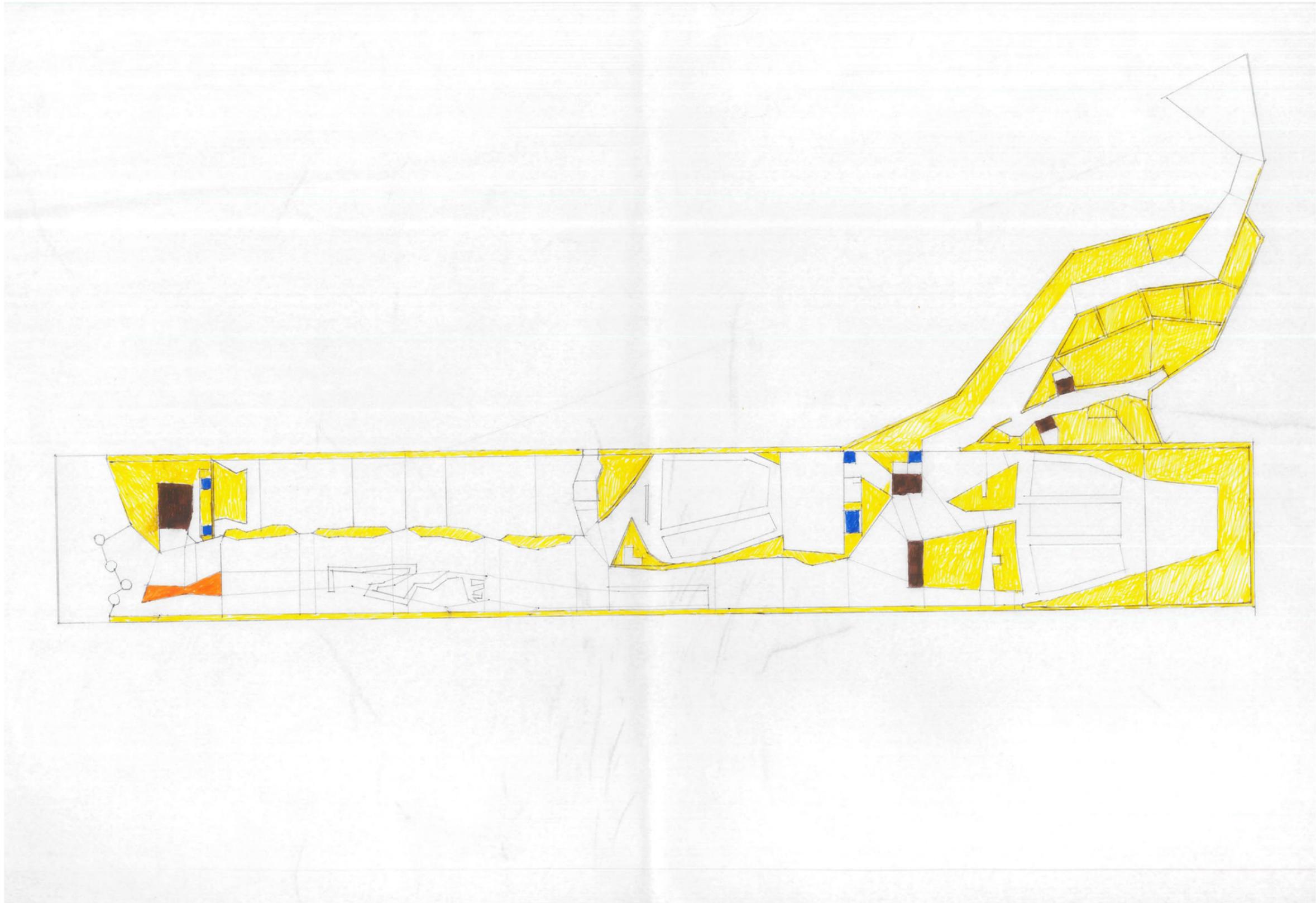
4.3. Entre o Hábito e a Estranheza

[01, 06, 07, 08] SIZA, Álvaro. Edifício da faculdade de arquitectura da Universidade do Porto: percursos do projecto. Faup publicações, Porto, 2003

ANEXOS



• Corte longitudinal e planta do primeiro piso, Desenho de estudo.



• Planta do piso inferior, desenhos de estudo.

