



Hugo de Mendonça Ribeiro da Costa e Silva

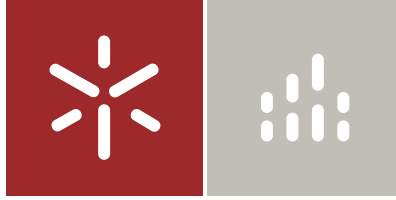
O arquitecto como coleccionador.  
Imagens de pensamento enquanto  
metodologia de projecto

Universidade do Minho  
Escola de Arquitectura









Universidade do Minho  
Escola de Arquitectura

Hugo de Mendonça Ribeiro da Costa e Silva

O arquitecto como coleccionador.  
Imagens de pensamento enquanto  
metodologia de projecto

Dissertação de Mestrado  
Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao  
Grau de Mestre em Arquitectura  
Ramo de Conhecimento Cultura Arquitectónica

Trabalho efectuado sob a orientação do  
Professor Doutor José Capela

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

### ***Licença concedida aos utilizadores deste trabalho***



**Atribuição-NãoComercial-SemDerivações**

**CC BY-NC-ND**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor José Capela, pela atenção prestada a cada detalhe e pela generosidade e abertura com que discutiu as várias questões que o desenrolar do trabalho foi levantando.

Aos meus pais pela confiança e apoio permanentes.

À Rita por ser a menos pior para escolher.

À Clara Luz e Rita Amado, companhias dilectas das mais profundas discussões.

À Ana Guimarães, Eunice Soares e Victoria Marques Pinto, apoios de sempre.

Ao João Carvalho, Rui Pinheiro, Sara Cardoso, Vânia Silva e Vera Assunção.

## **DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE**

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

A presente dissertação não segue o Acordo Ortográfico de 1990, por decisão do autor.  
As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram traduzidas pelo autor.

## RESUMO

A ideia do arquitecto como coleccionador constitui o mote para uma dissertação que visa dotar de um enquadramento o pensamento imagético enquanto metodologia de projecto.

Da colecção de fragmentos arquitectónicos de John Soane às reproduções de obras de arte reunidas por André Malraux no *Musée Imaginaire*, perpassa a vontade de construir uma visão coleccionada de um mundo em dispersão a partir do fragmento. Também Rafael Moneo, Eduardo Souto de Moura e Caruso St John construíram colecções de imagens que, por informarem os seus projectos, se afiguram determinantes para a compreensão da obra. Neste sentido, olhar para as suas colecções de referências permite compreender de que modo e com que fim as imagens se transformam em matéria projectual e assim determinar o que caracteriza uma arquitectura fundada nas imagens. Trata-se de uma estratégia projectual que, para limitar a arbitrariedade do processo de concepção, procura nas referências significados culturais para justificar a forma. Uma vez que nada surge do nada, referenciar implica uma segunda leitura sobre algo que já existe, originando, por citação, transformação, ou combinação das referências, diferentes significados e resultados formais. Assim, projectar como quem colecciona resulta numa arquitectura feita por montagens e remontagens, uma vez que a colecção de referências permite reconfigurações infinitas.



## ABSTRACT

The idea of the architect as a collector is the motto for a dissertation that aims to provide a framework for imagetic thinking as a project methodology. From John Soane's collection of architectural fragments to the reproductions of works of art assembled by André Malraux at the *Musée Imaginaire*, the desire to construct a collected vision of a world dispersed from the fragment permeates. Rafael Moneo, Eduardo Souto de Moura and Caruso St John have also built collections of images that, by informing their projects, are crucial for the understanding of their work. In this sense, looking at their reference collections allows us to understand how and for what purpose images become projectual matter and thus determine what characterizes an architecture based on images. It is a project strategy that, in order to limit the arbitrariness of the conception process, seeks in references cultural meanings to justify form. Since nothing comes from nothing, referencing implies a second reading of something that already exists, giving rise to, by citation, transformation, or combination of references, different meanings and formal outcomes. Thus, designing as a collector results in an architecture made by assembling and reassembling, since the collection of references allows for infinite reconfigurations.





	INTRODUÇÃO	13
DA DISPERSÃO DAS COISAS DO MUNDO		
	A PROPÓSITO DO VÍSEL	33
	A NATUREZA DAS IMAGENS	35
	A IMAGINAÇÃO, REPERTÓRIO DO POTENCIAL	39
	A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS	42
DA REUNIÃO DO DÍSPAR		
	O CONHECIMENTO POR MONTAGENS	77
	PARS PRO TOTO	79
	CORRESPONDÊNCIAS E AFINIDADES	81
	O ARQUITECTO COMO COLECCIONADOR	84
	O IMAGINÁRIO COMO COLECÇÃO	87
FORMAS QUE SE TORNAM OUTRAS		
	ESTRATÉGIAS GERADORAS DE FORMA	109
	IMITAÇÃO	116
	CITAÇÃO	125
	TRANSFORMAÇÃO	151
	COMBINAÇÃO	185
	BIBLIOGRAFIA	197
	LISTA DE IMAGENS	200



Como estes mistérios me ultrapassam,  
finjamos que os estamos a organizar.

COCTEAU, Jean.  
*Antigone suivi de les  
Mariès de la Tour Eiffel*,  
Paris, Gallimard, 1977,  
p. 64



## INTRODUÇÃO

*O arquitecto como coleccionador: imagens de pensamento enquanto metodologia de projecto,* assenta no reconhecimento de significativas afinidades entre a actividade de quem colecciona e o modo como alguns arquitectos

concebem a prática da disciplina. Descrever o arquitecto como um coleccionador não pressupõe, necessariamente, a reunião de artefactos físicos, mas de referências do âmbito da cultura visual (imagens), no sentido de coleccionar para projectar, ou até de projectar como quem colecciona. Estas colecções de referências, compostas por 'imagens de pensamento' (*denkbild*), não só informam o projecto como emergem no discurso dos arquitectos, afigurando-se, por isso, determinantes para a compreensão da obra. Assumem-se como objectivos deste trabalho, desde logo, traçar um paralelo entre o comportamento do coleccionador e o dos arquitectos estudados, tendo em vista a identificação das características de uma prática referencial de carácter iconográfico; para além disso procurou-se clarificar de que modo e com que fim as imagens se transformam em matéria projectual, explorando a possibilidade do pensamento imagético poder constituir uma metodologia de projecto.

Por forma a determinar o que caracteriza uma arquitectura fundada nas imagens, foram seleccionadas 24 obras como casos de estudo, num espectro temporal que vai de 1980 ao presente ano, que julgo representativas da prática de três gabinetes de arquitectura cujo trabalho é iconograficamente instruído: o de Rafael Moneo (1937), o de Eduardo Souto de Moura (1952), e o de Adam Caruso (1962) e Peter St John (1956) [Caruso St John]. O recurso a actos de referenciação como estratégia projectual é aquilo que determina a reunião das obras analisadas. Sem prejuízo de outros arquitectos que também coubessem no âmbito desta análise, a escolha obedeceu a dois requisitos essenciais: o primeiro era tratar-se de uma prática consolidada, com obra relevante ao longo dos anos; o segundo pressupunha a existência de um discurso sobre o seu universo referencial (sob a forma de textos, depoimentos em conferências ou entrevistas), que constituísse

um corpo teórico robusto para que sobre ele se pudesse trabalhar. O discurso é, aliás, o ponto de partida para a análise formal, uma vez que é nele que se explica a relação da obra com as imagens. As referências são todas assumidas pelo discurso dos arquitectos, com a mesma naturalidade com que integram o processo de concepção. A sua riqueza iconográfica determina que o processo de trabalho não só não é insondável, como até é colocado em evidência na obra.

A diversidade do espectro referencial dos arquitectos estudados, a par da necessidade de melhor compreender esta metodologia iconográfica, determinaram o recurso a um universo bibliográfico suficientemente abrangente que possibilitasse repensar a arquitectura a partir de fontes exteriores ao seu campo disciplinar. É inevitável destacar, pela relevância que assumem nesta construção teórica, figuras como o arquitecto e coleccionador John Soane, e autores como Henri Bergson e Hans Belting no plano da teoria da imagem; Walter Benjamin e Aby Warburg no plano do coleccionador e do potencial operativo da colecção; Aldo Rossi e Robert Venturi no plano da teoria da arquitectura.

Foi sobre estes três planos - imagem, colecção, obra - que se construiu a estrutura da presente dissertação. O ponto de partida são as imagens que, uma vez reunidas em colecções, informam o exercício de projecto. Por conseguinte, o primeiro capítulo, *Da dispersão das coisas do mundo*, resulta de uma reflexão sobre a natureza das imagens e a sua sobrevivência enquanto memória, tendo em vista a clarificação do carácter instrumental do pensamento imagético. A fragmentação da realidade, operada tanto pelo olhar como pela câmara fotográfica, tem como consequência uma percepção descontínua do mundo, o que motivará o coleccionador a reunir o disperso. Assim, no segundo capítulo, *Da reunião do dispar*, procurou-se caracterizar o *modus operandi* dos arquitectos estudados à luz da figura do coleccionador. Será a partir das suas colecções de imagens e da relação destas com as obras, que se procurará perceber que estratégias geradoras de forma estão implicadas nesta metodologia iconográfica. Este é o tema do terceiro capítulo, *Formas que se tornam outras*. Foram identificadas 3 estratégias, a partir da análise de casos concretos: citação,

transformação e combinação. A citação assenta na legibilidade iconográfica dos referentes, pelo que não os transforma significativamente. A transformação caracteriza-se pela apropriação de uma imagem dominante que serve de base ao projecto. Já a combinação resulta do entendimento do projecto como uma *assemblage* de elementos composta pelo arquitecto em que múltiplas referências compõem um todo complexo. A análise das obras, lado a lado com as suas referências procura ser, mais que uma conclusão, uma *demonstração* que comprova o anteriormente exposto.

Atendendo à importância que este estudo atribui às imagens, a sua selecção e disposição não poderia ser deixada ao acaso. Motivou-me a possibilidade de as imagens poderem constituir um discurso que revelasse uma qualidade activa, de uma narrativa própria por elas enunciada. Foi com esse intuito que se procurou dissociar as imagens do corpo de texto. Agrupadas por núcleos, elas obedecem à mesma estrutura temática da componente escrita, sem, no entanto, se limitarem ao papel de ilustrações. Pelo contrário, pretende-se que constituam um argumento que corre paralelo ao do texto, suscitando novas e improváveis associações. Ensaia-se, assim, a construção de um discurso sobre o pensamento imagético exclusivamente baseado em imagens.





## DA DISPERSÃO DAS COISAS DO MUNDO



De onde vêm estas imagens?

E onde vão estas imagens?

Nós não somos terreno propício

a que aqui descansem.

As imagens parecem procurar um lugar

onde possam deter-se

e nós somos areias movediças,

não mais que um lugar de passagem.

Mas então

porque voltam as imagens?

Também nós gostaríamos de parar

mas voltamos sempre ao lugar

onde isso não é possível.

Talvez não sejamos senão outras imagens

que como todas as imagens

apenas podem voltar às imagens,

embora não possam deter-se.



1



2



3





6



7



8



9



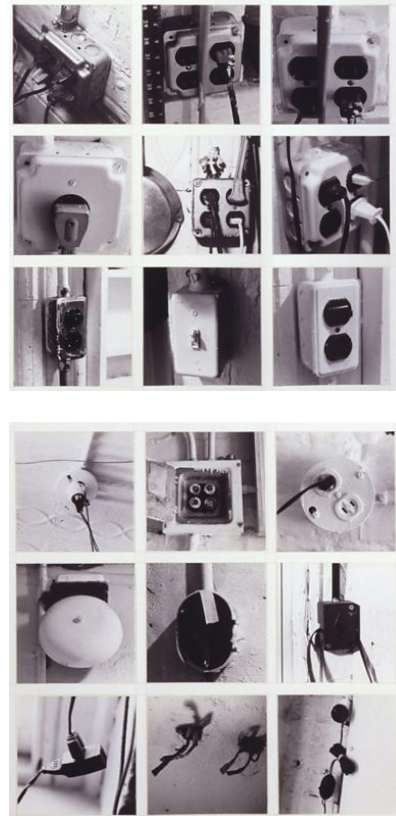


10



11

12



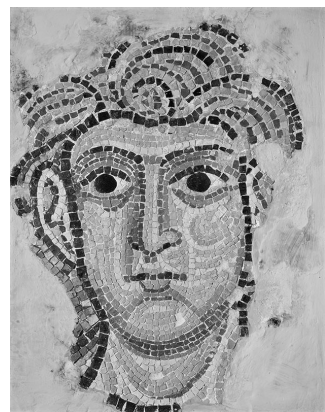
13



14



15



16





17

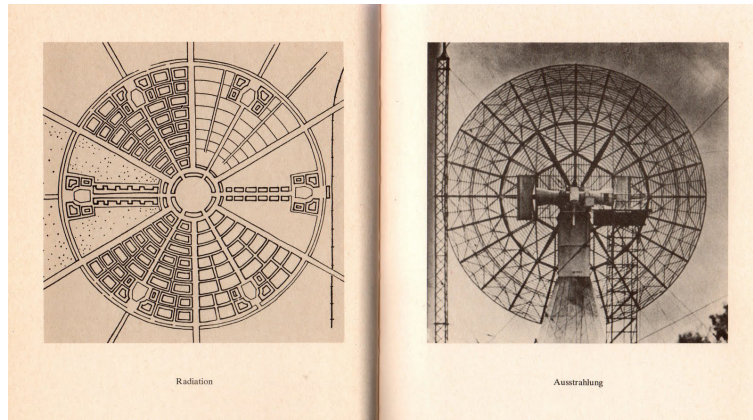


18

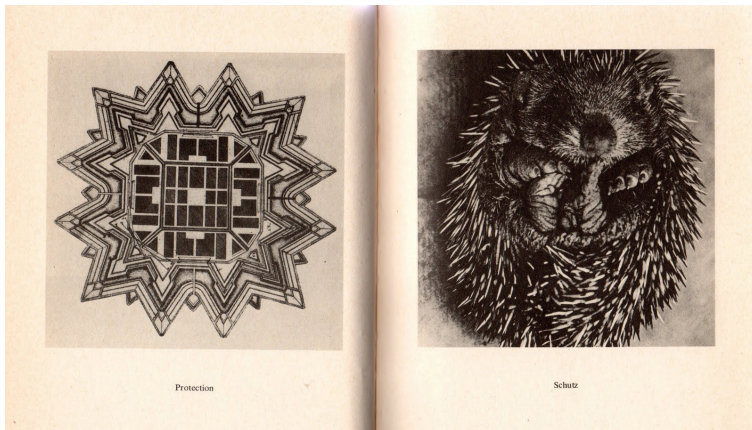


19

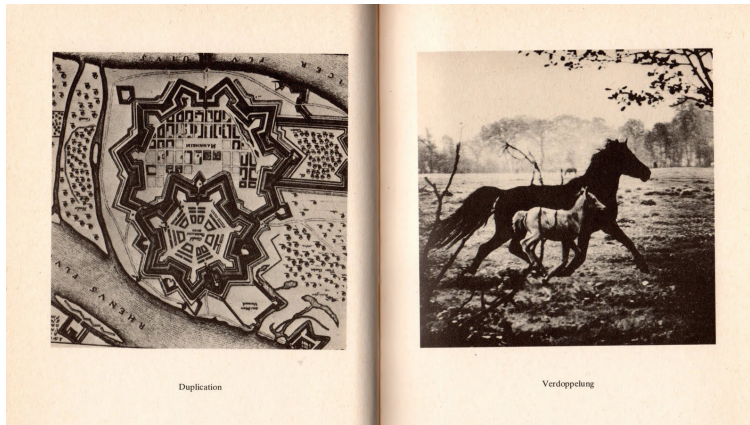
25



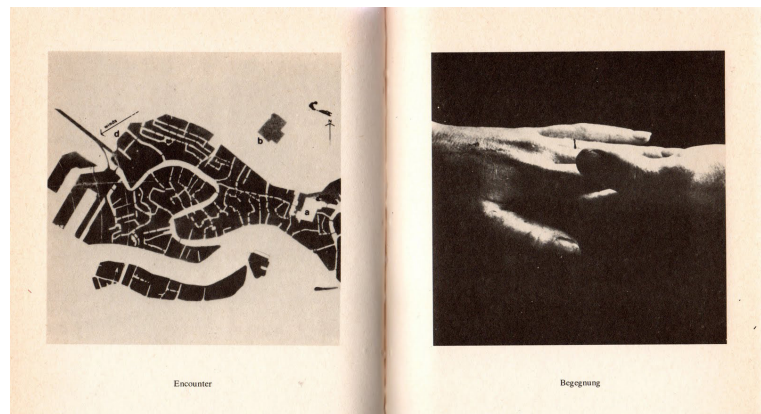
20



21

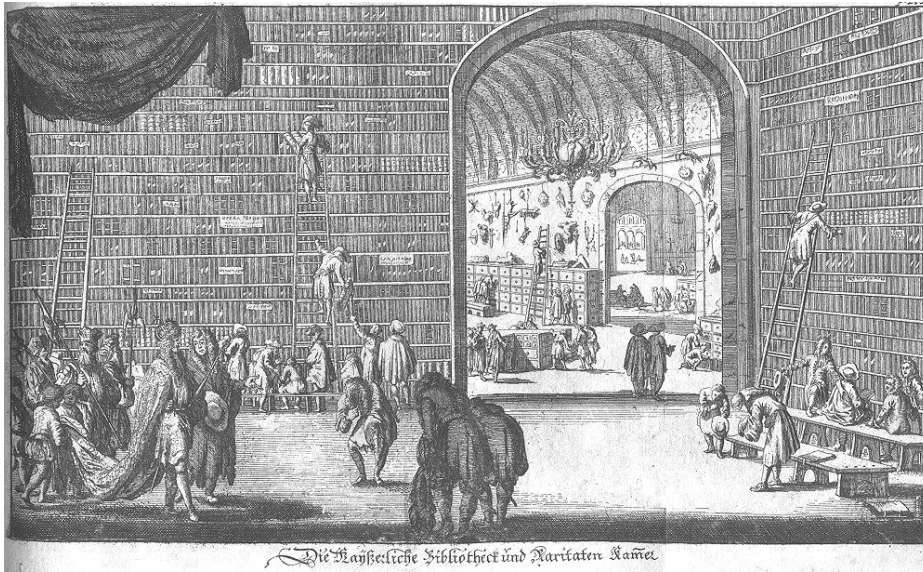


22



23





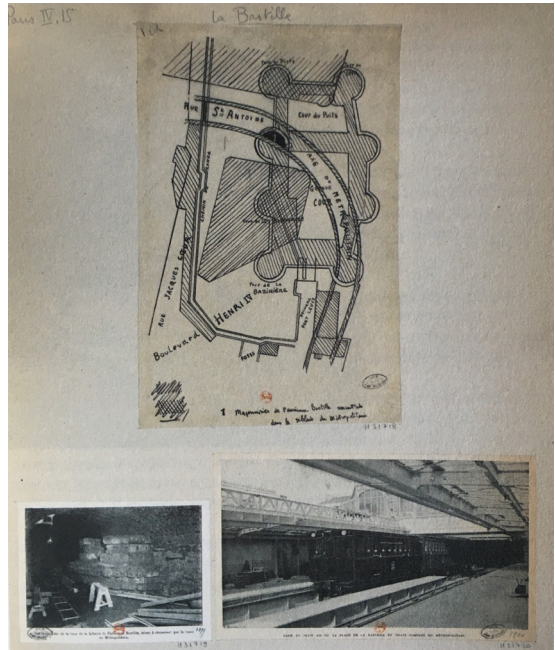
24



25



27



26



28



29



30



31



32





33



34



36



35

- 1-7. Frames do filme de Chris Marker, *Si j'avais Quatre Dromadaires*, 1966
8. Fischli & Weiss, *Visible World*, 1999
9. Anónimo romano, *Quarto não varrido*, século II. Mosaico proveniente da Vigna Lupi (Roma)
10. Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971
11. Sophie Calle, *The Hotel, Room 47*, 1981
- 12-13. Sol LeWitt, *Autobiography*, 1980
14. André Malraux, *Musée Imaginaire*, 1947
15. Leonardo da Vinci, *São João Baptista* (pormenor), 1508-09
16. Anónimo italiano, *Cabeça de um Jovem Santo* (Torcello), século XII
17. Nicolas Poussin, *Paysage avec les funérailles de Phocion*, 1648. Vista da Glass House, de Philip Johnson
18. Lina Bo Bardi, Museu de Arte de São Paulo, 1966-68
19. Hans Hollein, *Imaginary Museum*, 1987
- 20-23. O. M. Ungers, *Morphologie City Metaphors*, 1982
24. Edward Brown, *The Imperial Library and Chamber of Rarities*, 1711
25. Thomas Demand, *Archive*, 1995
26. Planta de fundações da Bastilha, postas a descoberto com as obras do metropolitano (arquivo de Walter Benjamin)
27. Josef Ehm, Interior view of the Central Social Insurance Institution showing men working in mobile work stations used to access the card catalog drawers (Praga), 1936
28. Daniel Blaufuks, *Terezín*, 2010
- 29-36. Frames do filme de Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde*, 1956



## A PROPÓSITO DO VISÍVEL

Um dromedário português, ou melhor, quatro, foram eternizados pela pena do poeta francês, Guillaume Apollinaire. Conta-se, entre os 30 poemas dedicados a criaturas míticas que compõem *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*,

publicado em 1911, um dedicado ao referido animal: “Com os seus quatro dromedários /D. Pedro de Alfarrobeira /Correu o mundo e admirou-o. /Fez o que eu queria ter feito, /Se tivesse quatro dromedários”. O poema serviu de mote a *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), um fotofilme de Chris Marker, composto por uma selecção de mais de 800 fotografias tiradas durante as suas viagens. A sucessão de imagens é narrada por um fotógrafo amador que, em conversa com dois amigos, reflecte sobre a multiplicidade de leituras que seria possível construir a partir daquelas imagens. Mais do que uma história com histórias dentro, o filme funciona como uma sucessão de olhares que se sobrepõem: num primeiro momento, o olhar do sujeito fotografado, que se vê enquadrado e retratado pelo olhar de Marker, ao qual, por sua vez, se irá acrescentar o olhar do espectador, na sala de cinema.

Entre o círculo polar Ártico e o extremo do Neguev, há coisas que inevitavelmente acontecem. O sol nasce, entre outras. Subitamente tomadas por um sentimento de posse, é como se estivessem as próprias pessoas a organizar o nascer do dia. E então, não sei bem, é este sentimento de reunir o mundo, de o reconciliar, de uniformizar todos os fusos horários... Deve ser a nostalgia do Éden. É a mesma hora em toda a parte. Não consigo resistir àquele género de filme que nos leva de uma madrugada à outra, dizendo coisas como: São seis horas em toda a Terra. Seis horas no Canal de Saint-Martin. Seis horas no Canal de Göta, na Suécia. Seis horas em Havana. Seis horas na Cidade Proibida de Pequim.

(...)

O sol nasce sobre Bruxelas e sobre Praga, sobre Teerão e sobre Berlim. O

último transeunte da noite atravessa a praça da Notre Dame, enquanto numa rua de Amesterdão passa o primeiro transeunte do dia. Toda a gente convergiu sobre a Promenade des Anglais, enquanto na Grande Muralha só há um chinês. A água das fontes da Villa d'Este e das de Roma corre simultânea, as belas ninfas da Piazza Esedra. Um comboio entra na estação em La Ciotat. Um comboio chega a Jerusalém. Uma estação para uma subprefeitura de Jerusalém. Os comboios limpa-neves aguardam na estação de Kiruna. O comboio mais rápido do mundo parte da estação de Tóquio. Passa por comboios suburbanos, cheios de japoneses a dormir, já exaustos, consumidos pela cidade. Há novos cartazes publicitários no Metro de Paris e num teleférico de Lausanne, um símbolo cabalístico. Um porco Jugoslavo reflecte sobre o dia por vir. Em Paris, jovens mulheres são apresentadas num concurso de misses.

(...)

Um cão soviético em Moscovo. Um cão burguês em Paris. Uma perfumaria em Oslo que invoca a Nefertiti de Berlim. Lotaria em Cuba. Lotaria em Lisboa. E para o japonês, a sua pequena lotaria pessoal: o Pachinko. Alguns chineses vão a uma reunião. Alguns coreanos vão a uma reunião. Passam por uns carregadores. Cerram o olhar sobre alguns barcos. O jogo do dia começa. No meio de tamanha agitação, há pessoas diferentes das outras. Distinguem-se pela sua roupa, pelo seu uniforme, e do alto das varandas das cidades escutam uma voz incansável que diz: Um dia, tudo isto te pertencerá.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>  
MARKER, Chris. *Si j'avais quatre dromadaires*, 1966  
(excerto da narração)

A narrativa retrata, simultaneamente, paisagens desérticas e marítimas, cidades do oriente e do ocidente, trabalhadores e burgueses, revelando um rigoroso princípio de armazenamento que aspira a conservar o possível da simultaneidade da experiência. A rápida sucessão de acontecimentos que têm lugar simultaneamente nas mais diversas geografias, torna-nos conscientes de como a realidade inevitavelmente nos escapa, da impossibilidade de abarcar o mundo

na sua totalidade. Assim, na ‘suspensão da vida’ que a fotografia proporciona, vemos uma oportunidade de parar e contemplar um momento em concreto, resgatando-o do esquecimento.

Recorrendo a um processo análogo ao de Chris Marker, os artistas plásticos Peter Fischli e David Weiss compilaram 2800 fotografias, tiradas durante as suas viagens ao longo de 15 anos, numa tentativa de representar a diversidade visual do mundo. Intitulada *Visible World* (2000), esta obra é composta por várias mesas de luz, sobre as quais se dispõem imagens de montanhas, selvas, cidades, desertos, jardins, templos e arranha-céus, como se de um minucioso inventário se tratasse. No fundo, estamos perante uma construção que se aproxima de um *atlas*, no sentido em que aspira a uma totalidade em que seria possível reunir a imensa diversidade do mundo. Procura-se, assim, nas representações fotográficas, salvar algo que de outro modo se perderia na voragem dos tempos.

Entendida como veículo primordial para captar e cristalizar o mundo, a fotografia veio transformar o modo como percepcionamos a realidade, uma vez que introduz uma inevitável distorção temporal. A miríade de imagens, destinadas a alimentar a voracidade consumista da sociedade pós-capitalista, a que somos expostos diariamente, contribui, em grande medida, para a percepção descontínua da realidade. Fruto do desencantamento ou simplesmente de uma nova leitura sobre a realidade, Fischli & Weiss produziram, nove anos mais tarde, uma nova compilação de imagens – *Sun, Moon and Stars* (2009). O propósito de representar uma totalidade manteve-se. Alterou-se o objecto: as fotografias de lugares e culturas deram lugar aos anúncios publicitários, retirados de centenas de publicações internacionais.

## A NATUREZA DAS IMAGENS

A frugalidade com que classificamos como ‘imagem’ os fenómenos mais diversos, dos mais abstractos aos mais concretos, pode ser geradora de alguma entropia. Podemos, para

começar, procurar distinguir entre as imagens que povoam o domínio do físico e as que ocupam o domínio da psique. As primeiras, de origem gráfica ou óptica, são mais facilmente compreendidas por terem expressão material, por todos apreensível. Quanto às segundas, apesar de reconhecermos a sua existência, não nos é possível submetê-las a uma comprovação objectiva, dada a sua origem mental.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>  
MITCHELL, W.J.T.  
*Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 9

Esta distinção, ainda que clarificadora do meio em que se movem as imagens, é falha na identificação da sua natureza. Atendendo a que nós nos encontramos na origem de toda a imagem, o entendimento de que uma imagem, por ter expressão material, existe por si só não é inteiramente comprovável, dado que esta será diferente aos olhos de cada um.

A imagem tem sempre uma qualidade mental e o meio sempre um carácter material, mesmo quando ambos formam para nós uma unidade na impressão sensível. A presença da imagem no meio, por indiscutível que seja a experiência que dela temos, alberga em si também uma ilusão, porque a imagem está presente de um modo diferente do que se passa com o meio. Só se torna imagem quando é animada pelo seu espectador.<sup>3</sup>

<sup>3</sup>  
BELTING, Hans.  
*Antropologia da Imagem*, Lisboa, KKYM, 2014, p.

<sup>44</sup> Não somos meros contempladores da realidade: esta, se nos é dada a ver, é igualmente enformada por nós. Este movimento de retorno dilui, assim, diferenças que pareciam tão evidentes, entre imagens físicas e mentais, ambas, afinal, fruto da subjectividade.

Dito isto, não se pressupõe a negação de uma realidade material, na qual os objectos só existiriam na nossa mente. De igual modo, não se assume que os objectos possuam características sensíveis objectivamente comprováveis, uma vez que é a nossa mente que lhes outorga as suas qualidades. A realidade, ou a matéria, assim entendida enquanto agregado de imagens funda-se na definição de imagem que nos é dada por Henri Bergson: “uma certa existência que é mais do que o idealista chama ‘representação’, mas menos do que aquilo que o realista chama ‘coisa’ – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a

4 ‘representação’”.<sup>4</sup>

BERGSON, Henri. *Matter and Memory*, Nova Iorque, Zone Books, 1991, p. 9

Como já vimos, a realidade material, a existir, é fruto da percepção de cada um e não deve ser confundida com a realidade que as imagens veiculam. Aquilo que nos permite distinguir com relativa facilidade a ‘coisa’, da ‘representação’, é o meio: “O que no mundo dos corpos e das coisas é o seu material, no mundo das imagens é o seu meio. Visto que uma imagem não tem corpo, precisa de um meio no qual se corporalize”.<sup>5</sup> Perante uma pintura, por exemplo, dificilmente alguém

5

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*, Lisboa, KKYM, 2014, p. 28

confundirá o conteúdo representado com a realidade material. A disponibilidade que existe para entender um quadro como objecto nem sempre se verifica quando pensamos numa fotografia, frequentemente lida como janela para a realidade. Essa dificuldade de dissociação é compreensível, dada a proximidade visual entre aquilo que constitui a nossa percepção óptica do mundo e a sua representação fotográfica. Facto é que ela fica a dever-se a uma diferença de origem das duas formas de representação:

enquanto uma pintura, ainda que conforme aos padrões fotográficos da semelhança, nunca é mais que a afirmação de uma interpretação, uma fotografia nunca é menos do que o registo de uma emanção (ondas de luz reflectidas pelos objectos), um vestígio material daquilo que foi fotografado e que é inacessível a qualquer pintura.<sup>6</sup>

6

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal Editores, 2012, p. 150

Importa compreender que, ainda que a fotografia deva ao real a sua origem ‘directa’, digamos assim, não é por isso mais objectiva que qualquer pintura.

A presunção de veracidade, que existe em relação à fotografia, ignora que também ela é uma realidade mediada pelo olhar do fotógrafo. Fotografar implica a subjectividade da escolha, do enquadramento que privilegia um objecto em detrimento de outro. Ao privilegiar uma visualidade descontínua, no sentido em que vê o todo através das partes, fotografar tem como consequência uma fragmentação do visível. O que não impede a actividade fotográfica de aspirar à totalidade possível, procurando tudo registar numa tentativa de “conservar disponíveis instantes que o fluxo normal do tempo substitui”.<sup>7</sup> Do real fixam-se

7

SANTOS, David. Em *Busca do Tempo Disperso ou Toda a Memória do Mundo*, in BLAUFUKS, Daniel. *Toda a Memória do Mundo, Parte Um*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, p. 15

instantes, e é essa suspensão do tempo que resulta num estranhamento pela ausência de movimento e que confere aos referentes a condição de objectos:

Uma paisagem, um rosto, um atleta, uma árvore, um animal, um interior, uma casa, quando fotografados, como que se fixam numa espécie de atemporalidade que os objectiva. No sentido em que os classifica ou que os identifica. Nesse sentido se pode já dizer que fotografar é pretender possuir/coleccionar o mundo através de imagens.<sup>8</sup>

8

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. *A Imagem da Fotografia*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2014, p. 28

A possibilidade e especialmente a facilidade em registar potencialmente todos os aspectos da nossa existência, salvando-os da voragem do tempo, revela que a fotografia se move por um princípio de inventariação. Mais, na nossa pulsão consumista, a fotografia substitui a posse de tudo aquilo que nos é, por qualquer razão, impossível de obter. Quando Susan Sontag diz que fotografar é transformar os referentes “em objectos que podem ser possuídos simbolicamente”,<sup>9</sup> torna claro em que medida nos apropriamos da coisa fotografada. Procuramos através das imagens, abarcar, na nossa cabeça, a dispersão do mundo, como numa antologia. Possuir o mundo através de imagens, aliás, é precisamente aquilo que está na origem do *Musée Imaginaire* de André Malraux. A reprodução fotográfica permitia, finalmente, superar a limitação física do museu: não só reunir como colocar em confronto obras de arte das mais diferentes civilizações. O recurso a reproduções, todas elas a preto e branco, fisicamente semelhantes, tende a uniformizar, a anular as diferenças de escala ou de materialidade entre os objectos.

9

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal Editores, 2012, p. 23

Colocados lado a lado no museu imaginário, o pormenor de *São João Baptista* de Leonardo da Vinci (1509-12) e o mosaico da *Cabeça de um Jovem Santo* do séc. XIII constituem um claro exemplo de como havia lugar a uma elipse temporal e geográfica por forma a privilegiar o confronto de imagens.

E o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo eles de um sonho), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte: não reconhece Palladio, nem santo, nem Cristo, nem

objecto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser.<sup>10</sup>

<sup>10</sup>  
MALRAUX, André.  
*O Museu Imaginário*,  
Lisboa, Edições 70, 2015,  
p. 10

A permanente duplicação do mundo que a fotografia opera permite o registo do que vai desaparecendo. Neste sentido, o advento da fotografia tornou o mundo numa “espécie de museu de si mesmo. A fotografia geometriza, nivela e classifica. Os lugares tornam-se lugares fotográficos e, como tais, aprisionados no rectângulo fotográfico, sem escapatória possível da realidade empírica, fechados num momento do passado”.<sup>11</sup> Ainda que procuremos com a imagem fotográfica resgatar, do ininterrupto fluxo do tempo, instantes para lhes dedicarmos um segundo olhar, constatamos que ela nos devolve a marca de uma ausência. Ausência do espaço e do tempo.

<sup>11</sup>  
BELTING, Hans.  
*Antropologia da Imagem*,  
Lisboa, KKYM, 2014, p.  
272

## A IMAGINAÇÃO, REPERTÓRIO DO POTENCIAL

Do mesmo modo que qualquer outro bem de consumo, as imagens são continuamente produzidas e descartadas, colonizando simultaneamente as paisagens do mundo físico e a nossa paisagem mental.<sup>12</sup> Assoberbados

<sup>12</sup>  
PALLASMAA, Juhani.  
*La Imagen Corpórea*.  
*Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*,  
Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 13

pela sua profusão, torna-se menos clara a fronteira entre o que foi experienciado e o que foi observado. A actividade perceptiva, outrora quase exclusivamente dependente da experiência directa, encontra-se hoje reduzida a uma acção de reconhecimento de imagens pré-fabricadas. Teve lugar uma inversão do paradigma, na medida em que “actualmente a imagem precede a realidade que supostamente representa” e que, por sua vez se converteu “num pálido reflexo da imagem”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup>  
KEARNEY, Richard. *The Wake of Imagination*,  
Londres, Routledge,  
1988, p. 2

Dito de outra forma, a imagem que cada indivíduo possui de algo é cada vez menos resultante do seu imaginário particular e cada vez mais uma pré-existência com validade universal da qual ignoramos a origem. Deste modo, o imaginário vê o seu espaço de reconstituição “como que ilustrado (ou recoberto) por imagens

programadas que, como sinais luminosos, cobrem de um sentido imediatamente construído, ou reconstruído, o que de outro modo permaneceria como efabulação e como dimensão de sonho”.<sup>14</sup>

14  
PINTO DE ALMEIDA,  
Bernardo. *A Imagem  
da Fotografia*, Lisboa,  
Relógio d’Água Editores,  
2014, p. 103

O pensamento filosófico, com particular veemência na Antiguidade clássica, encarava a imaginação como “forma inferior da actividade mental; na melhor das hipóteses uma muleta, e, na pior, uma degradação da reflexão pura”.<sup>15</sup> O recurso às imagens era liminarmente rejeitado, atendendo a que o conhecimento só teria fundamento uma vez abandonado o campo do sensível e do visual.

15  
CASEY, Edwards.  
*Imagining: A  
Phenomenological Study*,  
Bloomington, Indiana  
University Press, 1976,  
p. X

Este entendimento encontra-se na base da *Alegoria da Caverna*, na qual Platão procura evidenciar, por antinomia, como os homens na escuridão da caverna, apreendiam a realidade somente pelas sombras (imagens) projectadas na parede, encontrando-se assim impedidos de experienciar directamente a realidade e de aceder à *verdade*. Subjacente à crítica platónica está, no entanto, o reconhecimento de que “as imagens e as suas sombras são mais fortes do que a luz da verdade e das ideias”.<sup>16</sup> Importa clarificar que a resistência à intervenção das imagens no processo cognitivo resulta do seu entendimento como duplicação do mundo – o perigo estaria na substituição da *verdade* pela imitação. Se considerarmos unicamente a dimensão representativa da imaginação, ou seja, a sua capacidade de reproduzir imagens de uma realidade material, estaríamos perante uma acção exclusivamente mimética, logo, menos *verdadeira* que a percepção directa.

16  
BREDKAMP, Horst.  
*Teoria do Acto Icónico*,  
Lisboa, KKYM, 2015, p.  
22

Afigura-se pertinente pensar se a utilização da alegoria para a depreciação da imaginação não constitui por si só um contrassenso. O recurso a uma imagem tão sugestiva suscita, no mínimo, um sorriso irónico, se não inviabiliza por completo a concepção do pensamento sem imagens. O reconhecimento da acção representativa como única dimensão da imaginação ignora a possibilidade de esta constituir, por direito próprio, um instrumento do saber. Italo Calvino define-a como repertório do potencial, destacando o modo como a mente funciona “de acordo com um procedimento de associações de imagens que é o sistema mais rápido de associar e escolher as infinitas formas do possível e do impossível”.<sup>17</sup>

17  
CALVINO, Italo. *Seis  
propostas para o próximo  
milénio*, Lisboa, Editorial  
Teorema, 2006, p. 111



O carácter instrumental da imaginação assume, no livro *Morphologie City Metaphors*, de O. M. Ungers, um protagonismo inaudito, ficando definitivamente claro que o pensamento não opera necessariamente num plano abstracto mas no domínio do visual e do sensível. Ungers defende que, em cada um de nós, existe “um forte desejo metafísico de criar uma realidade estruturada por imagens, em que os objectos se tornam significantes através da visão”.<sup>18</sup> Apoiar-se, para isso, no princípio Kantiano de que a imaginação precede o pensamento. Se, por um lado, o intelecto não tem capacidade perceptiva, por outro, os sentidos não têm capacidade cognitiva, pelo que é a reconstituição dos fenómenos físicos, operada pela imaginação, que permite a sua conceptualização. Dito de outro modo, a realidade é o que imaginamos que ela seja e ao colocarmos a tónica na percepção óptica dessa mesma realidade, operamos no domínio do morfológico.

<sup>18</sup> UNGERS, Oswald Mathias. *Morphologie City Metaphors*, Colónia, Buchhandlung Walther König, 2017, p. 8

O carácter polissémico da palavra ‘imaginar’ pode ser responsável por introduzir alguma entropia na construção do presente argumento. Isto porque, como já vimos, imaginar tanto pode significar uma faculdade representativa, no sentido de evocar objectos que estão ausentes, como uma faculdade criativa, no sentido da produção de imagens fictícias, de realidades não existentes. A acepção mais vulgar do termo encontra-se mais próxima desta dimensão criativa, sendo empregue para designar fantasias ou conjecturas (juízos formados sobre aparências). Baudelaire via na imaginação “uma faculdade quase divina que antes de mais apreende, para além dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias”.<sup>19</sup> Ora, é por reconhecer afinidades entre entidades dissemelhantes que podemos dizer que imaginar pressupõe uma “relação analógica de unidade por semelhança”.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> BAUDELAIRE, Charles. *A Invenção da Modernidade (Arte, Literatura e Música)*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2006, p. 104

<sup>20</sup> KEARNEY, Richard. *The Wake of Imagination*, Londres, Routledge, 1988, p. 16

É precisamente na descoberta de novas e improváveis associações que reside o verdadeiro potencial criativo da imaginação. Ao colocar, lado a lado, objecto arquitectónico (realidade factual) e imagem analógica (realidade perceptiva), Ungers confere expressão material a inusitadas e bem-humoradas associações. Se o paralelismo formal é em alguns casos evidente, como entre o Plano Concêntrico de uma Poavação Ideal, de Trystan A. Edwards (1930) e o disco

de um radiotelescópio, noutros, a associação opera-se num nível unicamente conceptual, como entre a Cidade fortificada de Mannheim (1606) e um cavalo a correr com o seu potro, clarificada pela palavra que acompanha as imagens: duplicação. Assim enquadrado, o pensamento imagético pode ser entendido como “um processo de conceptualização de realidades diversas e não-relacionadas, através do recurso a imagens, metáforas, analogias, modelos, signos, símbolos e alegorias”.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> UNGERS, Oswald  
Mathias. *Morphologie  
City Metaphors*, Berlim,  
Buchhandlung Walther  
König, 2017 (1982), p. 8

As mais diversas realidades, ao serem submetidas, sob a forma de imagens, a novos usos, recebem novos significados. Quando se lhes outorga existência material, definitivamente separada do domínio do mental em que tiveram origem, as imagens adquirem uma das suas características fundamentais: a autonomia. Característica que leva a que as imagens não possam ser “completamente submetidas ao arbítrio do homem, nem por investimentos sensíveis nem por operações linguísticas, apesar de lhe deverem a sua origem. Neste efeito reside a razão pela qual a imagem é objecto de fascínio. Uma vez criada torna-se independente”.<sup>22</sup> Levanta-se então a possibilidade de as imagens poderem constituir um discurso, não necessariamente enquanto substitutas das palavras numa mimese da linguística, mas antes como uma qualidade activa, de uma narrativa própria por elas enunciada.

<sup>22</sup> BREDKAMP, Horst.  
*Teoria do Acto Icónico*,  
Lisboa, KKYM, 2015, p. 11

## A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS

A experiência corpórea converte incessantemente a realidade em imagens que, uma vez criadas, são armazenadas na memória enquanto parte do nosso arquivo imaginal.

Neste sentido, falar da memória é falar de um contínuo processo de acumulação. Se o mundo se nos apresenta por imagens, então a memória é responsável pela sobrevivência de imagens do passado. A este propósito, Walter Benjamin traça um particularmente ilustrativo paralelo entre recordação e escavação:

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (Sachverhalt) – espalhá-la, tal como se espalha a terra, revolvê-la tal como se revolve o solo. Porque essas «matérias» mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do coleccionador.<sup>23</sup>

23  
 BENJAMIN, Walter.  
*Escavar e Recordar* in  
*Imagens de Pensamento*,  
 Lisboa, Assírio & Alvim,  
 2004, p. 219

Longe de constituírem um arquivo estático, estas imagens intervêm directamente naquilo que é a nossa percepção. Por ignorarmos, em grande medida, os mecanismos do inconsciente, não nos é possível concluir, especificamente, o que determina a sobrevivência de umas em detrimento de outras. Podemos, contudo, reconhecer que o que determina e até justifica a existência da memória é o seu potencial de enriquecimento da experiência presente através das experiências adquiridas. Deste modo,

a percepção acaba por ser meramente uma ocasião para a recordação, [no sentido em que] a recordação de intuições análogas, por estar vinculada pela memória à série de acontecimentos subsequentes e, portanto, capaz de melhor informar a nossa decisão, é mais útil do que a intuição por si só.<sup>24</sup>

24  
 BERGSON, Henri. *Matter  
 and Memory*, Nova  
 Iorque, Zone Books,  
 1991, p. 66

Não se procura com isto dizer que não haja lugar à apreensão de novas experiências, para tudo há uma primeira vez. Isto não invalida, no entanto, que a percepção não seja, mais vezes do que se imagina, uma experiência mediada e informada pela memória. A insistente tentativa de dissociação entre percebido e recordado poderia fazer sentido se, porventura, fosse possível isolar o momento presente como tempo da acção. Uma vez que o que vai acontecer ainda não existe, e o que existe já aconteceu, parece a Bergson

inevitável concluir que só percebemos o passado: “a percepção, por mais instantânea, consiste então numa incalculável multitude de elementos recordados; em abono da verdade, toda a percepção é já memória”.<sup>25</sup>

<sup>25</sup>  
Idem, p. 150

Ironicamente, ou não, o papel da memória vem sendo colocado em causa por uma invenção cujo propósito também passa por resgatar do esquecimento instantes do passado: a fotografia. Acontece que,

fotografando tudo por toda a parte, os homens deixaram de guardar memórias, recordações, lembranças, para guardar antes imagens [fotográficas]. A memória flui, tergiversa, inventa e baralha, enquanto a fixidez da imagem fotográfica prende, atesta, confirma e esquece.<sup>26</sup>

<sup>26</sup>

PINTO DE ALMEIDA,  
Bernardo. *A Imagem da Fotografia*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2014, p. 84

“A memória está coberta de camadas de pedaços de imagens como um depósito de lixo, onde é cada vez mais difícil que uma figura entre muitas seja capaz de ganhar relevo”.<sup>27</sup> Efectivamente, tudo nos leva a crer que a saturação imaginal do mundo contemporâneo parece dificultar a tarefa da memória enquanto qualidade activa da nossa consciência. O que não impede que a fotografia se reconheça a qualidade de, em cada instante que fixa, preservar um vestígio do que foi. A sua condição documental encerra um potencial de durabilidade que nos ultrapassa e, nesse sentido, é um meio que permite às futuras gerações uma leitura sobre o seu passado.

<sup>27</sup>

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Editorial Teorema, 2006, p. 112

Perante a imensidão da comunicação e produção de conteúdos do mundo contemporâneo, parece ser cada vez mais hercúlea a tarefa de conservar registos de toda a nossa actividade no mundo. Foi precisamente esta realidade que Alain Resnais se propôs retratar, ao filmar a Biblioteca Nacional de França em *Toute la mémoire du monde* (1956). A narrativa acompanha o percurso de um livro desde a sua entrada até à estante, do depósito à sala de leitura. Pelo meio, o livro é carimbado e inscrito no registo de entradas; é criada uma ficha de identificação e encontrado um local para o livro, de acordo com o campo de conhecimento a que pertence; uma vez identificado, o livro é etiquetado: uma letra e um número indicam a prateleira a ocupar num dos depósitos; uma vez

catalogado, é transportado para o seu preciso lugar no ‘labirinto de estantes’ que se estende por quilómetros. A Biblioteca é retratada como um organismo vivo que ‘deve digerir duzentos quilos de papel todos os dias’ e cujo ‘cérebro é a sala do catálogo, com os seus milhões de fichas engavetadas que permitem encontrar, com facilidade, qualquer livro’.

Os *travellings* de Resnais pelas entranhas da Biblioteca retratam-nos a ‘lenta batalha contra a morte’ levada a cabo pelos conservadores responsáveis pela preservação dos incontáveis tesouros ali depositados. É uma tarefa inglória, uma luta contra o tempo, inclemente na sua acção destruidora da matéria. Através da recolha dos vestígios materiais da nossa civilização, a Biblioteca assume-se como um instrumento essencial para a perpetuação da memória. Assim, cada livro constitui uma ‘fatia da memória universal’, parte de um todo que, na sua pulsão colecionista, aspira a conter toda a memória do mundo.<sup>28</sup>

28  
RESNAIS, Alain. *Toute la mémoire du monde*, 1956  
(excertos da narração)



## DA REUNIÃO DO DÍSPAR





Quando os homens morrem, entram para história.

Quando as estátuas morrem, entram para a arte.

Esta botânica da morte é aquilo a que chamamos cultura.

RESNAIS, Alain. *Les Statues Meurent Aussi*, 1953 (excerto da narração)

Museu e mausoléu estão relacionados por mais do que a associação fonética.

Os museus são como os jazigos de família das obras de arte.

ADORNO, Theodor W. *Valéry Proust Museum*, citado por CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins in On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1980, p. 41



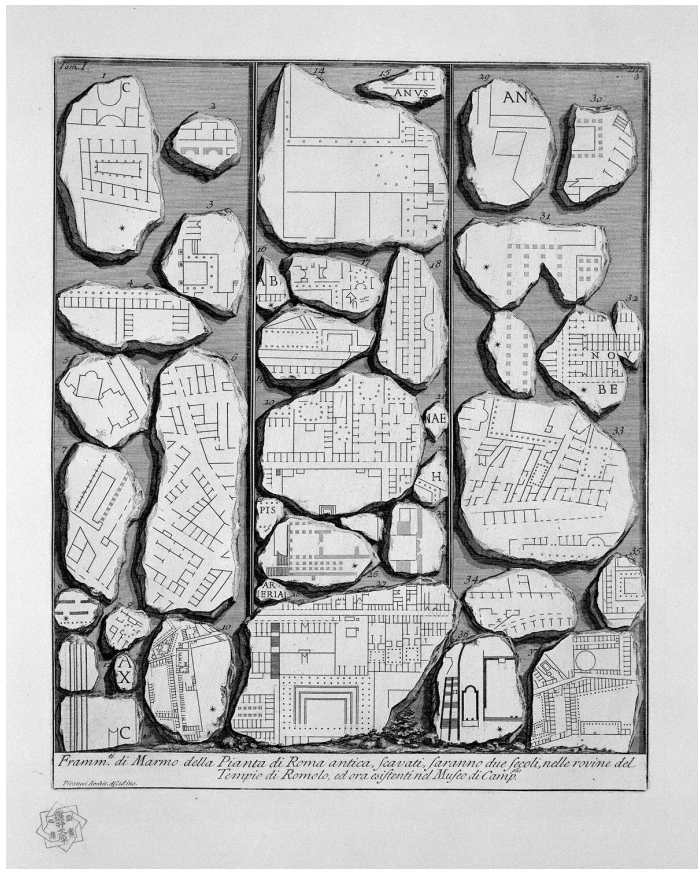
37



38



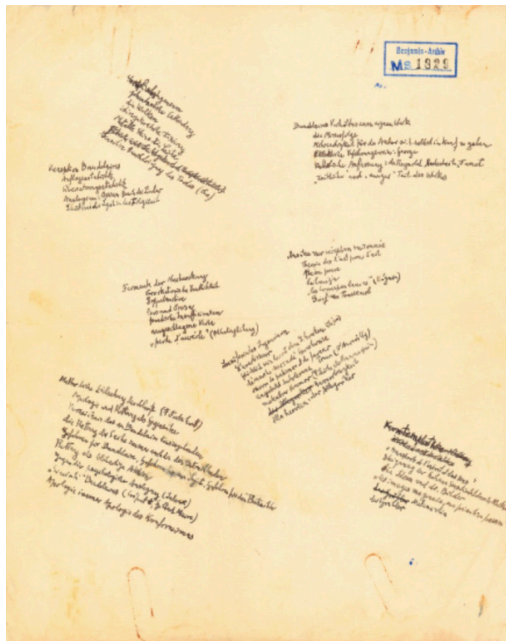
39



40

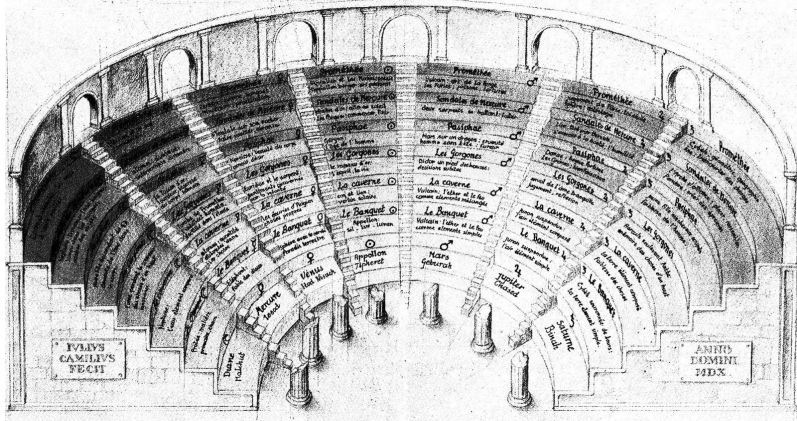


41



42





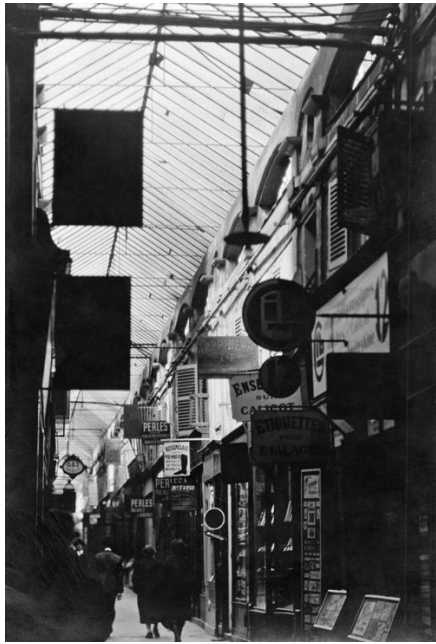
43



44



45



46



47



48





49



50



51



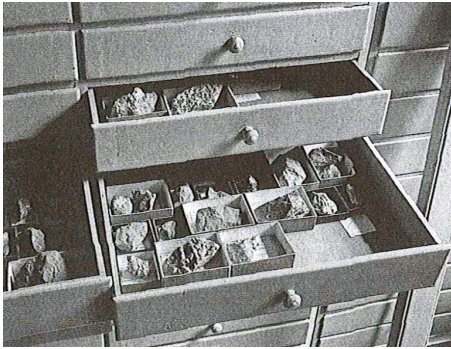
52



53



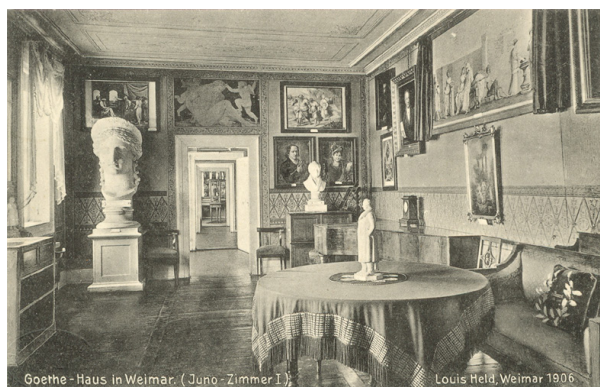
55



54



56



57

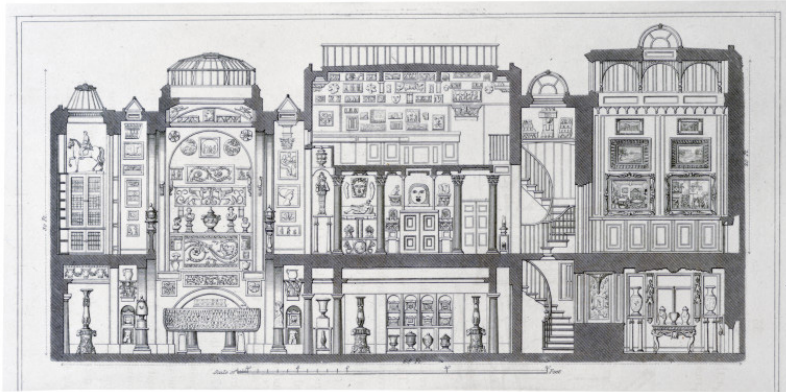




58



59



60



61





62



64



63



65



66



67



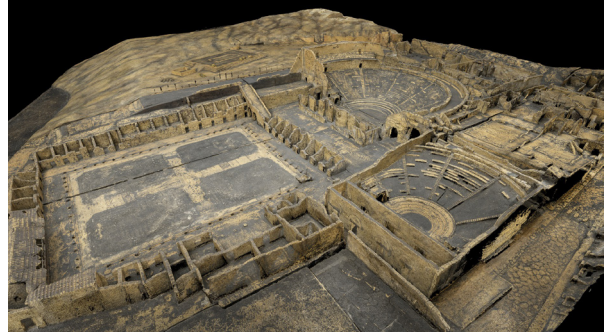


68



69

70



71



72



73



74



75





77



76



78



79





80



81

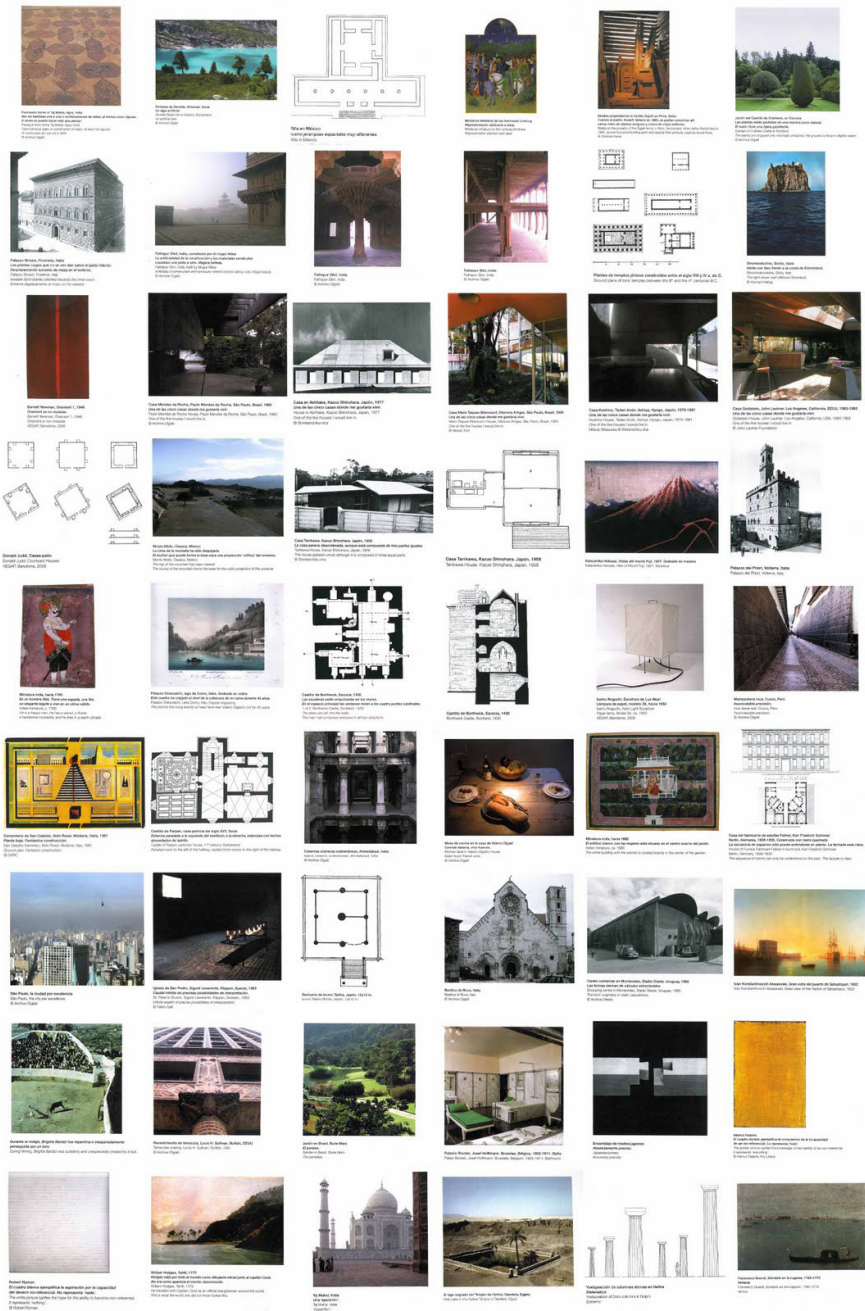


82



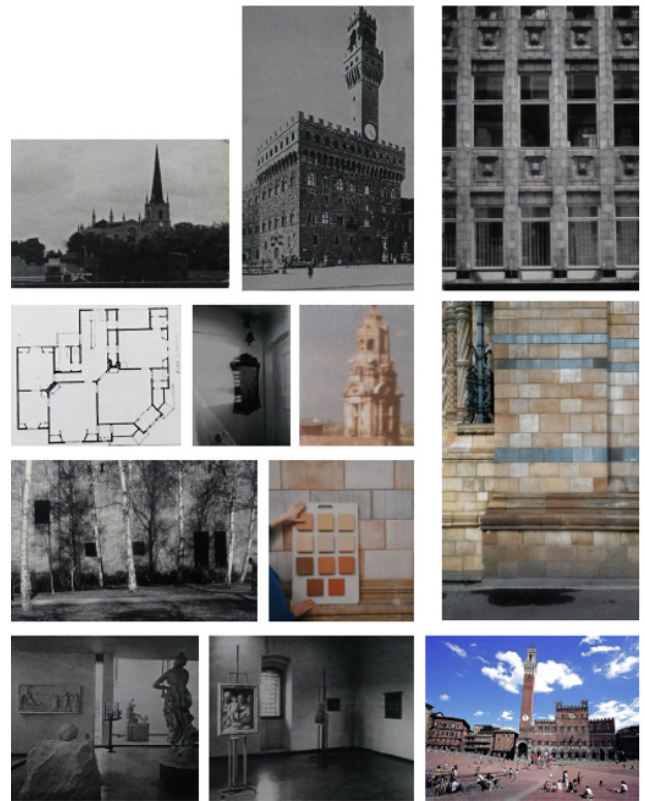
83

65





86

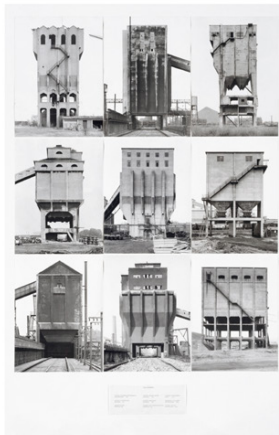


87

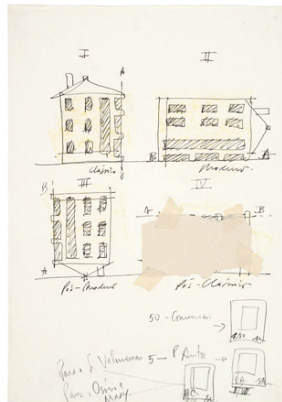




88



89



90



91



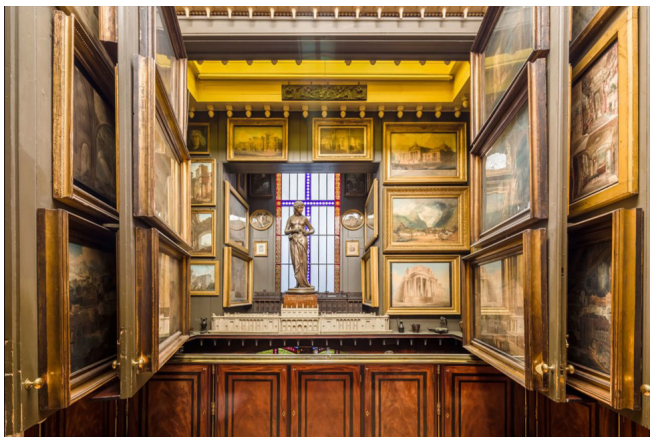
92



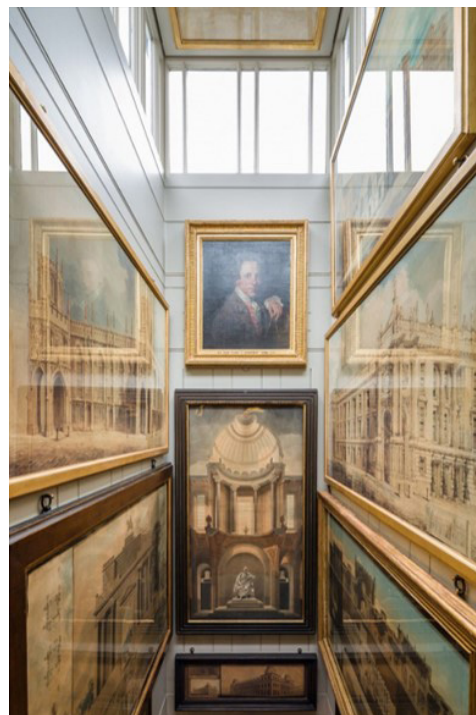
93



94



95



96





97



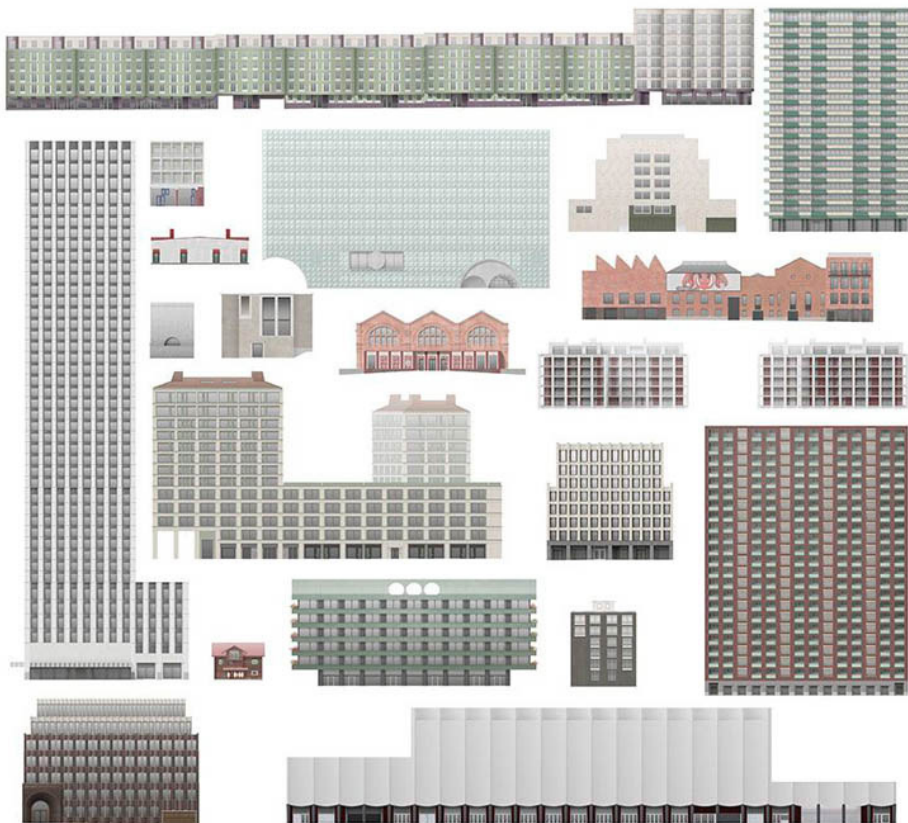
99



98



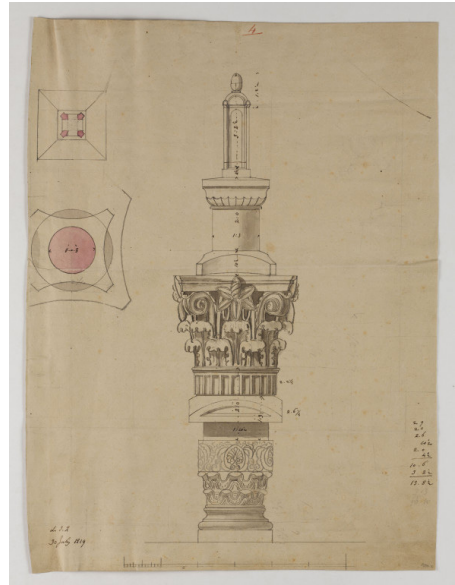
100



101



102



103



104

37. Filarete, Ca' del Duca (Colonna del Filarete), 1461
38. Michelangelo, *Atlas*, 1530-34
39. Luigi Moretti, *Il Girasole*, 1947-50
40. G. B. Piranesi, *Frammenti di Marmo della Pianta di Roma antica*, 1756
41. André Breton, *Cadavre Exquis*, 1928
42. Walter Benjamin, Notas sobre Charles Baudelaire (manuscrito), 1929
43. Giulio Camillo, Teatro da Memória, 1519-44
44. Jiri Kolar, *Object poem*, 1963
45. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (79), 1924-29
46. Germaine Krull, *Passage du Caire*, 1928
47. Germaine Krull, *Vitrine avec corsets*, 1928
48. Roger-Viollet, *Passage Choiseul*, 1910
49. Sasha Stone, *Bourgeois Interior*, 1914
50. David Teniers, *The Archduke Leopold Wilhelm in his Painting Gallery in Brussels*, 1647-51
51. David Teniers, *Gallery of Archduke Leopold Wilhelm in Brussels*, 1651
52. Eugène Atget, *Intérieur de M. B. collectionneur, rue de Vaugirard*, 1910
53. Eugène Atget, *Intérieur de M. R. artiste dramatique, rue de Vavin*, 1910
54. Colecção Mineralógica de Goethe, Goethes Haus, Weimar
55. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe in the Roman Campagna*, 1787
56. Diener & Diener, Museu de História Natural de Berlim (depósito), 1995-2010
57. Sala Juno, Goethe Haus, Weimar
58. Giovanni Paolo Pannini, *Le Vedute di Roma Moderna*, 1757
59. Sasha Stone, *Bourgeois Interior*, 1914
60. Sir John Soane Museum, Lincoln's Inn Fields, nº 13 (secção)
61. Sir John Soane Museum, Lincoln's Inn Fields, nº 13 (planta)
62. George Bailey, *Nº 13 Lincoln's Inn Fields: section through the Dome*, 1810
- 63-64. Gareth Gardner, Museu Sir John Soane, 2012
65. Joseph Michael Gandy, *Architectural Ruins: a vision*, 1832
66. Joseph Michael Gandy, *Rotunda in the Bank of England*, 1830
67. Francis Rowland, trabalhos de demolição no Banco de Inglaterra, 1925
68. Giovanni Battista Piranesi, *Différentes vues de Pesto* (XVII), 1777-78
69. Giovanni Battista Piranesi, *Différentes vues de Pesto* (V), 1777-78

70. Domenico Padiglione, Model of the city of Pompeii as it looked in 1820, 1826
71. Joseph Michael Gandy, *A Bird's-eye View of the Bank of England*, 1830
72. Hubert Robert, *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruines*, 1796
73. Hubert Robert, *Projet pour la transformation de la Grande Galerie*, 1796
74. Hubert Robert, *Monuments de Paris*, 1789
75. Canaletto, *Capriccio com edifici palladiani*, 1755
76. Bernardo Bellotto, *View of Via di Ripetta in Rome*, 1742-44
77. Bernardo Bellotto, *The Campo di SS. Giovanni e Paolo, Venice*, 1743-47
78. Giovanni Battista Lusieri, *The Herculaneum Gate, Pompeii*, 1783
79. Giovanni Battista Lusieri, *View of Rome from the Janiculum Hill with Saint Peters and Castel Sant'Angelo*, 1778
80. Giovanni Battista Lusieri, *View of the Bay of Naples from the Palazzo Sessa*, 1791
81. Bernardo Bellotto, *View of the Grand Canal: Santa Maria della Salute and the Dogana from Campo Santa Maria Zobenigo*, 1743
82. Bernardo Bellotto, *Grand Canal looking north-east to the Rialto Bridge*, 1738
83. Bernardo Bellotto, *Ruins of the Forum, Rome*, 1743
84. Valerio Olgiati, *Iconographic Autobiography*, 2010
85. Exposição *Pictographs – Statements of Contemporary Architects*, Bienal de Veneza, 2012
- 86-87. Caruso St John, *Imagens apresentadas no concurso para a New Art Gallery em Walsall*, 1995
- 88-90. Eduardo Souto de Moura, *Atlas de Parede, Imagens de Método*, 2011
91. Henri Matisse, *The Red Studio*, 1911
92. Sala de trabalho de John Soane
93. Parede do escritório de Eduardo Souto de Moura
- 94-96. Gareth Gardner, *Museu Sir John Soane*, 2012
- 97-99. Caruso St John, *3 interiores para o Museu Sir John Soane*, 2012
100. Joseph Michael Gandy, *Architectural composition of framed perspectives and models of designs by Sir John Soane executed from 1780 to 1815*, 1818
101. Caruso St John, *Composição de alçados*, 2018
102. John Soane, *Pasticcio*, 1819
103. Gareth Gardner, *Sala de maquetes de John Soane*, 2012
104. *Maquetes no escritório de Caruso St John*



## O CONHECIMENTO POR MONTAGENS

Atendendo à sua morte prematura, é impossível ter qualquer certeza sobre o destino que Walter Benjamin daria aos *Konvolut* (maço de papéis) que havia reunido até então. Quase inteiramente compostos por citações, estes dossiers, cada

um com um tema específico, deveriam formar parte de uma obra que reflectisse sobre a experiência urbana do capitalismo. Para isso, Benjamin serve-se das passagens cobertas de Paris como cenário de uma viragem que, tendo tido lugar no século XIX, se afigurou determinante na conformação do século seguinte: a transição de uma cultura de produção para uma cultura de consumo. As passagens, precursoras das grandes superfícies comerciais dos dias de hoje, funcionavam como um dispositivo visual que fornecia às pessoas as imagens do desejo.

Em *As Passagens de Paris*, o modo como o texto foi construído assume uma preponderância inédita, na medida em que a chave para a compreensão do conteúdo reside precisamente na sua estruturação formal. Benjamin abstem-se de formular uma tese sob um ponto de vista canónico, ou seja, com discurso próprio, remetendo esse papel para as citações de outros autores que organiza por entre breves comentários e anotações. Deste modo, a citação assume “um propósito anárquico de revolucionar o presente, demonstrando a intransmissibilidade do passado como um todo e assegurando, ao mesmo tempo, que unicamente esta operação de recolha entre os restos possibilita a sua preservação”.<sup>1</sup> O próprio acto de pensar (‘cogitare’), segundo Santo Agostinho, parte do acto de coligir (‘colligere’), de recolher.<sup>2</sup> Deste modo, o inventor produtivo dá lugar ao *bricoleur* e o discurso autoral é substituído por uma complexa montagem de fragmentos que ele próprio não criou, evocativa da técnica surrealista do *cadavre exquis*. A composição que daí emerge deverá, contudo, resultar em mais do que a soma das suas partes.

A possibilidade de um conhecimento por meio de montagens esteve, de igual modo, na origem do grande e derradeiro projecto da vida de Aby Warburg: o

<sup>1</sup> Santo Agostinho, citado por MOLDER, Maria Filomena. *Semear na Neve*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1999, p. 41

<sup>2</sup> *Idem*, p. 48

*Atlas Mnemosyne*. Iniciado em 1924, o Atlas contava, à data da sua morte, com aproximadamente um milhar de reproduções de imagens, que iam da história da arte até à cosmologia, montadas sobre 63 painéis. Apesar de nunca concluída, esta obra deveria ter sido publicada com pouca ou nenhuma componente textual. Aqui se vê que a ambição residia, precisamente, na possibilidade de construir um discurso ou um argumento exclusivamente baseado em imagens, tal como Benjamin havia procurado fazer com as citações.

A referência a *Mnemosyne*, deusa da memória na mitologia Grega, denuncia o propósito de Warburg, com este projecto, reconfigurar a memória, “renunciando a fixar as recordações – as imagens do passado – num relato ordenado ou, pior do que isso, definitivo”.<sup>3</sup> O seu principio operativo reside no potencial, só reconhecido à imaginação, de encontrar entre as coisas correspondências por descobrir. O pensamento das relações emerge assim da possibilidade, inesgotável, de montar e desmontar conjuntos de imagens heterogéneas que, dissociadas do seu contexto anterior, configurem montagens inéditas capazes de revelar novas afinidades.

As imagens que nas galerias dos museus são sujeitos passivos, objecto do olhar contemplativo, quando dispostas sobre a mesa de trabalho adquirem uma qualidade activa enquanto parte de um sistema sempre aberto a novas configurações e em permanente mutação. Encerram a possibilidade de renovar o pensamento através de remontagens problematizadas. Se por um lado as mesas de imagens se destinam a reunir a fragmentação do mundo,<sup>4</sup> por outro a multiplicidade potencial de relações que enunciam é contrária a sínteses de qualquer tipo. É certo que a morte de Warburg precipitou o fim deste projecto. Afigura-se, no entanto, lícito indagar se seria possível, algum dia, concluí-lo. A verdade parece ser que as virtualidades desta forma de saber visual lhe outorgam

vida eterna. Isto porque, sobre a mesa de trabalho ou sobre as pranchas expositivas, as imagens funcionam como planaltos, na definição de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “qualquer multiplicidade conectável com outras por caules subterrâneos superficiais, de maneira a formar e desenvolver um rizoma”.<sup>5</sup> Por

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM, 2013, p. 20

<sup>4</sup> *Idem*, p. 43

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Planaltos, Capitalismo e esquizofrenia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 45

caules entendam-se relações entre as imagens, que para além da superficialidade de uma proximidade visual, suscitam permanentemente outras proximidades menos evidentes, subterrâneas.

PARS PRO TOTO <sup>6</sup>

<sup>6</sup>  
Do Latim, parte (tomada)  
pelo todo

<sup>7</sup>  
BENJAMIN, Walter.  
*H [The Collector] in  
The Arcades Project*,  
Cambridge, Harvard  
University Press, 1999,  
p. 211

<sup>8</sup>  
MOLDER, Maria  
Filomena. *Semear na  
Neve*, Lisboa, Relógio  
d'Água Editores, 1999,  
p. 50

Benjamin dedica, n' *As Passagens de Paris*, uma entrada ao colecionador - o *Konvolut H* - em que identifica a mais profunda motivação de quem colecciona como a luta contra a dispersão:

“Desde o começo que o grande coleccionador

é afectado pela confusão, pela dispersão em que as coisas do mundo se encontram”.<sup>7</sup> É esta demanda arqueológica perante uma realidade fragmentária que justifica a existência do coleccionador. A sua tarefa é reunir os fragmentos para, a partir deles, construir uma renovada visão do mundo. Renovada e em permanente mutação, quer pelo carácter volátil da colecção - nunca completa, dada a irreprimível vontade de aquisição de novos objectos - quer pela possibilidade, sempre em aberto, de reordenar os objectos e de assim construir novos argumentos. Aqui reside o carácter operativo da colecção,

que pelas suas entradas orienta a redescoberta do universo (...) e que tem o poder de agir sobre ele, renovando-o como se se sobrepusessem, numa imagem perfeita, em profundidade, o mundo das coisas coleccionadas e o mundo das coisas que nos envolvem, acabando estas por serem caracterizadas pelo saber operatório preenchido pelos desígnios do coleccionador.<sup>8</sup>

Se por um lado a colecção aspira à totalidade, por outro inevitavelmente se conforma com a sua natureza parcelar. O coleccionador

aceita a afirmação de que a parte pode ser tomada pelo todo e de que, não podendo possuir todas as coisas, todos os seres, se pode contrair, realizando uma espécie de elipse material, esses inumeráveis nalguns, e reproduzir, assim, a ordenação do todo de todos numa ordenação do todo

9  
*Idem*, p. 46

de alguns.<sup>9</sup>

O carácter fragmentário da experiência, em que se afigura licito tomar a parte pelo todo é uma vez mais ilustrada pelas passagens parisienses:

Estas galerias, uma recente invenção do luxo industrial, possuem cobertura em vidro e corredores revestidos a mármore que atravessam quarteirões inteiros (...) De ambos os lados destes corredores, que recebem luz da cobertura, encontram-se as lojas mais elegantes, pelo que a galeria é uma cidade, um mundo em miniatura, em que os consumidores encontram tudo o que necessitam.<sup>10</sup>

10  
 BENJAMIN, Walter. *A [Arcades, Magasins de Nouveautés, Sales Clerks] in The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 31

Enquanto forma de memória prática, material, coleccionar pressupõe uma deslocação das coisas da sua realidade, para a nossa. Ou seja, tem lugar um processo concentracionário em que a imensidão do mundo se condensa no nosso espaço existencial e em que, por vezes, a ideia de posse do objecto se converte na ideia de posse da imagem desse objecto. A representação dispensa a mediação na relação entre coleccionador e coleccionável. Na impossibilidade de possuir as ruínas de Roma, a apropriação da sua representação servirá os propósitos do coleccionador. Na sua descrição do gabinete de Adolphe Thiers, presidente da República Francesa entre 1870 e 1873, Charles Blanc declarava que:

M. Thiers possui o que queria possuir... E para que fim? Para organizar em torno de si uma miniatura do universo – ou seja, reunir, num ambiente de oitenta metros quadrados, Roma e Florença, Pompeia e Veneza, Dresden e Haia, o Vaticano e o Escorial, o Museu Britânico e o Hermitage, a Alhambra e o Palácio de Verão (...) Procurando, em particular, adornar as paredes da sua residência com as mais preciosas recordações das suas viagens, M. Thiers mandou fazer cópias reduzidas das mais famosas pinturas... Pelo que, ao entrar na sua casa, se encontra imediatamente rodeado por obras-primas criadas em Itália durante o século de Leão X.<sup>11</sup>

11  
 BLANC, Charles. *Le Cabinet de M. Thiers*, Paris, 1871, p. 16-18



## CORRESPONDÊNCIAS E AFINIDADES

A inclusão de um objecto na colecção pressupõe, desde logo, a sua desvinculação de qualquer que tivesse sido a sua natureza funcional, em benefício das suas qualidades formais. O objecto é seleccionado pelo olhar

contemplativo do coleccionador e é dissociado da sua utilidade prática por forma a inserir-se num novo e meticulosamente orquestrado sistema que constitui a colecção. O seu papel é agora de interagir com os seus semelhantes. “Deve ser tido em conta que, para o coleccionador, o mundo se encontra presente e ordenado em cada um dos seus objectos”.<sup>12</sup> Operar por semelhanças constitui o cerne da acção do coleccionador e o vínculo que une os objectos coleccionados.

<sup>12</sup>  
BENJAMIN, Walter.  
*H [The Collector] in  
The Arcades Project*,  
Cambridge, Harvard  
University Press, 1999,  
p. 207

Benjamin descreve a muito particular relação do coleccionador com os objectos coleccionados da seguinte forma:

Tudo o que é recordação, pensamento, consciência, se torna pódio, moldura, pedestal, fecho da sua propriedade. A época, a região, a manufactura, o proprietário anterior – tudo isto se transforma para o verdadeiro coleccionador, em cada uma das suas peças, numa enciclopédia mágica cuja quinta-essência é o destino do seu objecto. Aqui, neste campo estreito é possível começar a conjecturar como os coleccionadores, como os grandes fisionomistas – e os coleccionadores são os fisionomistas do mundo das coisas – se tornam intérpretes do destino. Basta observar como um coleccionador manipula os objectos na sua vitrina. Mal lhes pega, sente-se logo inspirado para olhar através deles para a distância de onde vêm.<sup>13</sup>

<sup>13</sup>  
BENJAMIN, Walter.  
*Desempacotando a minha  
biblioteca. Uma palestra  
sobre o coleccionador in  
Imagens de Pensamento*,  
Lisboa, Assírio & Alvim,  
2004, p. 208-209

Guiado por uma intuição morfológica, o coleccionador procura afinidades visuais entre as formas, particularmente quando os objectos diferem quanto à sua função ou categoria. Na verdade, mesmo nos casos em que a colecção se compõe unicamente de objectos que partilham a mesma função, o propósito da sua reunião não é utilitário. Um filatelista colecciona unicamente um tipo de

objecto e, no entanto, ninguém pressupõe que este recorra à sua colecção para enviar correspondência. É o interesse morfológico que o guia, no sentido em que apreciará os seus selos pelas suas características formais, e não propriamente pelo seu desempenho funcional. A entrada para o museu, ou mausoléu, pressupõe a ‘morte’ (funcional) do objecto.

A escolha da palavra ‘afinidade’ para designar aquilo que os une, não é de todo aleatória, uma vez que, por evocar a obra *As Afinidades Electivas*, nos permite falar do seu autor. É que o interesse de Goethe por esta ideia de vínculo não evidente, ou não objectivo, encontra-se relacionado com o facto de ele próprio ter sido um ávido coleccionador. Os seus interesses abrangiam as mais diversas áreas, da mineralogia à arqueologia, o que determinava que em vez de possuir vários objectos subordinados a um tema específico, cada problema ou temática era objecto de uma colecção particular. Uma colecção de colecções, como lhe chama Didi-Huberman, que funcionava como ferramenta indispensável do seu pensamento: era a partir das amostras singulares que Goethe aspirava a formular uma concepção de totalidade.<sup>14</sup> A sua casa, assim organizada em torno das colecções, era, mais do que um repositório, uma materialização do pensamento, permitindo encontrar afinidades, construir semelhanças entre objectos de colecções diferentes.

<sup>14</sup>  
DIDI-HUBERMAN,  
Georges. *Atlas ou a Gaia*  
*Ciência Inquieta*, Lisboa,  
KKYM, 2013, p. 130

Podemos então, entender por afinidade a

atração, o movimento que aproxima, a união improvável e profunda. Nos antípodas de uma semelhança visível e brutalmente mimética, ela indica outra, íntima, que teria sido como que escondida. Da sombra em que está, convida a continuidades que põem em relação ordens estrangeiras umas às outras. Princípio de ligação, ela possui a força mítica de enraizar a possibilidade de que exista uma compreensão do mundo.<sup>15</sup>

<sup>15</sup>  
J. W. Goethe, citado por  
COHN, Danièle. *A Lira*  
*de Orfeu – Goethe e a*  
*Estética*, Porto, Campo  
das Letras, 2002, p. 157

Resultado do compromisso entre a propensão dispersiva da imaginação e a tendência para a síntese do entendimento, a afinidade desperta essa possibilidade de compreensão do mundo quando

a «matéria» das imagens consegue encontrar um «tema em torno do qual o múltiplo se ordena»: operação tão preciosa que Kant chega a definir a afinidade como «a unificação do múltiplo (die Bereinigung des Mannigfaltigen: a arrumação do diverso) por um princípio (von einem Grunde) a partir da sua raiz originária (aus der Abstammung)».<sup>16</sup>

<sup>16</sup>  
KANT, Emmanuel. *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Vrin, 1964, p. 52-53, citado por DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM, 2013, p. 139

Importa, neste processo de construção de correspondências entre realidades e objectos heterogéneos, compreender a precedência ontológica das relações entre todo e partes, semelhante e dissemelhante. Socorro-me, para esse efeito, de Bergson que, de modo extremamente claro e sintético, nos diz que

percepcionamos a semelhança antes de percepcionarmos os indivíduos que se assemelham, e num agregado de partes contíguas, percepcionamos o todo antes das partes. Partimos da semelhança para objectos semelhantes, tecendo sobre a semelhança, como sobre todos os seus aspectos comuns, a variedade das suas diferenças individuais. E também partimos do todo para as partes, num processo de decomposição que consiste em separar, para maior conveniência da vida prática, a continuidade do real. A associação, então não é o primeiro factor: dissociação é aquilo com que se começa, e a tendência de cada memória se juntar a outras, deve-se ao retorno natural da mente à unidade indivisa da percepção.<sup>17</sup>

<sup>17</sup>  
BERGSON, Henri. *Matter and Memory*, Nova Iorque, Zone Books, 1991, p. 165

Dito isto, afigura-se lícito evidenciar o paralelo que existe entre este processo mnésico e a actividade do colecionador: desde logo pela inclinação natural para a percepção da semelhança antes dos objectos que se assemelham; mas também, porque aspira à construção de um todo a partir das partes, daqueles fragmentos que continuamente recolhe, tal como a mente vai associando memórias num 'retorno à unidade indivisa da percepção'.

*Afinidades Electivas* foi, de igual modo, o título escolhido para uma exposição de mais de 300 obras da colecção pessoal do artista Julião Sarmento, que teve lugar em 2015. Composto por obras de numerosos artistas, nacionais e internacionais,

o conjunto reflecte amizades, encontros, interesses do artista. Delfim Sardo, curador da exposição, explicita que, para Julião Sarmiento e tal como Benjamin havia postulado, coleccionar se prende com a recolecção:

Recolector, à época de quê? De imagens, claro. De todas as proveniências: de outros artistas, de histórias, do cinema, da literatura, de jornais, de publicações. Imagens que configuravam um imaginário e que se repetiam, se glosavam, que intimamente se remetiam.<sup>18</sup>

18

SARDO, Delfim.

*Afinidades Electivas:**Julião Sarmiento**coleccionador*, Lisboa,

Documenta, 2015, p. 19

Se a ideia de repetição, no sentido de permanência ou sobrevivência, destaca o papel da memória no processo criativo, a ideia de imagens que se remetem traz à colação outro tema, o da referência. Fica, uma vez mais, claro o potencial operativo da colecção, neste caso como sistema de referências que pode informar a prática artística.

## O ARQUITECTO COLECCIONADOR

A ideia do arquitecto como coleccionador tem, na figura de John Soane o seu mais distinto representante. O espaço onde se encontram expostas as suas colecções em Lincoln's Inn Fields, hoje um museu, foi, outrora, a sua

residência. Os dois planos, o do coleccionador e o do arquitecto, encontram-se, neste projecto específico, intimamente imbricados, tal é a simbiose entre os objectos e os espaços em que são expostos. A falta de espaço para albergar a colecção no nº12 (construído entre 1792-1794), determinou a expansão da sua residência para os lotes contíguos, primeiramente o nº13 (1808-1813) e posteriormente para o nº14 (1823-1825), tendo os interiores sido profundamente alterados. Soane projecta uma sequência espacial profundamente cenográfica e eclética, marcada por diversas referências estilísticas e pontuada por pátios, cúpulas e claraboias.

Assumidamente um *todo difícil* composto por partes, o desenho do interior evidencia não só uma vinculação aos princípios clássicos de proporção e

composição, próprios do neoclássico, como uma preocupação com a teatralidade e o deslocamento do corpo no espaço, próprias do pitoresco. Apesar da sua paixão pelas antiguidades, Soane recusa a rigidez do cânone clássico como única linguagem arquitectónica, explorando novas possibilidades fruto de uma mais livre manipulação formal. Rafael Moneo, aliás, acredita que Soane esteve na origem de uma alteração de paradigma, entre o edifício “entendido como artefacto, parte da vida e da natureza, tal como foi concebido pelos arquitectos desde o Renascimento até ao Barroco” e o edifício enquanto “resultado de uma assemblage de elementos cuidadosamente composta pelo arquitecto”.<sup>19</sup> E é precisamente neste entendimento da arquitectura enquanto todo composto por partes que a sua colecção ultrapassa o olhar meramente contemplativo e se reveste de carácter operativo. Considerados como parte de um catálogo de formas, os fragmentos destinam-se a informar o projecto, simultaneamente detentores de uma evocação passada e de um potencial futuro.

19  
MONEO, Rafael, *Discurso proferido na Soane Annual Lecture*, Londres, 1/07/2017

A sua colecção, iniciada no *Grand Tour* que realizou nos seus anos formativos, era, como não poderia deixar de ser, composta maioritariamente por fragmentos, moldes e gessos de ruínas da Antiguidade. Por definição, qualquer objecto coleccionado pode ser lido como fragmento, na medida em que, uma vez retirado do seu contexto de origem, o deixa incompleto. A desvinculação do todo originário é necessária para que o objecto tome parte de um novo conjunto que é a colecção. É inevitável, perante qualquer conjunto de objectos, indagarmos sobre quais os critérios que determinaram a sua reunião. Se num museu podemos identificar motivações de carácter mais objectivo, relacionadas com a qualidade ou relevância histórica das obras aí reunidas, numa colecção privada, as escolhas revestem-se de uma subjectividade nem sempre sindicável. Na residência de John Soane justapõem-se objectos de tempos e origens diferentes, desafiando qualquer perspectiva linear da História.

A recusa da ordem cronológica na identificação das afinidades entre os objectos aproxima-se dos mecanismos associativos da memória. Não seria a primeira vez que se encarava a possibilidade de conferir à memória uma expressão material.



No século XVI, Giulio Camillo desenvolve uma estrutura arquitectónica, inspirada no teatro romano, destinada a arquivar a totalidade do pensamento: chamou-lhe o *Teatro da Memória*. Dividido em sete partes, com sete degraus, o teatro era composto por 49 áreas do conhecimento, cada uma associada a uma figura simbólica. Deste modo, o espectador, posicionado no centro, poderia recuperar memórias através de associações de imagens, funcionando o teatro como dispositivo mnemónico, ou como lhe chamou Camillo *mens fenestrata* (mente com janelas).<sup>20</sup> De igual modo, a casa de Soane entendida como espacialização da memória, constitui uma janela aberta para o pensamento que permite ao visitante perscrutar algo de outro modo inacessível: o íntimo e subjectivo critério do coleccionador.

20 Socks-studio.  
com/2019/03/03/  
spatializing-knowledge-  
giulio.camillos-theatre-  
of-memory-1519-1544/

Mas, nem só de fragmentos se faz esta colecção. A relação de Soane com as ruínas, em tudo consentânea com a sua época, desenrola-se também no campo do desenho. Para além dos moldes e gessos, a colecção abarca igualmente numerosas representações de ruínas, com particular destaque para quinze desenhos da cidade grega de *Paestum*, da autoria de G. B. Piranesi. A aquisição destes desenhos em 1817, é bem demonstrativa da grande admiração que Soane sentia pelo mestre italiano, que ainda chegou a conhecer durante o *Grand Tour*. O seu legado terá uma influência notória na lógica de representação bem como na estratégia de comunicação de projectos por parte de Soane. O exemplo mais paradigmático talvez seja a vista axonométrica do Banco de Inglaterra, que ele encomenda a Joseph Michael Gandy – *A Bird's-eye view of the Bank of England*, 1830. Aquando da conclusão deste projecto, em contraste com a realidade material que era a de um edifício acabado de construir, Soane encomenda a Gandy uma vista aérea do edifício arruinado. Na verdade, a ambiguidade da imagem permite duvidar se de facto se trata de uma ruína ou de um estaleiro de construção. Em todo o caso, o paralelo com o imaginário de Piranesi ou até com as maquetes que Soane possuía das ruínas de Pompeia é inegável. Por mais que possa ser lido como um exercício prático, de ilustração simultânea de planta, corte e alçado, o que sobressai é o desejo de representar as suas obras como as

ruínas da Antiguidade futura.

21  
MONEO, Rafael, *Discurso proferido na Soane Annual Lecture*, Londres, 1/07/2017

Tanto nas representações do seu trabalho em construção como nas visões da sua ruína, Soane via o seu trabalho “inscrito no tempo”.<sup>21</sup> A aspiração de que a sua obra pudesse fascinar em igual medida a civilização futura, como os vestígios romanos o haviam fascinado a si, levou-o a curiosos exercícios fantasiosos. É o caso de *Crude Hints Towards the History of My House*, em que descreve as perplexidades dos visitantes perante a diversidade de objectos encontrados numa visita à sua casa em ruínas, algures no futuro. Tal como Soane dispunha de uma sala na qual conservava maquetes dos mais diversos monumentos da Antiguidade, um qualquer arquitecto futuro possuiria uma sala de maquetes dos edifícios de Soane, como podemos ver na aguarela de Gandy – *Architectural composition of framed perspectives and models of designs by Sir John Soane executed from 1780 to 1815*.

A tradição de representação de ruínas assim como a de colecções, não aspira a uma representação fiel do real, mas antes à criação de ambientes do imaginário. As composições de David Teniers, por exemplo, não reflectem a real disposição dos quadros no espaço, e as de G. P. Pannini tão-pouco representam um conjunto de pinturas que alguma vez tenha existido. Esta liberdade compositiva atinge o seu auge com um género pictórico denominado *Capriccio*, como o de Hubert Robert, em que este reúne num mesmo espaço, monumentos de toda a Paris; ou como o preferido de Aldo Rossi, o *Capriccio con edifici palladiani*, de Canaletto: uma *folie* arquitectónica em Veneza, composta por dois edifícios de Andrea Palladio, originalmente localizados em Vicenza, e uma ponte que nunca chegou a ser construída.

## O IMAGINÁRIO COMO COLECÇÃO

A tradição do *Grand Tour* italiano, muito mais que uma viagem formativa para arquitectos, atinge em finais de setecentos uma popularidade inaudita, transversal à

aristocracia do norte da Europa. Um renovado interesse pela Antiguidade clássica, motivado nomeadamente por novas descobertas arqueológicas como a cidade de Herculano e por frequentes erupções vulcânicas que assolavam o sul da península e a Sícia, faziam de Itália um destino exótico e pitoresco. Os viajantes faziam-se acompanhar, nas suas deslocações, por desenhadores cuja tarefa era registar aquilo que iam observando. E será esta fixação de recordações sob a forma de *vedute* que, pela escala em que eram produzidas, primeiramente ensaia uma indústria das imagens. O seu papel no entendimento do mundo, da possibilidade que abriam de conhecer realidades geograficamente distantes só viria a ser suplantado, décadas mais tarde, pela invenção da fotografia.

A infinita possibilidade de reprodução de imagens, permitiu, como já vimos, possuir na sua representação, as próprias coisas. E se o excesso de imagens pré-fabricadas a que somos expostos levanta entraves à construção do imaginário, por outro lado parece instigar o coleccionador à construção de uma visão pessoal da realidade, enquanto exercício de resistência às imagens que lhe são impostas. E foi neste universo das colecções de imagens que Valerio Olgiati se propôs mergulhar, com a exposição *Pictographs – Statements of Contemporary Architects*, que teve lugar no âmbito da Bienal de Veneza de 2012. Tratou-se de um exercício *d’après Warburg*, isto porque foi pedida, a 44 arquitectos, uma selecção de imagens relacionadas com aspectos relevantes do trabalho de cada um, e exposta sobre uma enorme mesa de luz. Imagens de referências, memórias e atmosferas que povoassem o imaginário dos arquitectos. Elevadas à condição de pequenos ícones, as imagens revelam aspectos autobiográficos da obra, funcionando como janelas para o pensamento. O mérito deste exercício reside, precisamente, na possibilidade que se abre de contemplar o ‘imaterial’ da arquitectura que é também o ‘material’ do pensamento, porque a arquitectura é “imagem na sua origem (na sua concepção) e no seu fim (na sua memória e arquivo)”<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> BANDEIRA, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*, Guimarães, Universidade do Minho, 2007, p. 130

Olgiati já se havia submetido ao mesmo exercício em 2006, com a publicação de *Autobiografia Iconográfica*. Nela constam 55 imagens fundamentais para a sua

prática arquitectónica, quer pela sua forma, quer pelo seu conteúdo. Espanta-nos a diversidade que revelam, que vai da pintura abstracta à iluminura medieval, da arquitectura renascentista ao modernismo brasileiro, por entre numerosas fotografias de viagem. Ainda que através delas possamos compreender as afinidades particulares do arquitecto suíço, resulta muito difícil, para não dizer impossível, relacioná-las com uma obra marcada pela autonomia formal. A distância entre qualquer realidade construída e uma 'mesa de cozinha com comida italiana e vinho francês' (uma das imagens presentes na *Autobiografia Iconográfica*), é simplesmente demasiado grande. Acresce a esta incompreensão da relação entre obras e referências, uma relutância explícita de Olgiati em falar dos precedentes específicos de cada projecto, cuja misteriosa origem nunca é explicada. Assim, o virtuosismo potencial deste exercício perde-se na medida em que não é sindicável a sua efectiva relação com a prática da disciplina.

Exercício em tudo diferente constituiu a publicação *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*. Desde logo por não se tratar de um discurso produzido pelo arquitecto, mas antes de uma selecção, feita pelos editores, de imagens do arquivo do atelier. Uma vez mais, a referência a Warburg: só que neste caso o plano não é horizontal, como na mesa de trabalho, mas vertical. É nas paredes do atelier que podemos observar a miríade de recortes, imagens e desenhos que informam o trabalho de Souto de Moura:

E se o arquitecto persiste, na sua essência, como um «especialista em generalidades», não será de estranhar o cruzamento de imagens que, resgatadas de diferentes origens, partilham um mesmo lugar (a parede), para edificar qualquer coisa de novo e necessariamente bela... e mentirosa.<sup>23</sup>

23  
Eduardo Souto de Moura  
in BANDEIRA, Pedro.  
*Tudo é arquitectura*  
in TAVARES, André;  
BANDEIRA, Pedro.  
*Eduardo Souto de Moura:  
Atlas de Parede, Imagens  
de Método*, Porto, Dafne  
Editora, 2012, p. 11

Se as paredes de Soane eram povoadas pelos fragmentos arquitectónicos, as paredes de Souto de Moura espelham a fragmentação da realidade que as imagens operam. Sem hierarquia visível ou um sentido pré-determinado, as imagens retêm o potencial de virem a ser utilizadas em novas montagens e

associações. Acresce ao reconhecimento do seu papel metodológico, a presença destas imagens no discurso do arquitecto. Assim, e uma vez que elas são assumidas, é possível perceber quais são os processos de transformação de referências em cada projecto.

E se no caso de Souto Moura podemos identificar uma linguagem transversal à generalidade dos seus projectos que funciona como aglutinadora das múltiplas referências empregues, no caso de Rafael Moneo a diversidade referencial resulta numa obra assumidamente experimental e eclética. Ainda que não lhe seja conhecida uma colecção de imagens, é inegável o carácter referencial da sua prática uma vez que resulta particularmente legível nas obras. Este é um tema, aliás, abundantemente explorado pelo arquitecto espanhol, quer em publicações, quer em conferências. Tal foi o caso da sua comunicação na cerimónia de entrega da Soane Medal de 2017, em que reconheceu a influência persistente que John Soane teve sobre várias das suas obras.

E se a emergência do século XX viu as imagens de Souto Moura tomar o lugar dos fragmentos de John Soane, a transição natural parece ser, no presente século, a transposição da colecção para o digital. É o caso do arquivo de referências de Adam Caruso, da dupla de arquitectos Caruso St John, que se encontra disponível online [[caruso.arch.ethz.ch/archive](http://caruso.arch.ethz.ch/archive)]. Nem por isso estas imagens assumem um carácter menos operativo. São inclusivamente presença assídua nos painéis que a dupla de arquitectos submete em concursos, sendo não só parte integrante da sua metodologia projectual como estruturantes do seu discurso. É curioso, uma vez mais, perceber as manifestas afinidades com Soane. Um olhar sobre o escritório da dupla britânica revela a importância atribuída à maquete, e a sua disposição concentrada não pode deixar de lembrar a sala de maquetes em Lincoln's Inn Fields. Se observarmos igualmente a importância que é dada à comunicação dos projectos, que nunca é mera representação técnica, é inevitável pensar no papel fulcral desempenhado por J. M. Gandy.

Mas a mais profunda afinidade talvez seja de natureza metodológica, quer pela



valorização do exercício compositivo, quer pela reutilização e re-interpretação de temas da história da arquitectura. A ideia do arquitecto enquanto “mediador de imagens, entre passado e futuro, reservando para o projecto a contemporaneidade possível”<sup>24</sup> encontra-se, a meu ver, na génese da exposição comissariada pelos

<sup>24</sup>  
*Idem*, p. 21

Caruso St John, na Bienal de Veneza de 2012, sobre possíveis continuidades entre a prática contemporânea e a arquitectura anterior ao Modernismo. Intitulada *Pasticcio* – algo entre o pastiche e o *capriccio* – a mostra vai buscar o seu nome a uma coluna desenhada por Soane para o pátio da sua residência, que se compunha de uma série de capitéis e outros fragmentos arquitectónicos empilhados. Certamente não por acaso, o projecto escolhido por Adam Caruso e Peter St John para esta exposição foi precisamente a sua intervenção no espaço expositivo da casa de Lincoln’s Inn Fields.



## FORMAS QUE SE TORNAM OUTRAS



Procurar uma coisa  
é sempre encontrar outra.  
Assim, para achar algo,  
há que procurar o que não é.

Procurar o pássaro para encontrar a rosa,  
procurar o amor para achar o exílio,  
procurar o nada para descobrir um homem,  
andar para trás para andar para a frente.

A chave do caminho,  
mais que nas suas bifurcações,  
no seu hipotético início,  
no seu duvidoso termo,  
está no humor cáustico do seu duplo sentido.

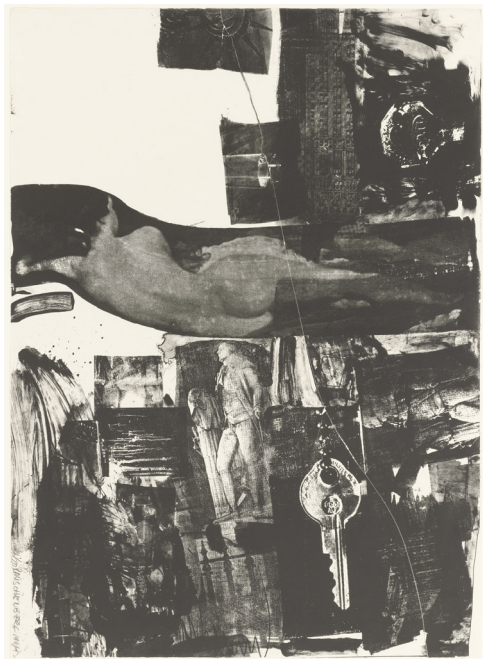
Acaba por se chegar,  
mas a outro lado.

Tudo acontece.  
Mas ao contrário.





105



106



107



109



108



111



110





113



112



114



115



116



117



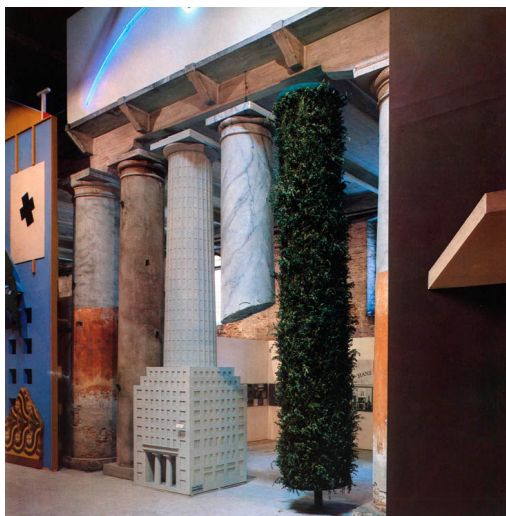
118



119



120

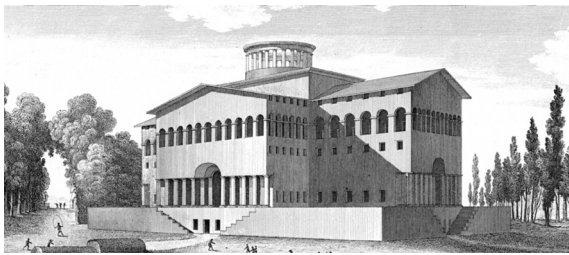


121





122

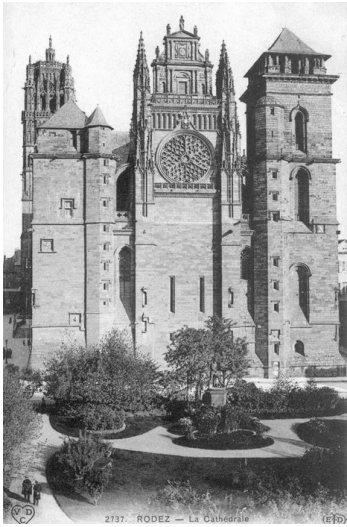


123



124





126



125



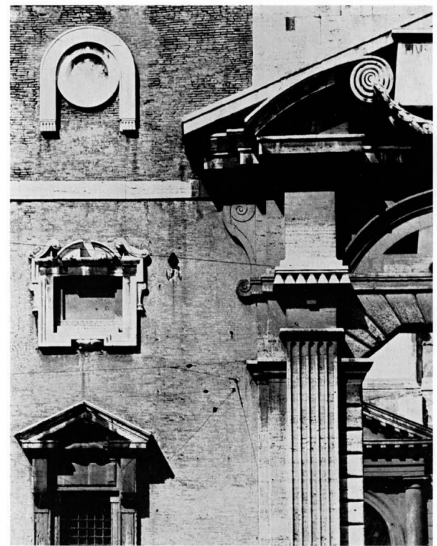
127



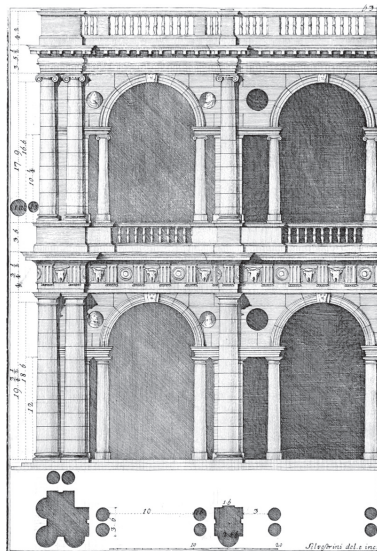
129



128



130

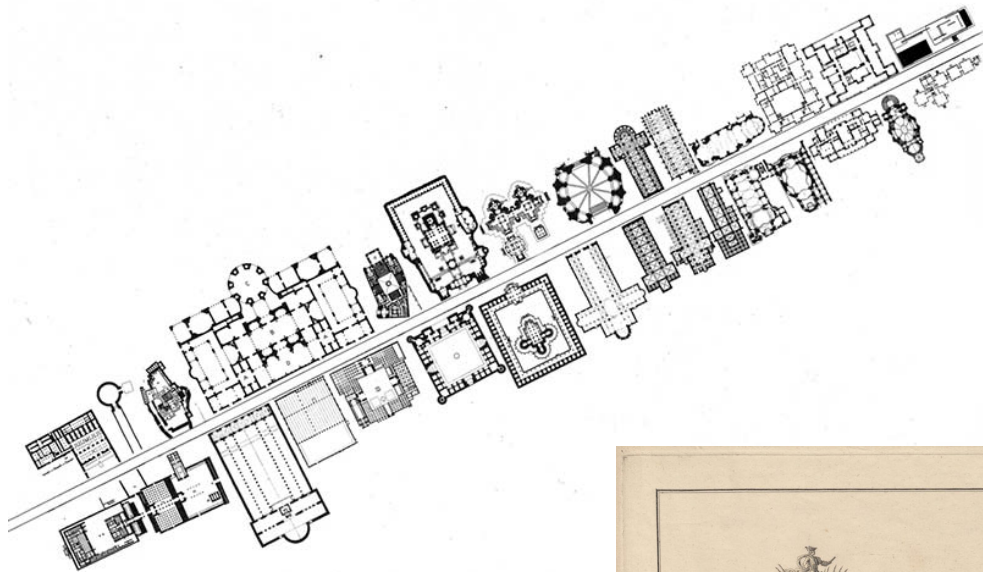


131

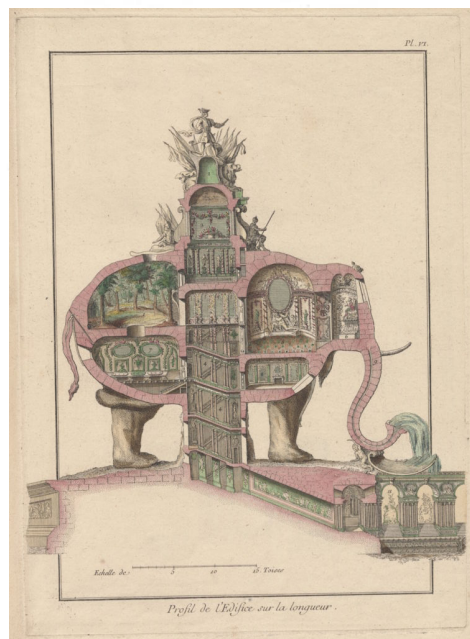




132



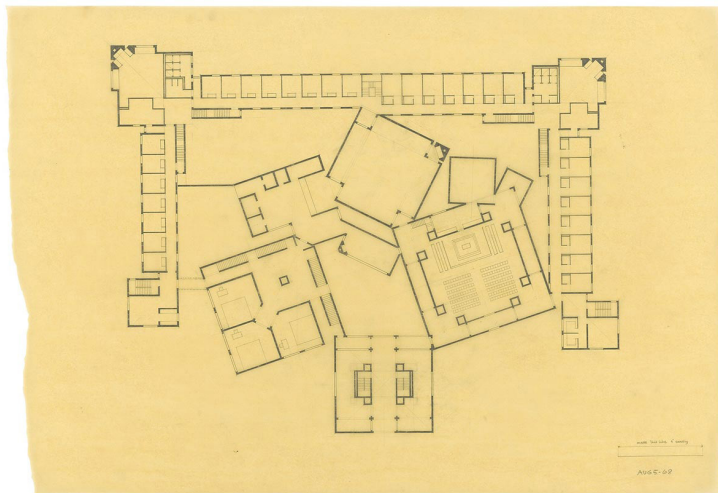
133



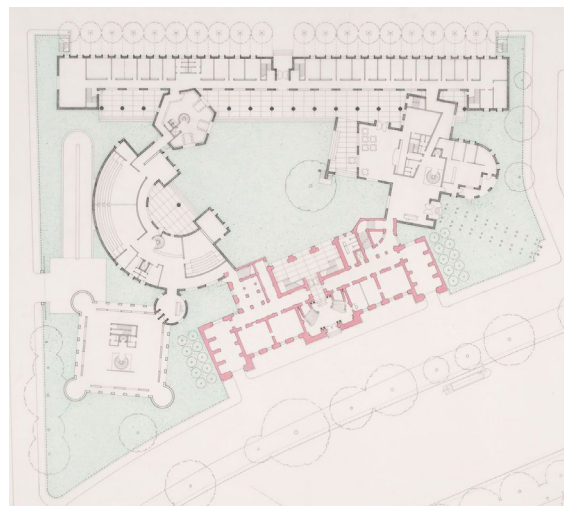
134



135



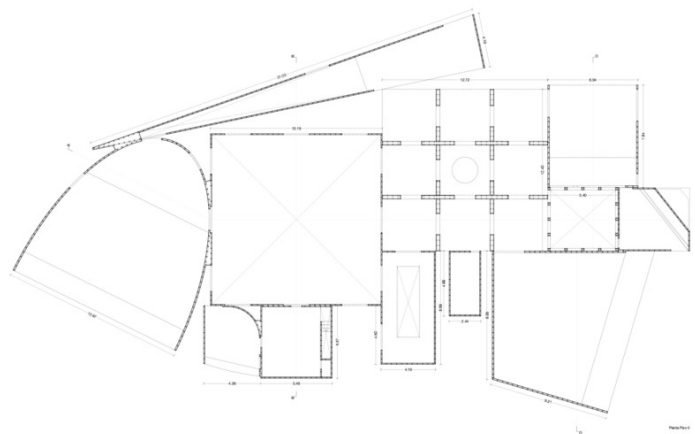
136



137



138

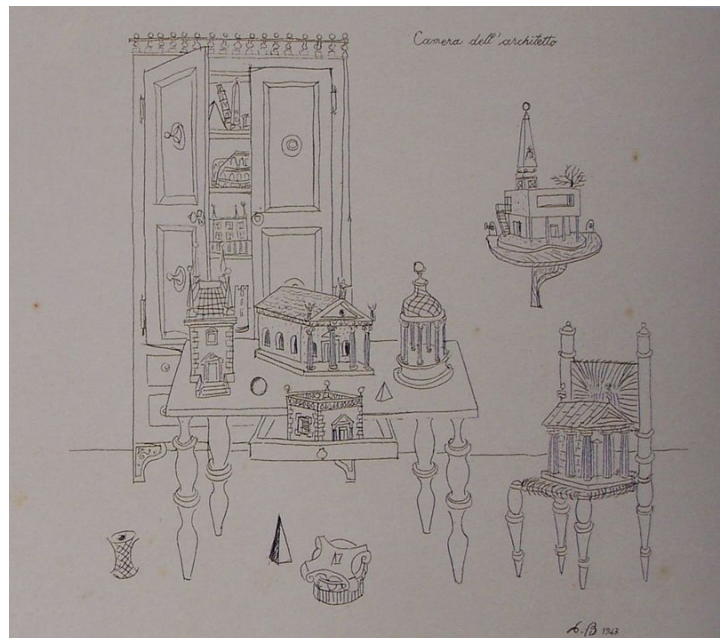


139





140



141

105. Robert Rauschenberg, *Crocus*, 1962
106. Robert Rauschenberg, *Breakthrough I*, 1964
107. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (25), 1924-29
108. Robert Rauschenberg, *Tracer*, 1963
109. Peter Paul Rubens, *Venus at a Mirror*, 1615
110. Diego Velázquez, *The Toilet of Venus*, 1647-51
111. Robert Rauschenberg, *Exile*, 1962
112. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Bain Turc*, 1862
113. Clifford Coffin, Henri Matisse in Bed, 1949
114. Júlio Pomar, *Le Bain Turc (d'après Ingres)*, 1968
115. Júlio Pomar, *Les Arnolfini, à mi-corps, d'après van Eyck*, 1972
116. Jan van Eyck, *The Arnolfini Portrait*, 1434
117. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Baigneuse Valpinçon*, 1808
118. Júlio Pomar, *La Baigneuse Valpinçon d'après Ingres*, 1971
119. Berthold Lubetkin, *Highpoint 2*, 1938
120. Donato Bramante, *Portico di S. Ambrogio*, 1497-98
121. Hans Hollein, *Strada Novissima, The presence of the past*, 1980
122. Robin Hill, *Side by Side* (Glass House de Philip Johnson e Farnsworth House de Mies van der Rohe), 2015
123. Claude Nicolas Ledoux, *House of Education*, 1773-79
124. Philip Johnson, *School of Architecture, University of Houston*, 1983-86
125. Sebastiano Serlio, *I Sette libri dell'architettura*, 1537
- 126-127. Guillaume Philandrier, *Catedral de Rodez*, 1554
128. Moldes em gesso, *Museu Sir John Soane*
129. *Cast Courts*, *Museu V&A, Londres*, 1873
130. Michelangelo, *Porta Pia, Roma*, 1561-65 (publicada por Robert Venturi em *Complexity and Contradiction in architecture*, 1966)
131. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, 1570
132. Aldo Rossi, *Sem título*
133. Hans Dieter Schaal, *Boulevard of the history of architecture*, 1970
134. Charles François Ribart, *Architecture singulière, l'éléphant triomphal, grand kiosque à la gloire du Roi*, 1758
135. Eduardo Souto de Moura (e Louis Kahn)
136. Louis Kahn, *Dominican Motherhouse*, 1965-68
137. James Stirling, *Berlin Social Science Center*, 1979-88
138. *Exposição A Forma da Forma*, *Trienal de Arquitectura de Lisboa*, 2016
139. *Planta da instalação A Forma da Forma*, composta por obras dos arquitetos Johnston Marklee, Nuno Brandão Costa e Office KGDVS
140. *Instalação de Eduardo Souto de Moura na exposição Sensing Spaces*, *Royal Academy of Arts, Londres*, 2014
141. Lina Bo Bardi, *Camera dell'architetto*, 1943

## ESTRATÉGIAS GERADORAS DE FORMA

Como julgo já ter ficado claro, falar do ‘arquitecto como coleccionador’ não pressupõe necessariamente a reunião de artefactos físicos, mas de referências, no sentido de coleccionar para projectar, ou até projectar como quem

colecciona. Isto porque me parece ser muito grande a afinidade entre a actividade de quem colecciona e o modo como estes arquitectos concebem a prática da disciplina. Neste sentido, olhar para as suas colecções de referências permite, simultaneamente, descodificar a obra e aceder ao seu pensamento.

Coleccionar é o mesmo que dizer reunir o disperso. A recolha de fragmentos implica uma dissociação da sua natureza funcional e dos seus contextos anteriores para que passe a integrar um novo sistema de sentido: a colecção. O interesse morfológico que reduz o objecto à sua forma é o que permite, não só dotar os objectos de um significado diferente, como descobrir correspondências entre entidades dissociadas. O arquitecto opera do mesmo modo quando se apropria e transforma uma referência, conferindo-lhe um novo significado, ou quando, através da combinação de várias referências, reconhece afinidades que não eram evidentes. Assim, projectar como quem colecciona resulta numa arquitectura feita por montagens e remontagens, uma vez que a colecção de referências permite reconfigurações infinitas.

Falamos, portanto, de uma metodologia de projecto cujas características importa identificar. Para isso debruçar-me-ei sobre casos concretos, por forma a clarificar de que modo as imagens se transformam em matéria projectual. Ou, dito de outro modo, identificar que estratégias geradoras de forma estão implicadas na concepção das obras. Serão objecto de análise 24 projectos, num espectro temporal que se desenrola desde 1980 até ao presente ano, representativos da prática de três gabinetes de arquitectura cujo trabalho é iconograficamente instruído: o de Rafael Moneo, o de Eduardo Souto de Moura, e o de Adam Caruso e Peter St John [Caruso St John].

Considerou-se, como ponto de partida para a análise formal das obras, o discurso dos seus autores, uma vez que é nele que se explica a relação da obra com as imagens. Neste sentido, não me proponho encontrar, com base em suposições ou interpretações, as referências nas obras. Elas são todas assumidas pelo discurso dos arquitectos, com a mesma naturalidade com que integram o processo de concepção. Daí que o que se pretende enquadrar sob a égide do coleccionador não seja a existência de analogias visuais com outras obras ou autores, algo sempre possível atendendo ao papel do inconsciente sobre o processo criativo, mas de uma estratégia processual *consciente* em que a forma arquitectónica se reveste de uma renovada centralidade.

- <sup>1</sup> Eduardo Souto de Moura, quando afirma “chego à forma através da imagem”,<sup>1</sup> não deixa margem para dúvidas quanto à natureza consciente e instrumental do acto referencial. Trata-se, no entanto, de um processo não-litera, aquele que liga imagem de referência e obra arquitectónica, uma vez que, no caso dos arquitectos estudados, a referenciação não se relaciona necessariamente com a linguagem final da obra. Naturalmente, uma abordagem informada por imagens de referência não é alheia à legibilidade iconográfica das obras, o que não quer dizer que o emprego de referências sirva em primeiro lugar essa legibilidade. As referências desempenham um papel a montante, na fase inicial de concepção do projecto: “Não persigo uma imagem desde o início como o Mies eventualmente faria. Quando me encontro a meio da resolução do problema e não sei o que fazer, ocorre um flash e abro o ‘canal visual’”.<sup>2</sup> Neste sentido, servem mais como ponto de partida do que como resultado final pré-determinado.
- <sup>2</sup> *Idem*, p. 17

Souto de Moura fixa uma imagem não para construí-la depois como figura mas, pelo contrário, para libertar-se, depois de ter aceite com resignação a necessidade de deixar surgir a arquitectura de um acto inventivo individual, tal como a modernidade impõe. Através do projecto, a imagem tem de tornar-se coisa e, portanto, deve ser contradita como imagem, deve ser destruída, e isto ocorre graças a diversas estratégias, algumas das quais de natureza formal. (...) Demandar a outros a

composição da figura significa encontrar-se, como diria Foucault, ‘do outro lado do discurso’; significa não ter que decidir a forma e, portanto não ficar prisioneiro.<sup>3</sup>

<sup>3</sup>  
ESPOSITO, Antonio;  
LEONI, Giovanni.  
*Eduardo Souto de Moura*,  
Barcelona, Editorial  
Gustavo Gili, 2003, p. 24

Livre do ‘espartilho’ de uma linguagem previamente codificada, a prática referencial que aqui se procura caracterizar revela a sua génese operativa e circunstancial de apropriação de referências na medida em que estas possam servir o projecto em curso. Trata-se de uma estratégia projectual que visa limitar a arbitrariedade do processo de concepção, relegando de algum modo a ‘outros’ esse papel inicial e definidor, pressupondo naturalmente que da abstracção inicial ao resultado final muitas serão as alterações ou adaptações. É esta a razão pela qual a legibilidade iconográfica das obras construídas nem sempre é evidente.

As referências podem ainda servir como confirmação das decisões de projecto. Souto de Moura diz ter amadurecido esta atitude quando trabalhava para Álvaro Siza: “Desenhava uma janela e perguntava: ‘Siza, dois ou três centímetros?’ , e ele respondia: ‘Vai ver o café São Paulo!’ . Trabalhar com estas pré-existências mentais permite ter sempre um termo de comparação e limitar a angústia na fase de projecto”.<sup>4</sup> Uma vez mais, é notório o potencial operativo das referências e a relevância que assumem no desenvolvimento do projecto. Esta ideia de trabalhar com ‘pré-existências mentais’ é, a meu ver, devedora de uma outra, plasmada na obra *Photomaton & Vox* de Herberto Helder, por sinal um dos poetas preferidos de Souto de Moura. Falo de um ‘dicionário de imagens’, que o poeta descreve como um

<sup>4</sup>  
Eduardo Souto de Moura  
em entrevista a Monica  
Daniele in ESPOSITO,  
Antonio; LEONI,  
Giovanni. *Eduardo Souto  
de Moura*, Barcelona,  
Editorial Gustavo Gili,  
2003, p. 438

sistema de imagens fundamentais, onde se vão enxertando novas constelações de outros lucros da experiência, [com] que se enfrentam as hipóteses do mundo. O imaginário, sempre aberto e crescente, apodera-se de todas essas hipóteses reais e converte-as na muito astuta e operante realidade do imaginário.<sup>5</sup>

<sup>5</sup>  
HELDER, Herberto.  
*Photomaton & Vox*,  
Lisboa, Assírio & Alvim,  
2013, p. 22

O recurso a actos de referenciação como estratégia formal pressupõe a ideia de trabalhar a partir do que já se conhece, de encarar a História como pedra



de material arquitectónico. Adam Caruso chega ao ponto de afirmar que “só o entendimento e reflexão sobre o passado asseguram que a arquitectura se mantenha como uma disciplina social e artisticamente relevante”.<sup>6</sup> Esta clareza na relação com a história disciplinar é algo que Caruso reconhece no trabalho de vários artistas contemporâneos e que julga faltar à arquitectura. Para ilustrar esta ideia, recorre ao exemplo do artista plástico alemão Thomas Demand, com quem colaborou em vários projectos:

CARUSO, Adam. *The Feeling of Things*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2008, p. 25

6

Thomas Demand é profundamente respeitador e interessado pelo trabalho de Fischli Weiss (a geração anterior à sua), pelo de Gerhard Richter (a geração anterior à deles), e é incrivelmente conhecedor da história da arte como um todo. Por vezes, quando estamos a trabalhar e mencionamos um castanho, ele vai buscar um quadro do Ingres ou uma pintura holandesa para mostrar um castanho específico, revestindo de carácter instrumental aquilo que observamos numa pintura barroca.<sup>7</sup>

Adam Caruso entrevistado por Marc-Christoph Wagner no Byggningskulturens Hus, Copenhaga, 02.2017

7

Tal como Demand, o arquitecto coleccionador deve escolher, dentro do seu ‘sistema de imagens fundamentais’, ‘sempre aberto e crescente’, aquela, ou aquelas, que melhor servem o projecto em curso: “Criar o novo implica escolher a partir do antigo”.<sup>8</sup>

Robert Venturi citado por KEARNEY, Richard. *The Wake of Imagination*, Londres, Routledge, 1988, p. 20

8

O acto de escolher, dentro de um espectro de possibilidades formais e históricas, foi sempre algo importante para a produção artística. Tanto o arquitecto renascentista que toma como referência uma coluna coríntia específica das ruínas de Roma como a rejeição das convenções pictóricas pós-renascentistas pelos Pré-Rafaelitas, assentam na erudição e no juízo individual do artista, nos antípodas de quaisquer ideias positivistas de zeitgeist.<sup>9</sup>

CARUSO, Adam. *The Feeling of Things*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2008, p. 13

9

Francisco González de Canales, na sua análise da obra de Rafael Moneo, reconhece não só a incorporação de numerosos elementos reconhecíveis da história da arquitectura, como descreve uma metodologia assente nessa ideia de escolha ‘dentro de um espectro de possibilidades formais e históricas’:

a validade da sua solução depende do seu juízo crítico na escolha do precedente adequado e do modo erudito como o emprega. Moneo procura permanentemente os elementos precisos na história da arquitectura para resolver os problemas com que se depara. (...) Neste sentido, os edifícios de Moneo podem ser considerados, em alguns aspectos, como museus, ou antologias, de alguns dos melhores momentos da história da arquitectura.<sup>10</sup>

10  
GONZÁLEZ DE  
CANALES, Francisco;  
RAY, Nicholas. *Rafael  
Moneo. Building.  
Teaching. Writing*, New  
Haven, Yale University  
Press, 2015, pp. 197

Se é frequente, no caso de outros arquitectos, o recurso a relações imagéticas com determinadas escolas ou autores específicos, Moneo, Souto de Moura e Caruso St John fazem-no de um modo não dogmático e circunstancial perante as especificidades de cada projecto. Assistimos, nas suas obras, a uma manipulação bastante livre de referências das mais diversas naturezas e períodos históricos: numa mesma obra coabitam modernismo e renascimento italiano, vernacular e neoclassicismo, assim como imagens não-arquitectónicas, de natureza artística ou outra. Procuram a difícil unidade pela inclusão, se quisermos olhar a questão sob a óptica Venturiana, apropriando-se de soluções da história da arquitectura para em seguida as transformar e fundir em novas combinações. Longe de estar filiada nas correntes historicistas dos anos 80, esta *ars combinatoria*, fruto da incorporação de múltiplos referentes, tem como resultado uma arquitectura eclética. Um ecletismo considerado exclusivamente de um ponto de vista metodológico, formalmente distinto do oitocentista, que assentava, em grande medida, no conceito de *estilo* e em revivalismos historicistas.

Há que reconhecer que esta diluição de fronteiras entre referências da alta e baixa cultura, ou cultura de massas, é uma herança pós-moderna que não perdeu validade. Ainda que a *Pop Art* tenha assumido uma maior visibilidade neste processo, afigura-se-me mais pertinente o paralelo entre a prática dos arquitectos estudados e o trabalho de Robert Rauschenberg entre 1962 e 64. Os trabalhos produzidos durante este período, também chamados *silk-screen paintings* em virtude da técnica de impressão utilizada, caracterizam-se, simultaneamente, por uma abstracção no emprego da tinta e por uma figuração baseada em fotografias.

Estas imagens, ainda que na sua maioria apropriadas dos *media* tradicionais, não constituem exaltações da sociedade de consumo. Imagens inquestionavelmente contemporâneas como helicópteros, veículos militares ou astronautas, convivem, na tela, com referências da pintura clássica, como as *Vénus* (ao espelho) de Rubens e de Velázquez. A ambiguidade de tais combinações, que não só se apropriam de referências de temporalidades distantes como as transformam – as imagens vêem a sua posição, escala, cor ou intensidade alteradas –, coloca em causa qualquer percepção do tempo enquanto trajectória linear e abre-se a novas leituras sobre os seus potenciais significados.

Leo Steinberg vê, nestas obras de Rauschenberg, uma alteração de paradigma no panorama da pintura, em que a superfície pictórica do quadro é substituída pela superfície horizontal da prensa de impressão:

Este plano pictórico flatbed é, por si só, um novo género de superfície pictórica que opera, segundo Steinberg, uma mudança radical da natureza para a cultura. Isto é, trata-se de uma superfície que pode receber um conjunto vasto e heterogéneo de imagens culturais e artefactos incompatíveis com o campo pictórico tanto da pintura pré-modernista como da pintura modernista. (Uma pintura modernista mantém uma orientação ‘natural’ para a visão do espectador, que a pintura pós-modernista abandona).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> STEINBERG, Leo. *Other Criteria*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1972, pp. 55-91 citado por CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins in On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1980, p. 44

Julgo não ser forçado observar, aqui, um paralelo com as ‘mesas para reunir a fragmentação do mundo’, de Aby Warburg. Falamos, no essencial, do reconhecimento do plano horizontal como meio privilegiado para a manipulação das imagens que, de várias origens, se relacionam para renovar o pensamento.

O abandono do desígnio do inventor produtivo que guiava, em grande medida, o positivismo modernista, foi um tema particularmente caro ao pós-modernismo. A chamada ‘morte do sujeito’, ou do individualismo, assentava no princípio de que a invenção de uma linguagem ou estilo pessoal respondia ao contexto de um capitalismo competitivo pequeno-burguês e que, perante a emergência

do capitalismo empresarial, a ideia de originalidade ou individualidade perdia sentido. Esta alteração de paradigma colocava directamente em causa o propósito que havia guiado, de uma forma geral, os artistas durante o último século. Abandonado o princípio da invenção, que papel estaria reservado à prática artística? Para Fredric Jameson a resposta encontra-se na imitação:

num mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é a imitação de estilos passados, falar através das máscaras e das vozes dos estilos no museu imaginário. Tal, significa, no entanto, que a arte contemporânea, ou pós-modernista, será sobre a arte ela mesma sob uma nova forma; mais, significa que uma das suas mensagens essenciais envolverá o necessário falhanço da arte e da estética, o falhanço do novo, o aprisionamento no passado.<sup>12</sup>

12  
JAMESON, Fredric.  
*The Cultural Turn.*  
*Selected Writings on the*  
*Postmodern. 1983-1998,*  
Londres, Verso, 1998,  
p. 7

Não se trata aqui de uma rendição perante o mantra pós-moderno de que nada resta para inventar, antes de um reconhecimento do potencial renovador que o ‘passado’ encerra. Trabalhar a partir do que já se conhece, ao invés de constituir uma limitação, encerra, no entender de Adam Caruso, um potencial inesgotável. É, aliás, sem qualquer sintoma de resignação que admite não só a diversidade das referências que procura incorporar nos seus projectos, como a rejeição do princípio da invenção, no seu sentido mais estrito:

As coisas que influenciam o nosso trabalho são bastante díspares, sendo que nos esforçamos, nas nossas conversas, por trazê-las para o contexto social e material do projecto que temos em mãos. Tal como o poeta de Eliot <sup>13</sup> após o seu 25<sup>o</sup> aniversário, depois de uma série de anos de prática, desenvolvemos a nossa capacidade de empregar fontes cada vez mais diversas. Parece-nos dificilmente concebível que o mundo à nossa volta e a tradição arquitectónica não sejam suficientes para sustentar o trabalho que ainda tenhamos pela frente.<sup>14</sup>

13  
Referência ao ensaio de  
T.S. Eliot, *Tradição e o*  
*Talento Individual*

14  
CARUSO, Adam. *The*  
*Feeling of Things,*  
Barcelona, Ediciones  
Polígrafa, 2008, p. 14

15  
CRIMP, Douglas. *On*  
*the Museum's Ruins in*  
*On the Museum's Ruins,*  
Cambridge, MIT Press,  
1980, p. 56

“A fantasia do indivíduo criador dá lugar ao franco confisco, citação, extracção, acumulação e repetição de imagens existentes”.<sup>15</sup> A prática referencial que aqui

se procura caracterizar espelha bem esta mudança da ‘natureza’ para a ‘cultura’. Uma vez que nada surge do nada, referenciar implica uma segunda leitura sobre algo que já existe, originando, quer por transformação, quer por combinação das referências, diferentes significados e resultados formais. Foi este processo, assente em pré-existências que se transformam, que se pretendeu ilustrar com a expressão ‘formas que se tornam outras’ de Júlio Pomar. Nas palavras do pintor:

Estas formas que se tornam outras, estas imagens movediças, tudo o que, inesperado, chega à tela, iria revelar-se um dos eixos, se não o eixo, do meu trabalho. Tento destrinçar, apreender o que se está a formar na minha tela, isto é, o aparecer ou, melhor, o ‘a parecer’.<sup>16</sup>

<sup>16</sup>  
POMAR, Júlio. *Da Cegueira dos Pintores*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 71

Falamos de uma prática que, para limitar a arbitrariedade, procura nas referências significados culturais para justificar a forma. Por não se basear exclusivamente num empirismo de inspiração, o exercício de projecto relaciona-se criticamente com a realidade pré-existente, contribuindo para a continuidade do discurso arquitectónico.

## IMITAÇÃO

Se hoje, o termo ‘imitação’ se reveste de um sentido pejorativo e é empregue para classificar algo que não é autêntico, ou que é falsificado, outrora o entendimento desta palavra era bem diferente. A ideia de que a arte resulta da imitação foi, durante séculos, a teoria predominante na história da arte, e só começou a ser colocada em causa com o século das luzes e o seu interesse pelo princípio da invenção. A origem da teoria da imitação remonta à Antiguidade Clássica e ao seu conceito de *mimesis*, que significa copiar a aparência das coisas. Para Aristóteles, a poesia (a par da pintura) resulta de duas causas que classifica de ‘naturais’:

Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de



imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres.<sup>17</sup>

<sup>17</sup>  
ARISTÓTELES. *Poética*,  
Lisboa, Fundação  
Calouste Gulbenkian,  
2018, p. 42

Ainda que defina a arte em geral como realidade imitativa, Aristóteles não reveste a sua teoria de um sentido demasiado literal, pelo que a imitação deveria ser encarada mais como uma aproximação à realidade do que a sua cópia fiel: “Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser”.<sup>18</sup>

<sup>18</sup>  
*Idem*, p. 97

Assim se compreende que a arte, ainda que baseada nos elementos da natureza, retenha alguma liberdade criativa, permitindo-se ‘superar o modelo’.

A prática da arquitectura, em particular, é indissociável da teoria da imitação. Se remontarmos ao Antigo Egipto, a proximidade entre as colunas que povoam as salas hipostilas dos templos e as plantas do Nilo, tanto na sua verticalidade como pela decoração vegetalista dos capitéis, evidencia o propósito imitativo que lhes subjaz. Até o próprio Bramante não resistiu a introduzir, numa composição clássica como o pórtico de Santo Ambrogio, em Milão, colunas com fustes que evocam troncos de árvore, com nós e ramos a despontar. Os templos gregos, que já eram cópias, em pedra, de estruturas anteriormente construídas em madeira, foram copiados pelos romanos. Tanto gregos como romanos foram copiados durante o Renascimento e, mais tarde pelos neoclássicos.

A tratadística clássica insere-se nesta tradição, definindo um modo de fazer destinado a ser copiado por outros arquitectos, ao mesmo tempo que se baseava numa linguagem apropriada das construções da Antiguidade. O próprio ensino da arquitectura assentava, em grande medida, na capacidade de o aluno reproduzir os modelos com fidelidade. Modelos esses que, por seu lado, eram cópias eles

mesmos, de outras arquitecturas e elementos escultóricos – a casa de John Soane encontra-se repleta destes fragmentos e moldes em gesso. Até grandes museus públicos, como o Victoria & Albert em Londres, dedicaram salas à exposição deste tipo de reproduções dos grandes monumentos da Antiguidade. A possibilidade de replicação, ao invés de desqualificar o valor do objecto original, amplifica a sua influência, na medida em que este pode ser conhecido por um público mais vasto. Neste sentido, a replicação pode ser entendida como forma de conhecimento, quer pela facilidade da sua transmissão através de reproduções, quer pelo acto de copiar *per se*, que pressupõe um estudo aprofundado do original.

Mesmo os modernistas, que alimentavam o desígnio da originalidade, não foram capazes de abandonar por completo o princípio imitativo. Ainda que fossem buscar referências à engenharia ou a estruturas industriais para escapar ao academismo vigente, também eles se começaram a copiar uns aos outros. Por seu lado, à restrição referencial do movimento moderno opôs-se a total liberdade do pós-modernismo, que parece tudo copiar. Assim, a imitação da natureza operada por gregos e romanos deu lugar, durante o Renascimento, à imitação do modo como a Antiguidade Clássica imitava a natureza, que foi apropriada, mais tarde, durante o Neoclássico.

Estamos perante a imitação da imitação da imitação que será alvo da apropriação livre operada pelos pós-modernistas. Em todo este processo, a fidelidade ao referente original vai sendo diluída, como é manifesto na obra de arquitectos como Charles Moore ou Michael Graves em que os referentes estão mais próximos de Ledoux do que da Antiga Roma. Cada acto de cópia, entendido num sentido não-literal, esconde um propósito transformador e permitiu acrescentar algo de novo, revelando assim, um potencial criativo nem sempre evidente. Sam Jacob classifica este reescrever permanente do passado, para construir o futuro, como um radicalismo anacrónico em que:

fragmentos da história são arrancados da sua ordem cronológica, esvaziados do seu contexto histórico, por forma a estarem disponíveis enquanto dispositivos, estratégias, imagens e formas que possam ser recheadas de outras narrativas e reformuladas para desempenharem um propósito alternativo. Estas referências re-formadas, simultaneamente familiares e tornadas estranhas, podem então ser usadas para validar e expressar uma versão do presente. (...) A repetição do existente ajuda a naturalizar o choque do novo, que se declara como produto inevitável da circunstância histórica.<sup>19</sup>

<sup>19</sup>  
JACOB, Sam. *Make it real. Architecture as enactment*,  
Moscou, Strelka Press,  
2014, p. 52

Referiu-se, até aqui, a ideia de imitar, ou copiar, com um sentido talvez demasiado abrangente. Importa clarificar que, em virtude do sentido pejorativo atribuído à palavra 'cópia' e até, se quisermos, às implicações legais que podem resultar de violações de direitos de autor, esta não será empregue para classificar qualquer dos exercícios de referenciação identificados na presente tese. Assim, para uma maior clareza e precisão naquilo que se pretende designar, consideraram-se três estratégias geradoras de forma: a citação, a transformação e a combinação. As páginas que se seguem colocam as obras analisadas lado a lado com as suas referências, fomentando a percepção de analogias visuais entre elas. Esta construção procura ser, mais que uma conclusão, uma *demonstração* que comprova o anteriormente exposto.





142



143

121





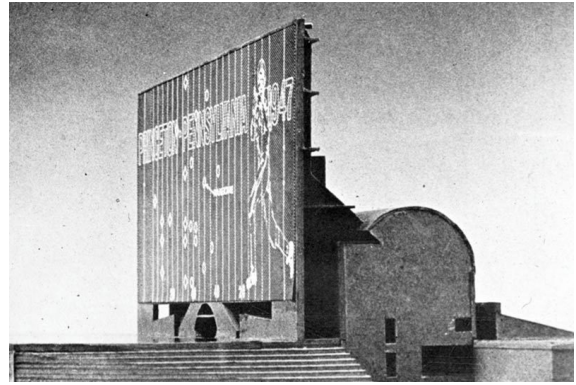
144



145



146



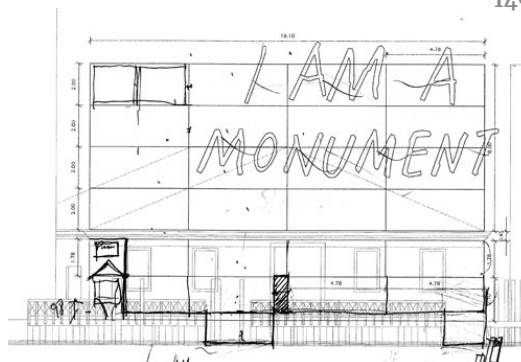
147



148



149



150

142. Sigurd Lewerentz, Östra kyrkogården Malmö, 1940-42
143. Caruso St John, Museu de Belas-Artes de Tournai, 2018
144. Rafael Moneo, Estação de Atocha, 2007-12
145. John Soane, Breakfast Room, 1792-1825
146. Rafael Moneo, Estação de Atocha, 1984-92
147. Robert Venturi, National Collegiate Football Hall of Fame, 1967
148. Eduardo Souto de Moura, Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza, 2007
149. Robert Venturi, *I am a Monument*, 1972
150. Eduardo Souto de Moura, Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza, 2007

## CITAÇÃO

A citação, de todas as estratégias consideradas, será aquela que maior proximidade formal revela em relação à imitação. Isto porque interessa, ao seu propósito de reconhecimento, que se verifique uma significativa proximidade com o referente. É, de igual modo, a mais próxima do conceito de apropriação que surgiu no panorama artístico dos anos 80, no sentido em que não transforma significativamente o referente, antes lhe altera o propósito ou o contexto.

Procurarei ilustrar esta estratégia com os exemplos que se seguem:

[p. 121] **Museu de Belas-Artes de Tournai (2018)**

Conta-se, entre as imagens divulgadas do projecto para a extensão do Museu de Belas-Artes de Tournai, uma em que a extensão proposta não é visível, com excepção de uma pequena estrutura vertical ao lado da fachada do edifício pré-existente. A apresentação desta imagem seria estranha, não fora o propósito de reconhecimento dessa estrutura que a legenda descreve como *structure signal*. Trata-se da citação da torre sineira (1940-42) que Sigurd Lewerentz desenhou para o Cemitério Oriental de Malmo, apropriada para estrutura publicitária. Deslocada do seu contexto original, a torre vê os sinos darem lugar a telas com informação institucional, revestindo-se de um propósito de divulgação das exposições a decorrer.

Sigurd Lewerentz é, para Adam Caruso e Peter St John, uma grande referência. A sua influência é visível em numerosos projectos, como a Casa em Lincolnshire e a Brick House. Caruso dizia, numa conferência em 2016, que este

talvez já não esteja tão presente nas nossas consciências nos últimos anos, mas recordo-me do momento em que descobrimos Lewerentz (...) Não queríamos acreditar no que víamos. (...) Julgo que o que considerámos tão poderoso em Lewerentz foi a possibilidade de um arquitecto usar as formas da arquitectura e os materiais da arquitectura, coisas tão banais, coisas referentes a tipologias bastante conhecidas e que, no entanto,

20

Adam Caruso na  
Conferência *Eight  
Themes* de Adam  
Caruso e Peter St John,  
Columbia University  
Graduate School of  
Architecture, 12.09.2016

pudessem resultar em edifícios tão diferentes de qualquer outra coisa que tivéssemos visto.<sup>20</sup>

Atendendo a que este projecto foi apresentado dois anos após a conferência, parece seguro afirmar que Lewerentz mantém uma presença assídua no imaginário que informa a prática da dupla britânica.

[p. 122] **Estação de Atocha** (1984-1992) + (2007-2012)

Ao nível da visibilidade que assume, poderíamos considerar que Lewerentz está para os Caruso St John como John Soane está para Rafael Moneo. Trata-se de uma referência persistente, a que o arquitecto espanhol recorre com frequência. Moneo foi, em 1983, encarregue da concepção da reformulação e expansão da Estação de Atocha, em Madrid. O projecto, altamente complexo, pressupunha o restauro da estação original, a construção de novas plataformas para para comboios de médio e longo curso, a par de outras para comboios urbanos, uma ligação à rede de metropolitano e uma área de estacionamento. É nesta última área que a presença de Soane se faz sentir. A impossibilidade de construir o estacionamento enterrado – atendendo à quantidade de linhas de comboio e metropolitano que ali se concentram – determinou a sua colocação sobre a cobertura da estação. Como elementos de sombreamento, Moneo desenha uma sucessão de cúpulas de alumínio perfuradas ao centro por um óculo em tudo fiéis à que Soane concebeu para a sala de pequenos-almoços da sua residência em Lincoln's Inn Fields. Num segundo projecto de alargamento da estação, em 2007, este precedente viria a repetir-se como sistema de cobertura das zonas de circulação.

[p. 123] **Participação Portuguesa na 11<sup>a</sup> Bienal de Veneza** (2008)

Para a participação portuguesa na 11<sup>a</sup> Bienal de Arquitectura de Veneza, Souto de Moura concebe uma monumental fachada espelhada para a Fondaco Marcello. Por se tratar do único armazém térreo no Grande Canal, recorre-se a esta construção cenográfica para dissimular a diferença de escalas entre a pré-existência e a envolvente, tal como nas fachadas monumentais do Barroco



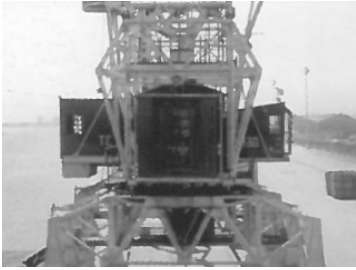
justapostas a pequenas igrejas. O mecanismo empregue é devedor da ideia de ‘decorated shed’ de Robert Venturi – referência tornada tão mais evidente num desenho da proposta em que o arquitecto inscreve a célebre frase ‘I am a monument’.

Depois de deambular – ou melhor, flutuar – pelo Grande Canal, decidimos revestir o antigo armazém de gôndolas com um espelho. Não se tratou de fazê-lo desaparecer, mas de o substituir por outro objecto: um espelho de 20x10 metros. E a legenda podia ser ‘Ça ce n’est pas une pipe’, ou ‘I’m a monument, I’m a signature’, mas é simplesmente um espelho.<sup>21</sup>

<sup>21</sup>  
Eduardo Souto de Moura  
in *El Croquis* #146, 2009,  
pp. 124

A intervenção tem um carácter paradoxal se atentarmos ao facto de se recorrer a um dispositivo pós-moderno que se materializa numa fachada cortina despojada, absolutamente ‘modernista’. A contradição adensa-se se pensarmos que a mesma superfície espelhada é responsável por monumentalizar o armazém e simultaneamente, anular a sua presença. “A fachada (...) é um espelho que não vejo, porque vejo apenas imagens em movimento desta mesma paisagem em que estou (...) De certo modo, essa fachada não existe por si própria, porque só dá a ver outras imagens que não a sua”.<sup>22</sup>

<sup>22</sup>  
GIL, José, *O palácio infinito* in SOUSA, Ângelo; SOUTO DE MOURA, Eduardo. *Cá Fora. Arquitectura Desassossegada*, Lisboa, 90ª Editora, 2008, p. 15



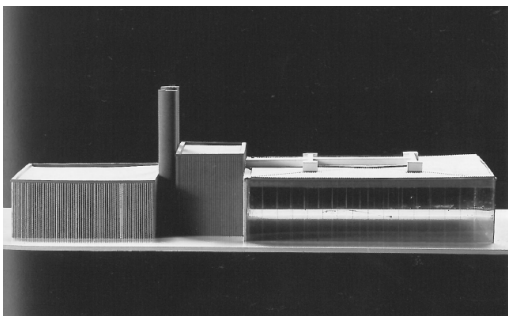
152



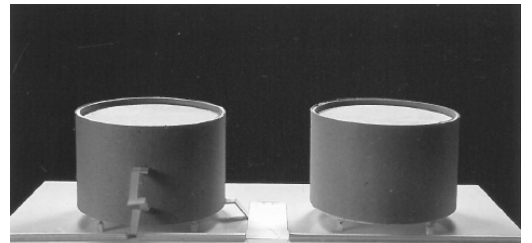
151



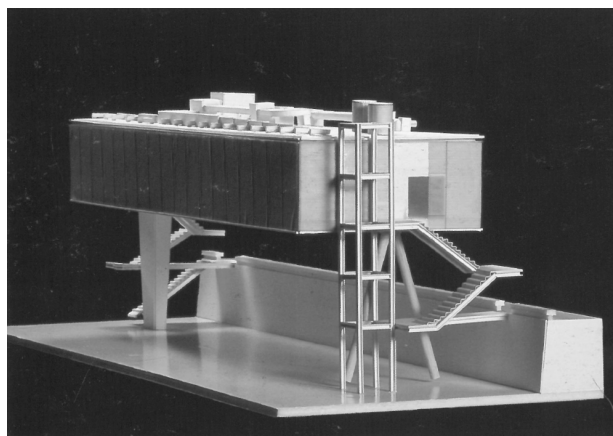
153



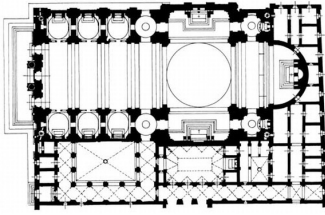
154



155



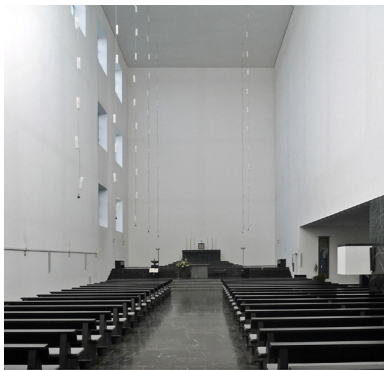
156



157



158



160



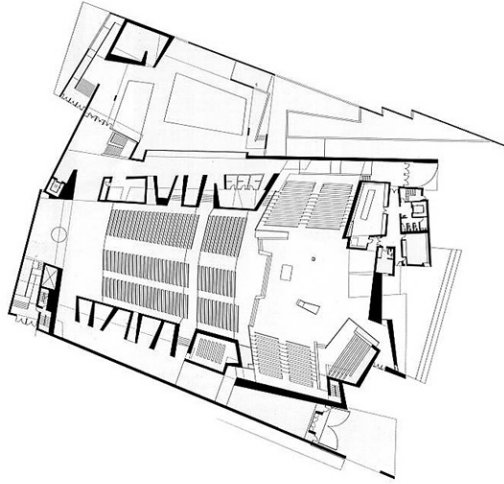
159



162



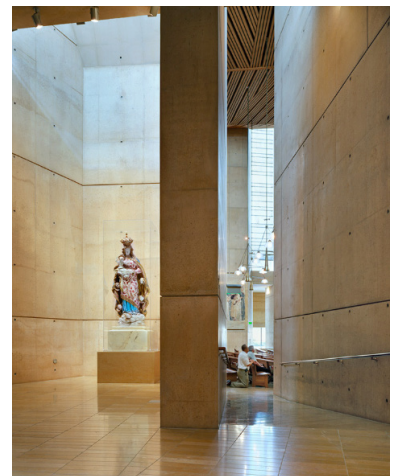
161



163



164



165

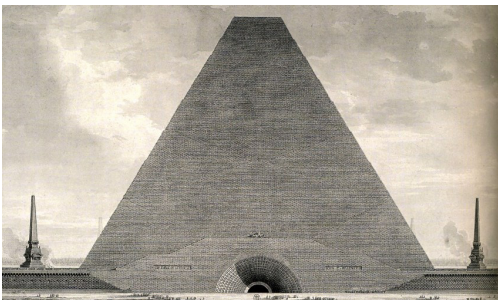




166



167

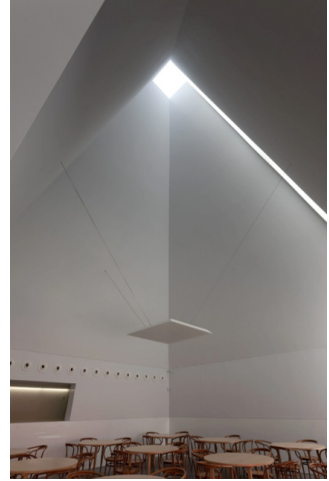


168



169

170



171



172

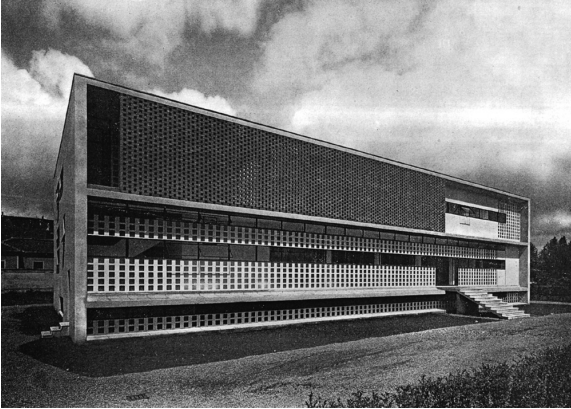


173



174





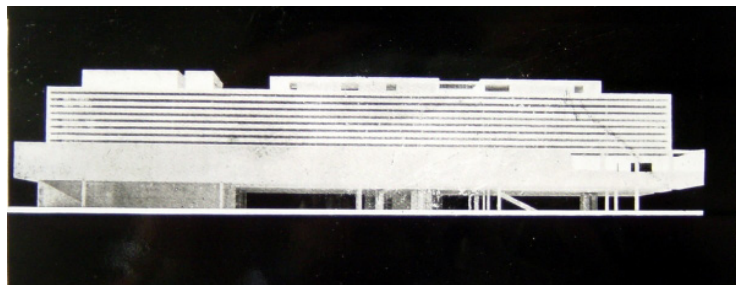
175



176



177



178





179



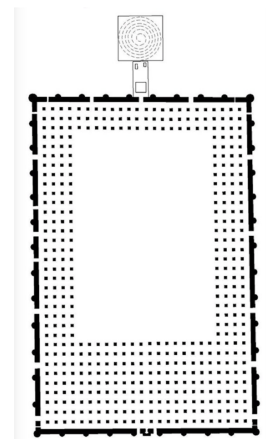
180



181

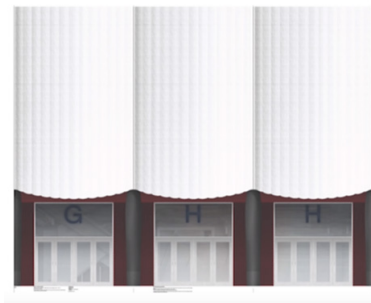


182



183

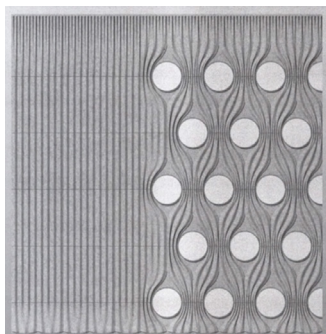
184



185



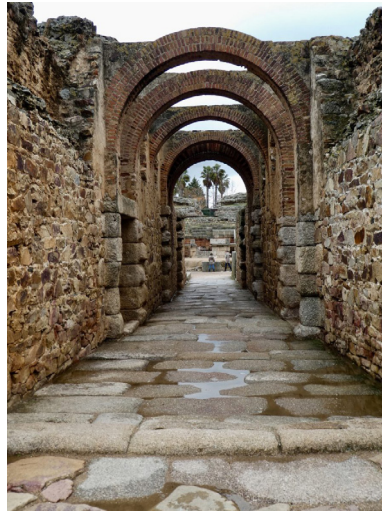
186



187



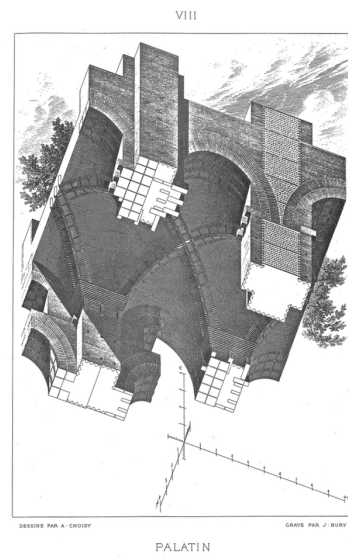
189



188



190



191



192



193



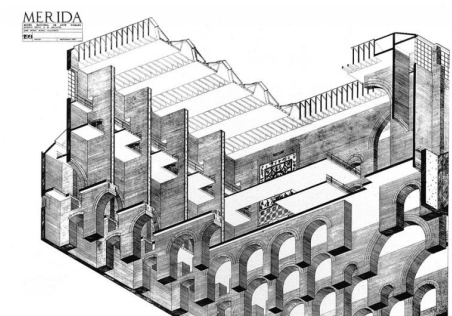


194



195

197



196





198



199

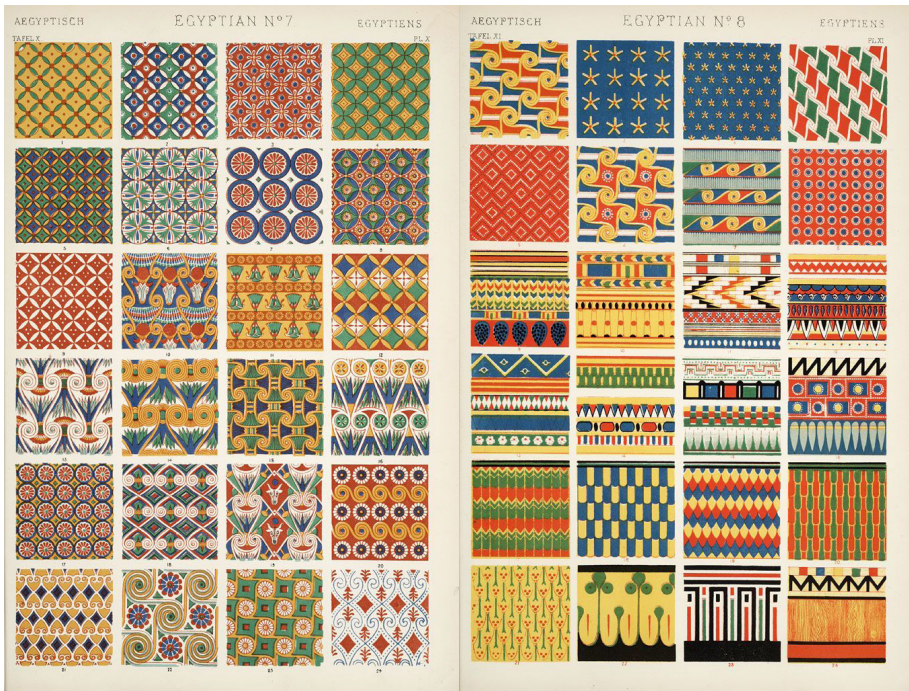


200



201





203



204



205



206





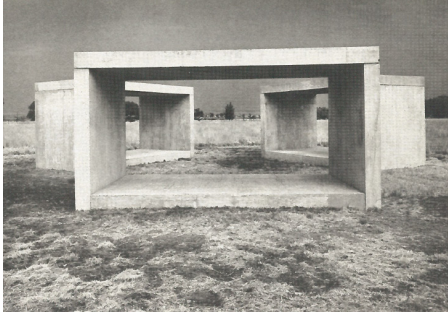
207



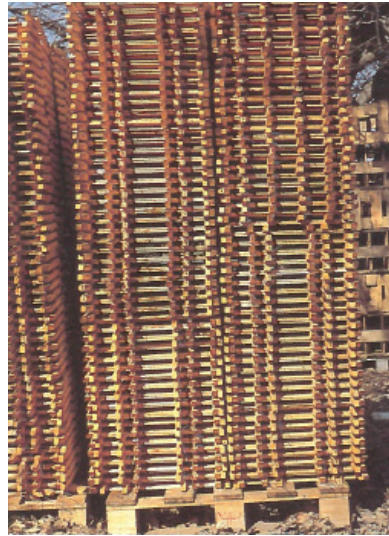
208



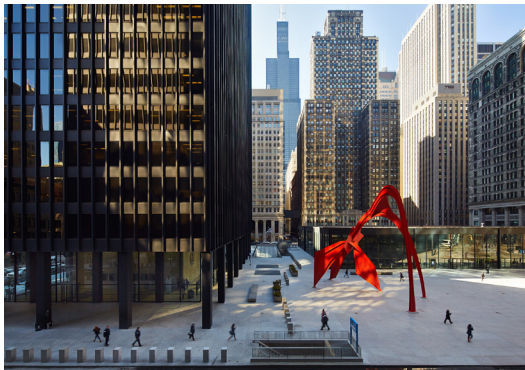
209



210



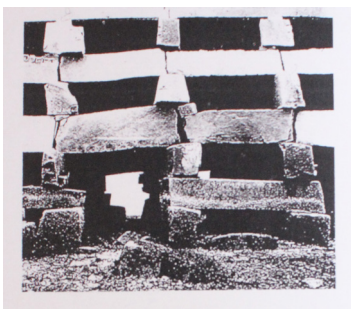
211



212

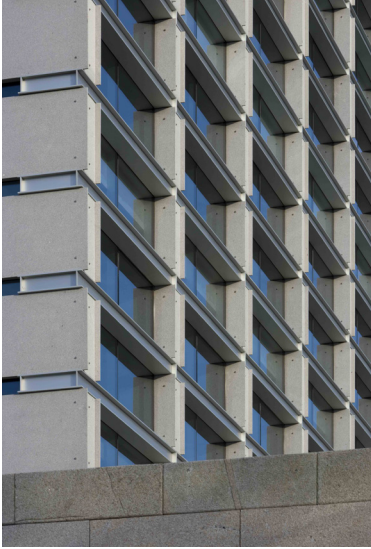


213



214





216



215



217

151. Ponte-guindaste
152. Grua e contentores
153. Reservatório
154. Eduardo Souto de Moura, Restaurante Norte, Marginal de Matosinhos, 2002
155. Eduardo Souto de Moura, Discoteca e Clube Náutico, Marginal de Matosinhos, 2002
156. Eduardo Souto de Moura, Restaurante Sul, Marginal de Matosinhos, 2002
157. G. Vignola, Il Gesù, 1568-80
158. Sigurd Lewerentz, Markuskyrkan, 1956-63
159. Le Corbusier, Notre Dame du Haut, 1955
160. Rudolf Schwarz, St Fronleichnam, 1930
161. Philip Johnson e Mark Rothko, Rothko Chapel, 1964-71
162. Erik Bryggman, Ressurrection Chapel, 1939-41
- 163-165. Rafael Moneo, Catedral de Nossa Senhora dos Anjos, Los Angeles, 1996-2002
166. Raul Lino, Casa dos Patudos, 1909
167. Raul Lino, Casa de Santa Maria, 1902
168. Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe de Turenne*, 1786
169. Cozinha, Mosteiro de Alcobaça
- 170-171. Eduardo Souto de Moura, Casa das Histórias Paula Rego, 2005-09
172. Igreja de Santa Maria do Castelo, Tavira
173. Igreja de Santiago, Tavira
174. Eduardo Souto de Moura, Casa em Tavira, 1991-94
175. Ignazio Gardella, Dispensario Antitubercolare, 1938
176. Armazéns de Sal
177. Mercado Manuel Firmino, Aveiro
178. Giuseppe Terragni, Scuole dell'Accademia di Brera, 1935
179. Eduardo Souto de Moura, Departamento de Geociências da U. Aveiro, 1990-94
180. C. F. Adelcrantz, Drottningholm Palace Guards' Tent, 1781

181. Caneluras, Partenon
182. Karl Friedrich Schinkel, Bedchamber of Queen Luise Charlottenburg Palace, 1810
183. Caravanserai
- 184-187. Caruso St John, ZSC Lions Arena, 2012-20
188. Galeria do Teatro Romano de Mérida
189. G. B. Piranesi, The ruins of the aqueduct of Nero, 1775
190. Giorgio De Chirico, *L'enigma dell'Ora*, 1912
191. Auguste Choisy, *L'Art de Bâtir chez les Romains*, 1873
192. Peter Behrens, AEG Turbine Factory, 1909-10
193. Aldo Rossi, Tomba Molteni, 1980-87
- 194-197. Rafael Moneo, Museu de Arte Romana de Mérida, 1980-86
198. Altar-mor da Basílica do Escorial
199. Praça Cardeal Belluga, Murcia
200. Teatro Romano de Sabratha
201. Catedral de Murcia
202. Rafael Moneo, Paços do Concelho de Murcia, 1991-98
203. Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, 1856
204. Basílica de San Miniato al Monte, Florença
205. Basílica de Santa Maria Novella, Florença
206. Sigurd Lewerentz, Ressurrection Chapel, 1921-25
- 207-209. Caruso St John, V&A Museu da Infância, 2002-07
210. Donald Judd, *15 Untitled Works in Concrete*, 1980-84
211. Madeira empilhada
212. Mies van der Rohe, Federal Plaza, Chicago, 1960-74
213. Sanduíche
214. Madeira empilhada
- 215-217. Eduardo Souto de Moura, Torre do Burgo, 1991-07



## TRANSFORMAÇÃO

Se pensarmos que qualquer exercício imitativo é impossível, no sentido em que as particularidades circunstanciais nunca são as mesmas, então somos forçados a concluir que a cópia acaba sempre transformada.

Contrariamente à citação, a transformação não tem na proximidade formal com o referente um fim em si mesmo. Enquanto estratégia, espelha bem o carácter operativo da prática referencial, na medida em que as imagens servem mais como ponto de partida do que como resultado final pré-determinado. Ainda que se procurem, nas referências, soluções para os problemas que o projecto levanta, estas acabam inevitavelmente alteradas durante o processo que as leva a tornarem-se realidade construída. No fundo, e “porque a arquitectura é um problema de adaptação”<sup>23</sup> falamos de adaptar soluções que, malgrado já terem sido postas em prática, se afiguram pertinentes para um projecto em curso. Não sendo invulgar que seja informada por várias referências, a estratégia de transformação caracteriza-se pela existência de uma imagem dominante, que serve de base ao projecto.

<sup>23</sup> Eduardo Souto de Moura in GRANDE, Nuno. *Homecoming. A Conversation with Eduardo Souto de Moura* in *El Croquis* #146, 2009, pp. 19

Procurarei ilustrar esta estratégia com os exemplos que se seguem:

[pp. 128-129] **Marginal de Matosinhos** (2002)

Ora, talvez seja o projecto de equipamentos para a Marginal de Matosinhos, um bom ponto de partida para compreender esta ideia de imagem dominante. Atendendo à proximidade do porto de Leixões, Eduardo Souto de Moura adopta uma abordagem contextual para se apropriar de referências do imaginário portuário: o restaurante norte em forma de contentor, a discoteca e o clube náutico em forma de reservatório cilíndrico, o restaurante sul em forma de ponte-guindaste. Todo o processo é guiado por um interesse morfológico que reconhece, nos equipamentos industriais, formas capazes de albergar programas arquitectónicos. A não vinculação da forma à função associada ao entendimento de equipamentos técnicos como formas apropriáveis pela arquitectura, remete



inevitavelmente para a figura de Aldo Rossi.

A ideia de que é possível construir um edifício tendo por base uma cafeteira, por esta ser uma forma independente e abstracta, é eloquente. É esse o [Aldo] Rossi que me marcou, que me transmitiu uma visão fundamental da arquitectura. Fez-me compreender que posso passear e ver a cidade tirando fotografias ao domingo; e que posso usar essas imagens mais tarde para fazer outras coisas, dispô-las num contexto diferente, levá-las para outro lugar tal como estão; ou comprar um livro sobre qualquer coisa, com imagens que nada tenham que ver com a arquitectura, mas que são igualmente úteis para propósitos formais.<sup>24</sup>

24  
Eduardo Souto de Moura  
in ROJO DE CASTRO,  
Luis. *The Naturalness of  
Things. A Conversation  
with Eduardo Souto de  
Moura* in *El Croquis* #124,  
2005, pp. 16

[pp. 130-131] **Catedral de Nossa Senhora dos Anjos** (1996-2002)

Se é sem grande dificuldade que imaginamos que uma discoteca possa assumir a forma de um reservatório cilíndrico, tal já não é o caso quando pensamos num espaço de culto. Enquanto instituição, desde sempre alicerçada numa forte componente iconográfica, a Igreja definiu tipologias espaciais que permaneceram mais ou menos estáveis ao longo do tempo. Assim, o projecto de Rafael Moneo para a Catedral de Los Angeles, parece, numa primeira observação, vinculado à morfologia habitual das igrejas de planta basilical. Houve, no entanto, lugar a inovações tipológicas, fruto de uma reinterpretação da espacialidade pós-tridentina, que tinha em *Il Gesù* o seu modelo.

A decisão de implantar a igreja de acordo com a orientação canónica (com a capela-mor a nascente) na extremidade mais elevada do terreno determinou que fosse a abside a confrontar com a praça de acesso ao templo. Assim, na impossibilidade de haver um portal axial, a entrada faz-se por umas galerias laterais, que funcionam como um deambulatório em torno da nave, o espaço de culto propriamente dito. Este percurso cerimonial é pontuado por uma sucessão de capelas subsidiárias que, ao invés do modelo jesuítico, sofrem uma rotação e passam a abrir-se para as galerias laterais. Imperceptíveis a partir da nave, estes pequenos espaços são lidos como uma espessa parede rasgada pelas generosas

janelas que iluminam a catedral.

Quando comecei a trabalhar no projecto da Catedral de Los Angeles, não me sentia capaz de propor um espaço transcendente capaz de produzir um impacto sensorial nos outros (vem-me à mente a caixa mística de Mark Rothko em Houston), nem tão-pouco de criar uma versão contemporânea da máquina perfeita lavrada pelos construtores de catedrais medievais. A alternativa era desenhar uma catedral que tivesse por referência aqueles espaços que pudessem ser vistos como veículos para a experiência religiosa, utilizando o termo ‘experiência’ no seu sentido mais estrito e literal. Assim, muitos espaços sagrados cuja arquitectura me atraiu deixaram a sua marca na Catedral de Los Angeles: igrejas Bizantinas e Românicas, assim como catedrais Góticas e espaços sagrados do Barroco.<sup>25</sup>

25  
MONEO, Rafael. *Rafael Moneo: Remarks on 21 Works*, Londres, Thames & Hudson, 2010, p. 499

Sem prejuízo da relevância que as questões tipológicas acima expostas assumem no projecto, a razão pela qual este projecto é mencionado prende-se com a transformação de referências iconográficas. Entre os espaços cuja arquitectura atraiu Moneo, contam-se igualmente experiências da modernidade. Podemos reconhecer na Igreja de St. Fronleichnam (1928-30), de Rudolf Schwarz, ou na Capela da Ressurreição (1939-41), de Erik Bryggman, o interesse por uma nave central monumentalizada, ladeada por circuitos processionais de espacialidade mais contida. Já a proximidade com a espacialidade das igrejas românicas encontra o seu paralelo moderno na densidade e materialidade da arquitectura de Sigurd Lewerentz, nomeadamente a Igreja de São Marcos, em Estocolmo (1956-63). Construir com a luz, ou considerar a luz como material de construção, é uma lição tirada da Igreja de Notre Dame du Haut (1950-55), de Le Corbusier: tanto as janelas rasgadas em profundidade, na espessura da parede, como o tecto que parece não pousar directamente sobre as paredes reflectem bem a proximidade ao referente. Neste caso, o recurso a uma matriz tipológica reconhecível confere à solução a estabilidade que depois permite uma tão grande diversidade de ‘acontecimentos espaciais’ no interior.

[pp. 132-133] **Casa das Histórias de Paula Rego (2005-2009)**

O projecto da Casa das Histórias, museu dedicado à obra de Paula Rego, é marcado por duas grandes pirâmides que se impõem no alinhamento da entrada. Destinadas a albergar a livraria e o café, estas estruturas destacam-se da restante volumetria que é relativamente contida e uniforme, fazendo lembrar, até pela sua duplicação, as chaminés monumentais do Palácio Nacional de Sintra. Souto de Moura, no entanto, dá-nos outros dados, referindo antes que essas pirâmides “não foram de todo indiferentes à cozinha de Santa Maria de

<sup>26</sup>  
Eduardo Souto de Moura  
in *El Croquis* #146, 2009,  
p. 130

Alcobaça, a algumas casas de Raul Lino e a algumas gravuras de Boullée”.<sup>26</sup>

A estratégia de transformação operou, sobre a forma arquétipa da chaminé monumental, alterações de duas ordens: desde logo quanto à função, que deixa de ser a ventilação e assume o propósito de iluminação; e quanto à escala, que se vê ampliada. A referência a Raul Lino repete-se nas diagonais da cofragem, evocativas do padrão de azulejo frequentemente empregue pelo arquitecto nos seus palacetes.

[pp. 134-135] **Casa em Tavira (1991-1994)**

A Casa em Tavira constitui um dos primeiros casos em que os extensos planos de vidro miesianos, habituais na obra de Eduardo Souto de Moura, dão lugar a janelas muito mais contidas e dispersas pelos alçados. A grande clareza

<sup>27</sup>  
Eduardo Souto de Moura  
in ESPOSITO, Antonio;  
LEONI, Giovanni.  
*Eduardo Souto de Moura*,  
Barcelona, Editorial  
Gustavo Gili, 2003, p.  
144

volumétrica e depuração da linguagem são características que encontramos noutras obras do mesmo período, ainda que o autor admita ter resolvido a composição final da volumetria com uma viagem de automóvel: “dei uma volta de carro para ver as igrejas da cidade, que são seis ou sete; encontrei uma que me parecia adequada e utilizei-a como referência para os volumes da casa”.<sup>27</sup>

[pp. 136-137] **Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro (1990-1994)**

O regulamento urbanístico do Campus da Universidade de Aveiro, desenvolvido por Nuno Portas, definia, para todas as construções novas: área bruta, altura, comprimento e largura máximos, percentagens de circulações e o revestimento das fachadas em tijolo aparente. Tendo em conta estes pré-requisitos, e não

fora a clara violação da regra respeitante à materialidade das fachadas, é sem grande surpresa que observamos o edifício que Souto de Moura desenha para o Departamento de Geociências. “A ideia central é a de trabalhar o interior de um corpo horizontal e não há sequer necessidade de dizer que as referências são Gardella, com o Dispensário, e Terragni, com o projecto para a nova sede da

28  
*Idem*, p. 214 Academia de Brera de 1935”.<sup>28</sup>

Não deixa de ser curioso que, mesmo com um caderno de encargos tão rígido, o edifício tenha alcançado tamanha proximidade volumétrica com o projecto de Ignazio Gardella para o Dispensario Antituberculare (1938). As caixas coloridas que se projectam para fora da volumetria são heranças de Donald Judd. Outras decisões de projecto revestem-se de interpretações contextuais. O recurso aos *brise-soleil* de mármore vermelho pretende evocar antigas estruturas para secar

29  
 Eduardo Souto de Moura  
 in TRIGUEIROS, Luiz.  
*Eduardo Souto Moura*,  
 Lisboa, Editorial Blau,  
 2000, pp. 163

o sal que outrora ocupavam o espaço do Campus: “Sobre este tema, talvez houvesse soluções mais económicas, mas imagens como a do antigo mercado Manuel Firmino, palheiros e armazéns de sal, pintados a óxido de ferro, ficaram-me sempre nos olhos, quero dizer, na mão ”.<sup>29</sup>

[pp. 138-139] **Arena ZSC Lions** (2012-2020)

Em 2012, Caruso St John concebem o projecto de um ringue de hóquei no gelo, com capacidade para 12 000 espectadores, em Zurique. Localizado na periferia da malha urbana, procurou-se que fosse “como uma tenda no campo, algo entre a estrutura temporária e o monumento, e que funcionasse como porta ou símbolo para quem entra na cidade”.<sup>30</sup> A clareza da sua volumetria encerrada evoca as qualidades de estruturas como os caravancerai que serviam de abrigo às caravanas que percorriam a rota da seda.

30  
 Conferência de Peter  
 St John no Centre for  
 Fine Arts, Bruxelas,  
 02.10.2018

O edifício é revestido, nas fachadas mais longas, por painéis pré-fabricados de betão que mimetizam o efeito ondulante que a volumetria assumiria se fosse coberta por tecido. Este exercício enganador tem como referência a *folie* arquitectónica, ao estilo de tenda de campanha, que Gustavo III da Suécia construiu nos jardins do Palácio de Drottningholm para a guarda real. A aparência

efémera do pavilhão esconde uma estrutura integralmente construída em madeira e revestida com folhas de metal pintado que imitam o panejamento. A face interior dos recortes curvos do revestimento da arena exhibe ainda caneluras profundas, à imagem das que encontramos nas colunas do Partenon. Os alçados mais curtos, não abandonando a qualidade têxtil que caracteriza todo o projecto, são marcados por numerosas janelas circulares: “aqui pensamos num tecido muito mais fino e delicado, como no interior que Schinkel projectou para o palácio de Charlottenhof, nos arredores de Berlim. Daí a superfície ser comprimida em

<sup>31</sup>  
*Idem* torno das janelas da fachada”.<sup>31</sup>

[pp. 140-141] **Museu de Arte Romana de Mérida (1980-1986)**

O Museu de Arte Romana de Mérida, possivelmente o mais celebrado projecto de Rafael Moneo, é testemunho do ecletismo da sua prática. Construído tendo por base um sistema de paredes portantes paralelas, o edifício implanta-se directamente sobre as ruínas da cidade romana de Emerita Augusta, criando um espaço, no seu nível mais baixo, em tudo semelhante a um criptopórtico. “As gravuras de Piranesi vêm inevitavelmente à mente aqui, tal como a sua forma de representar a antiguidade Romana”.<sup>32</sup> Toma para si uma retórica construtiva romana, baseada tanto na materialidade como nas técnicas de construção, com que procura relacionar-se com o passado do lugar.

<sup>32</sup>  
MONEO, Rafael. *Rafael Moneo: Remarks on 21 Works*, Londres, Thames & Hudson, 2010, p. 117

A cripta também antecipa o uso quase literal de detalhes construtivos romanos no novo museu. Uma série de arcos de descarga e lintéis, muito semelhantes aos desenhados por Auguste Choisy na sua obra ‘L’art de bâtir chez le Romains’, são abertos nas paredes de tijolo, preenchidas com betão armado.<sup>33</sup>

<sup>33</sup>  
*Idem*, p. 109

No entanto, se a sucessão de paredes rasgadas por arcos de volta inteira evoca a espacialidade de uma basílica, a cobertura plana e as lajes expostas em betão introduzem uma salutar contradição que denuncia o carácter cenográfico do projecto. O recurso e a afirmação de técnicas construtivas modernas, fora os evidentes critérios de racionalidade, parecem ter sido a forma encontrada



por Moneo para evitar ser literal na sua referência ao mundo romano. É o entendimento da arquitectura como sucessão histórica de eventos que se vão sobrepondo no tempo – numa realidade estratificada – que origina esta ambiciosa *assemblage*, em que coabitam imagens da antiguidade e da modernidade.

William J.R. Curtis descreve-a como uma:

evocação assombrosa de memórias romanas que possuem algo da melancolia daquelas arcadas sombrias das paisagens urbanas ‘metafísicas’ de De Chirico. Ganha parte da sua força pela sobreposição, fusão e diferenciação de referências, antigas e modernas, de modo que se sente simultaneamente a imagem básica da engenharia antiga e as posteriores interpretações de Piranesi, ou Behrens, ou Rossi. As justaposições precisas de lajes de betão expostas, corrimões metálicos e claraboias fabris, só reforçam esta vibração entre novo e antigo. O próprio espaço combina características da tensão e ambiguidade cubista com uma evocação da grandiosidade, carácter cenográfico e ilusório dos banhos ou basílicas romanas. Uma tão complexa montagem histórica não teria qualquer hipótese de sucesso não fora o facto de ser suportada por uma ‘armadura’ de forma suficientemente forte.<sup>34</sup>

34  
J. R. CURTIS, William.  
*Pieces of City, Memories  
of Ruins in El Croquis*  
#20+64+98, 2004, pp.  
559

[pp. 142-143] **Câmara Municipal de Murcia** (1991-1998)

O projecto do edifício dos paços do concelho de Murcia podia resumir-se à concepção de uma fachada que, não podendo ser ‘anónima’ atendendo ao carácter representativo do programa, também não deveria competir com os demais edifícios da praça – a Catedral e o Palácio do Cardeal Belluga. Este alçado com as suas fiadas de colunas sobrepostas, é desenhado por Moneo como a *scaenae frons* de um teatro romano, em diálogo com a Catedral, que lhe é fronteira:

A iconografia dos altares está indubitavelmente por detrás desta fachada. Quando me refiro a altares devo clarificar que estou a pensar mais em peças pós-Herrera do que em peças barrocas ou medievais. Estes altares

35  
MONEO, Rafael. *Rafael Moneo: Remarks on 21 Works*, Londres, Thames & Hudson, 2010, p. 445

derivaram das cenas dos teatros romanos e nesse sentido, a fachada de Murcia pode ser relacionada com as ruínas de certos teatros romanos no norte de África.<sup>35</sup>

[pp. 144-145] **Museu da Infância V&A (2002-2007)**

Projectada pelo arquitecto vitoriano J. W. Wild, a estrutura original, em ferro e tijolo vermelho do Museu da Infância V&A, foi concebida, desde a sua origem, como nave expositiva. Contudo, e ainda que estivesse previsto no projecto original, o edifício que deveria servir de átrio de entrada e salão de chá nunca chegou a ser construído. Assim, a incumbência de Adam Caruso e Peter St John passava, para além do restauro da estrutura original, pela concepção de um novo volume que servisse de entrada para o museu.

Desenhámos a nova fachada como um pórtico de sabor renascentista italiano primitivo. Podem ver que a estrutura porticada não tem profundidade, tal como em San Miniato ou na fachada de Alberti para Santa Maria Novella. No ponto do Renascimento em que o classicismo ainda estava a ser descoberto, a arquitectura era gótica e clássica em partes iguais. Procurámos fazer algo coerente do ponto de vista cromático com o tijolo vermelho e os mosaicos da fachada de J. W. Wild.<sup>36</sup>

36  
Adam Caruso em Conferência no Centre for Fine Arts, Bruxelas, 17.03.2011

A falta de profundidade da fachada aproxima-a mais de uma imagem da colunata clássica, do que de uma colunata propriamente dita. A omnipresença de Lewerentz faz-se uma vez mais sentir neste projecto, como é claro pela descrição que Adam Caruso faz da Capela da Ressurreição, no Cemitério de Woodland:

Lewerentz leva a extremos o vocabulário clássico, submetendo o classicismo ao contexto dos anos 20. Não existe a complacência ou o optimismo de um edifício neoclássico do início do século XIX. Este é um edifício em que a arquitectura clássica é esmagada e enfraquecida de um modo violento, mas muito tocante. Essas linhas, que se vêem no interior, são pilastras extremamente esticadas. Se fossem um milímetro mais finas deixariam de existir, pelo que parece que, nesse tempo e nesse lugar, ao

37  
Idem classicismo só era possível afirmar timidamente a sua presença.<sup>37</sup>

Os painéis entre as colunas encontram-se preenchidos por um imbricado padrão ornamental retirado da *Gramática do Ornamento*, de Owen Jones, cunhado do próprio J. W. Wilde e com quem partilhava muitos interesses.

[pp. 146-147] **Torre do Burgo** (1991-2007)

A propósito da Torre do Burgo, no Porto, Souto de Moura reflecte sobre os casos em que a arquitectura pouco mais é que o desenho de fachadas:

Quando dei por mim, e achei que estava pronto para avançar, os bombeiros já tinham definido a altura (70m), os consultores ingleses a modulação dos pilares (3 carros) e os engenheiros a espessura das lajes (35cm). Com o núcleo central imposto pelos regulamentos de segurança (2 escadas e 4 elevadores), a largura do prédio saiu do balanço possível que a laje poderia suportar - 27m. A arquitectura das torres, será que é sempre assim, tipo 'Big Mac'? O Siza, construindo ao lado, mais experiente, confirmou-me que sim. Mas não serve de nada lamentarmos. A silhueta foi imposta e o Alberti (firmitas, utilitas, venustas) definitivamente enterrado. Sobrava-nos a arquitectura da pele (o Herzog tinha razão).<sup>38</sup>

38  
Eduardo Souto de Moura  
in *El Croquis* #146, 2009,  
pp. 30

E para essa 'pele', Souto de Moura desenha alçados que alternam entre a quase opacidade e a transparência total, combinando a abstracção de Judd com imagens de madeira empilhada. Existe, no entanto, outra referência, que determinou quase todos os aspectos deste projecto, desde as volumetrias dos edifícios à plataforma elevada em que assentam: a Chicago Federal Plaza (1960-74), de Mies van der Rohe. "[A Federal Plaza] está presente, claro. Diria mais, está presente desde o começo, na implantação da praça que se relaciona com o recuo da torre, na tensão entre o edifício baixo e o alto. Tudo isso é Mies, sim".<sup>39</sup>

39  
Eduardo Souto de Moura entrevistado por GRANDE, Nuno.  
*Homecoming. A Conversation with Eduardo Souto de Moura*  
in *El Croquis* #146, 2009,  
pp. 15

Nem o elemento escultórico, posicionado entre os edifícios, escapou ao processo de referência: Alexander Calder esteve para Mies, como Ângelo de Sousa esteve para Souto de Moura.



218



219



220



221





222



223



224

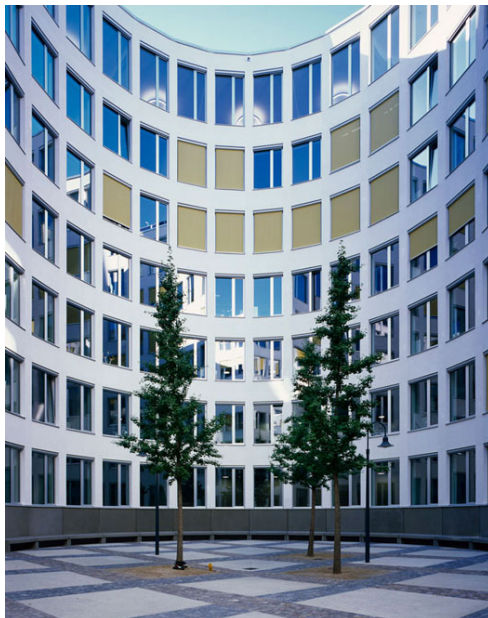
225



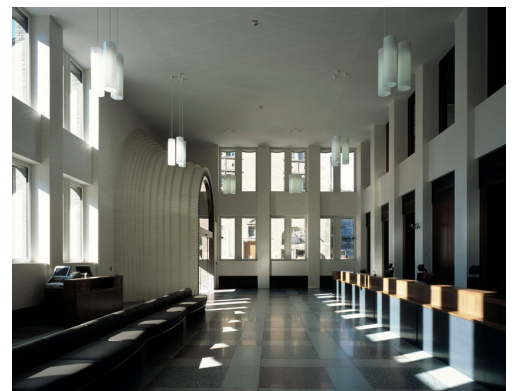
226



227



228



229

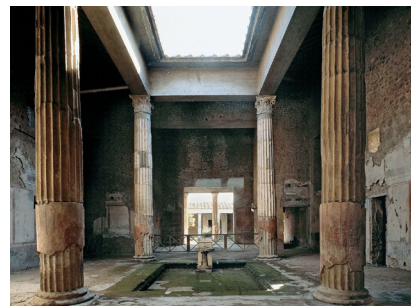
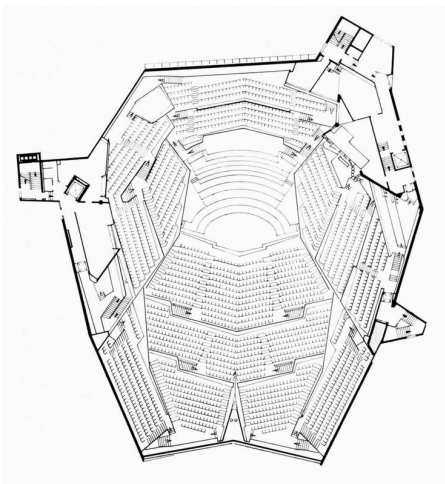


231



230

232



233

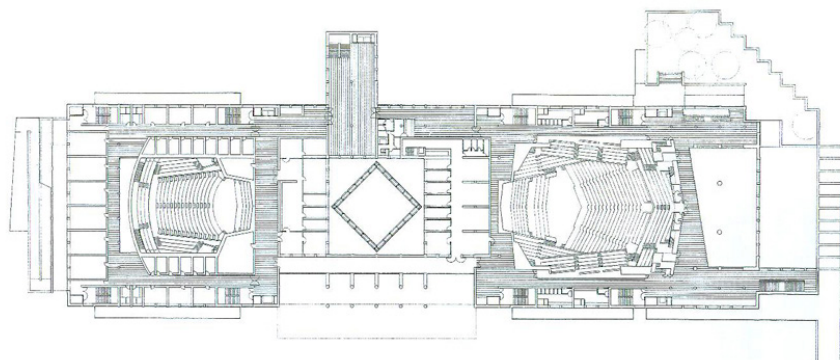




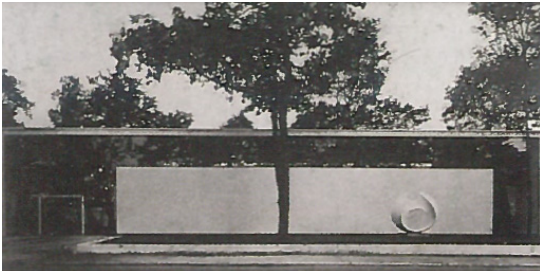
235



234



236



238



237





239



240



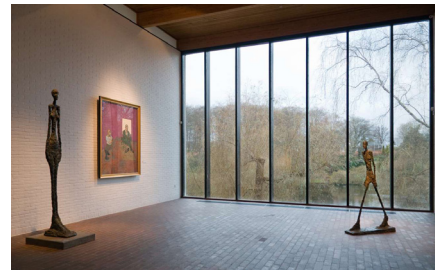
242



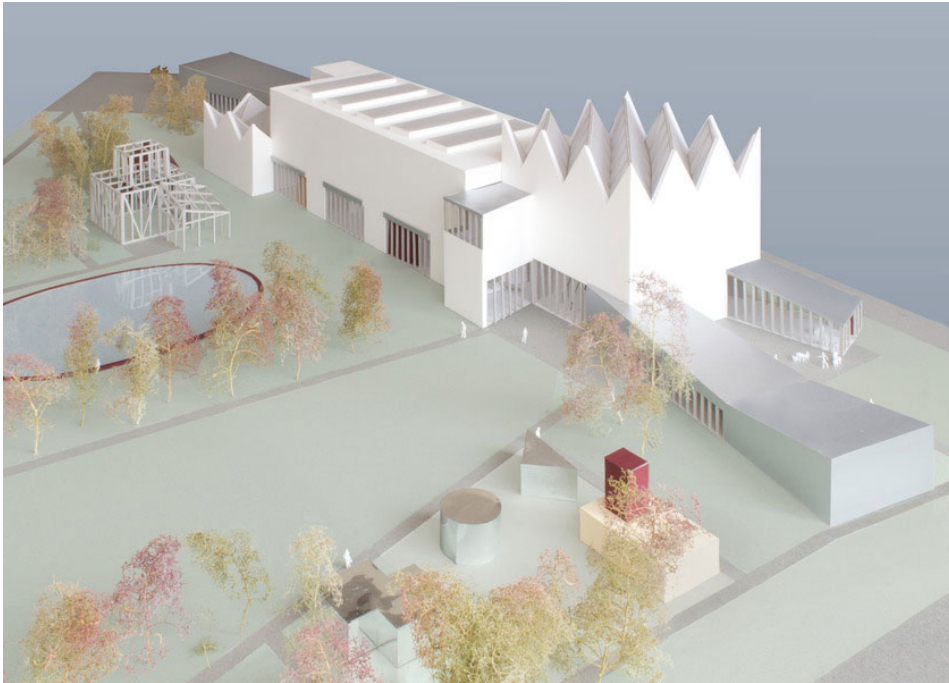
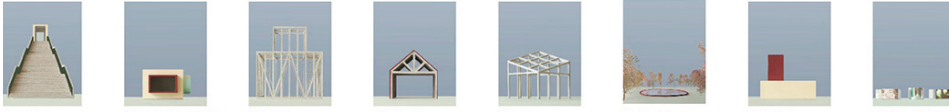
241



243



244



245



246

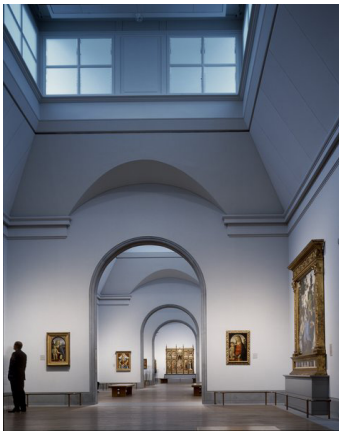
247







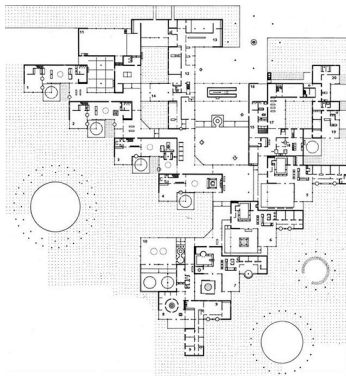
248



249



250

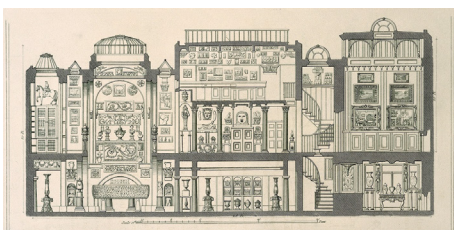


252



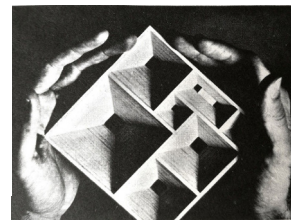
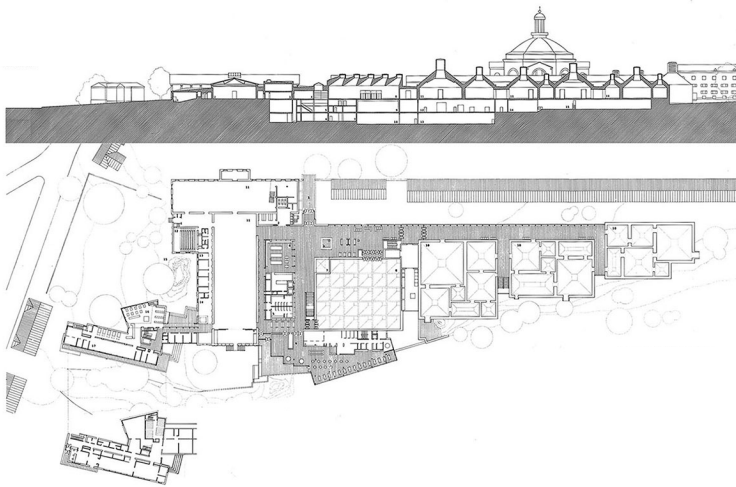
251

253

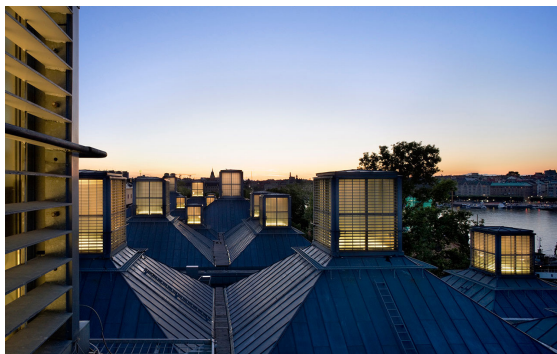


254

255

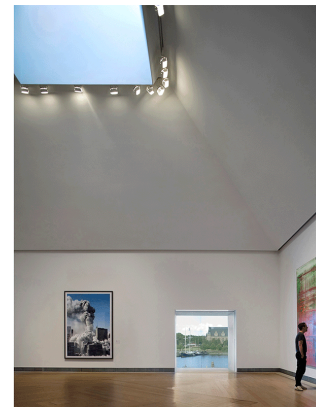


256



258

257



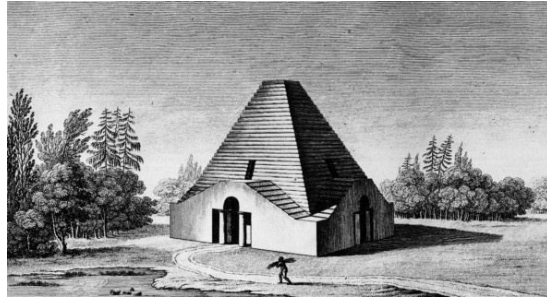
259

171





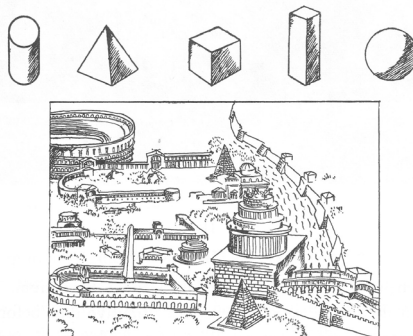
261



260



262



263



264



265



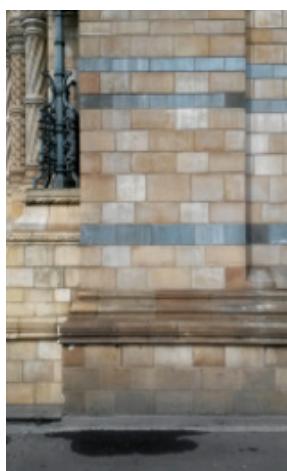
266



267



268



270



269



271



272

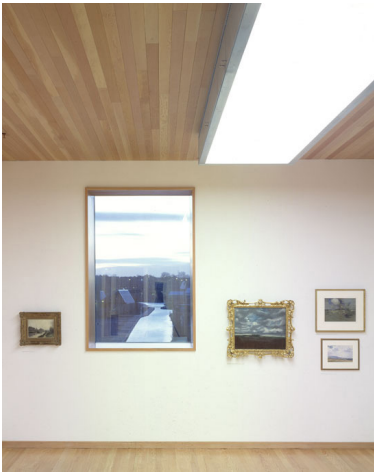
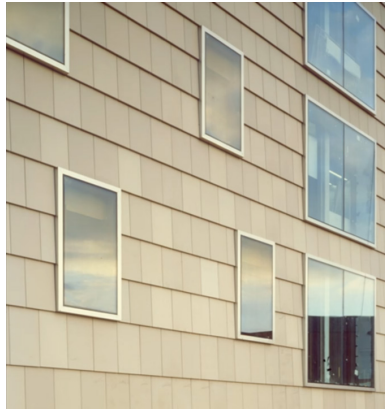


273



274

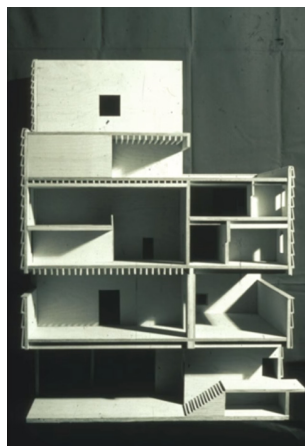
275



276

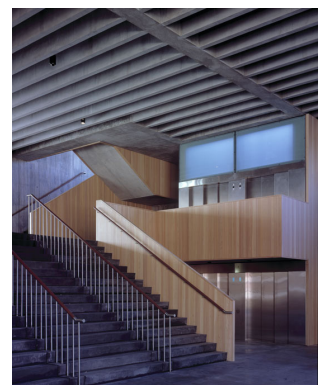


277



278

279







281



280



283

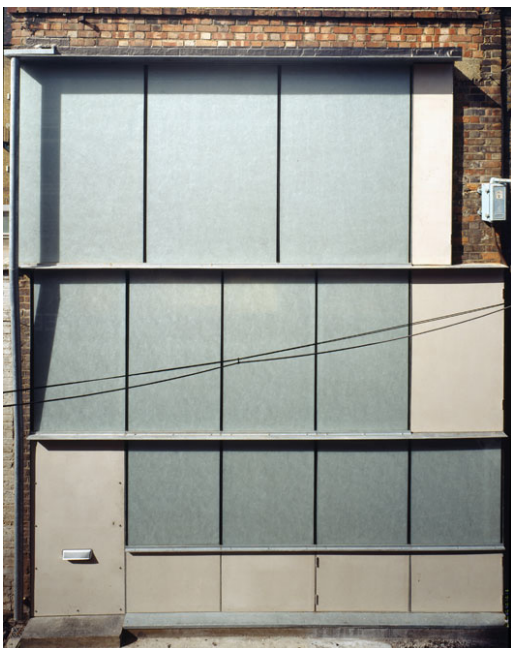


282





284



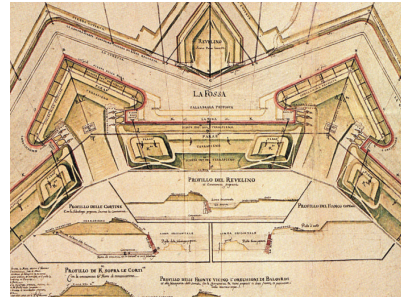
285



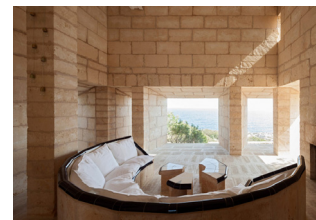
286



288



287



289

291



290



292

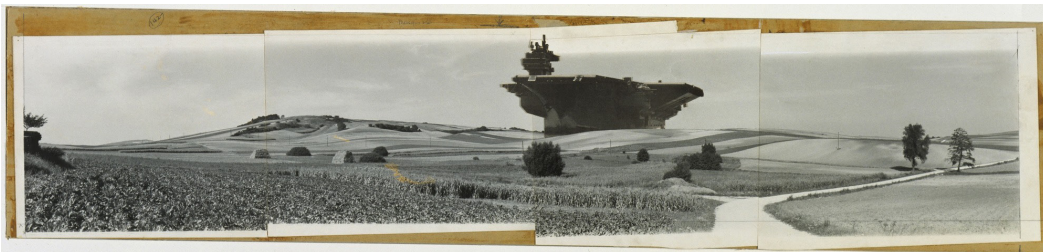
293



294



295



296



297



298





299



300



301



218. Fórum, Roma  
219. Villa Adriana, Tivoli  
220-221. Eduardo Souto de Moura, Casa 2 em Nevogilde, 1983-88)  
222. Sigurd Lewerentz, Riksförsäkringsverket, 1930-32  
223. Hans Poelzig, Firma Gebr, 1923-24  
224. Bremen Rathaus  
225. P. V. Jensen-Klint, Grundtvigs Kirke, 1921-40  
226. Fritz Höger, Chilehaus, 1922-24  
227-229. Caruso St John, Bremer Landesbank, 2011-16  
230. Louis Kahn, Yale Center for British Art, 1974  
231. Le Corbusier, Secretariat Chandigarh, 1953  
232. Hans Scharoun, Filarmónica de Berlim, 1961-63  
233. Impluvium, Pompeia  
234-236. Rafael Moneo, L'Auditori Barcelona, 1986-99  
237. Construção Agrícola, Amares  
238. Brüder Luckhardt, Pavilhão de Berlim em Hanôver, 1950  
239-240. Eduardo Souto de Moura, Casa no Bom Jesus, 1989-94  
241. Richard Wilson, *An Arcadian composition of buildings and gardens at Croome Court*, 1758  
242. David Smith, Sculptures at Bolton Landing  
243. Chinati Foundation, Marfa  
244. Vilhelm Wohlert e Jorgen Bo, Louisiana Museum of Modern Art, 1958  
245-247. Caruso St John, Museu de Arte Contemporânea da Letónia, 2016  
248. Pei Cobb Freed & Partners, Portland Museum of Art, 1978-83  
249. Venturi Rauch & Scott Brown, Sainsbury Wing, 1989-91  
250. Ilha de Skeppsholmen  
251. Louis Kahn, Jewish Community Centre, 1954-55  
252. Aldo van Eyck, Amsterdam Orphanage, 1960  
253. John Soane, Lincoln's Inn Fields, 1792-1812  
254. John Soane, Dulwich Picture Gallery, 1811-17  
255-259. Rafael Moneo, Museu de Arte Moderna de Estocolmo, 1991-98

260. C. N. Ledoux, *Maison des Bûcherons*, 1804
261. René Magritte, *La Légende des Siècles*, 1952
262. Aldo Rossi, *Constructing the City*, 1978
263. Le Corbusier, *La leçon de Rome*, 1928
- 264-265. Eduardo Souto de Moura, Casa em Almancil, 1984-89
266. Palazzo Vecchio, Florença
267. H. P. Berlage, Holland House, 1916
268. Villa Djursholm, Estocolmo
296. Robert Smythson, Hardwick Hall, 1590-97
270. Alfred Waterhouse, Natural History Museum, 1873-81
271. Sigurd Lewerentz, Markuskyrkan, 1956-63
272. Carlo Scarpa, Museo Canova, 1955-57
273. Carlo Scarpa, Castelvecchio, 1957-64
274. Piazza del Campo, Sienna
- 275-279. Caruso St John, New Art Gallery Walsall, 1995-2000
280. Gordon Matta-Clark, *Walls*, 1972
281. Robert Ryman, *Surface Veil*, 1970
282. Armazém em Clerkenwell
283. Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1958
- 284-286. Caruso St John, Casa-Estúdio, 1993-94
287. Fortificação Abaluartada
288. Joan Miró, *Peinture (Étoile Bleue)*, 1927
289. Jorn Utzon, Can Lis, 1972
290. Le Corbusier, Convento de La Tourette, 1953-6
291. Josep Lluís Sert, Atelier de Joan Miró, 1956
- 292-295. Rafael Moneo, Fundação Pilar e Joan Miró, 1987-92
296. Hans Hollein, *Aircraft Carrier City in Landscape*, 1964
297. Alhambra, Granada
298. Cidadela de Aleppo
- 299-301. Eduardo Souto de Moura, Campus Universitário em Abu Dhabi, 2010



## COMBINAÇÃO

Combinação, montagem ou composição pressupõem sempre uma arquitectura feita de partes diferentes. Esta estratégia assenta no entendimento do projecto como uma *assemblage* de elementos composta pelo

arquitecto. Distingue-se da transformação, por um lado por resultar sempre da combinação de múltiplas referências e por estas serem reconhecíveis, pela evidência do princípio compositivo, enquanto partes que compõem um todo complexo. Estes fragmentos de outras arquitecturas que informam os projectos estudados, são simultaneamente detentores de uma evocação passada (dos edifícios de onde provêm) e de um potencial futuro, pelo modo como são apropriados e combinados.

Procurarei ilustrar esta estratégia com os exemplos que se seguem:

[pp. 160-161] **Casa 2 em Nevogilde** (1983-1988)

Totalmente encerrada a Norte, a casa revela-se, a Sul, pelas aberturas que dão para o relvado: “a casa surge na continuidade natural e ‘quase’ paralela dos muros construídos. Os espaços fixaram-se aí, entre pedras”.<sup>40</sup> Construir uma ruína parece um contrassenso, mas foi precisamente isso que Eduardo Souto de Moura fez neste projecto. Os espaços definem-se pela composição plástica de planos que, como em todo o exercício neoplasticista, não se chegam a tocar. A construção maciça destes planos em pedra introduz mais um nível de contradição que resulta numa estranha elipse temporal em que os romanos encontram Mies van der Rohe. A imagem de ruína é reforçada pelo perfil recortado das paredes de pedra, como se não tivessem sido terminadas, pela série de colunas de tamanhos diferentes que rematam o court de ténis ou que emergem da piscina interior, e por uma série de pequenos elementos de pedra como tanques, fontes e outras esculturas dispersas pelo terreno. Para esta ‘simulação de uma ruína’, Souto de Moura afirma ter ido “aos foros de Roma e à Villa Adriana; uma viagem específica para resolver um problema”.<sup>41</sup>

<sup>40</sup>  
Eduardo Souto de Moura  
in TRIGUEIROS, Luiz.  
*Eduardo Souto de Moura*,  
Lisboa, Editorial Blau,  
2000, pp. 74

<sup>41</sup>  
Eduardo Souto de  
Moura em entrevista  
a Monica Daniele in  
ESPOSITO, Antonio;  
LEONI, Giovanni.  
*Eduardo Souto de Moura*,  
Barcelona, Editorial  
Gustavo Gili, 2003, p.  
438

[pp. 162-163] **Bremer Landesbank** (2011-2016)

Inserido em pleno centro histórico de Bremen, o edifício sede do banco alemão Bremer Landesbank caracteriza-se por uma pesada e profusamente trabalhada fachada em tijolo. Esta fachada abre-se sobre a principal praça da cidade, confrontando com a Catedral medieval e com a Rathaus renascentista. A estratégia de Caruso St John assenta numa interpretação contextual da tradição de construção em tijolo, característica das cidades do norte da Alemanha, associada a uma apropriação de obras do expressionismo alemão, como o edifício da Firma Gebr (1923-24), de Hans Poelzig, e as *contour houses* de Fritz Höger.

Fizemos uma fachada num tijolo clinker muito escuro, em referência à arquitectura expressionista do norte da Alemanha dos anos 20 e 30 que nós muito apreciamos em Hamburgo e cujas raízes remontam à arquitectura do Renascimento. No norte da Alemanha esta arquitectura caracterizava-se por edifícios com uma volumetria muito clara, superfícies com texturas muito elaboradas e telhados imponentes.<sup>42</sup>

42

Peter St John na Conferência *Eight Themes* de Adam Caruso e Peter St John, Columbia University Graduate School of Architecture, 12.09.2016

O edifício organiza-se em torno de um pátio oval, que serve não só a iluminação do interior do quarteirão como estrutura a distribuição dos gabinetes. Peter St John admite ser particularmente reconhecível que a referência para este espaço foi o “pátio de um edifício de escritórios belíssimo que Lewerentz projectou em

43  
Idem

Escolomo nos anos 30”<sup>43</sup> – o edifício da Segurança Social (1930-32). Já o portal monumental que se rasga na fachada e cujo capialço se projecta para o interior como um telescópio, tem como referência os portais projectados por Jensen-Klint, para a Igreja Grundtvig (1921-40), em Copenhaga.

[pp. 164-165] **L’Auditori** (1986-1999)

As referências que informam esta sala de concertos em Barcelona não partirão do lugar, mas do campo disciplinar mais vasto da arquitectura. A monumental lanterna cúbica em vidro, que ocupa o centro do complexo, dá forma ao átrio a céu aberto e é frequentemente descrita por Rafael Moneo como remanescente do *impluvium* romano. A grelha que define a fachada é claramente devedora de



construções modernas como o Secretariado de Chandigarh, de Le Corbusier, ou o Center of British Art de Yale, de Louis Kahn, assim como a geometria das salas de concertos se funda na Philharmonie de Berlim, de Hans Scharoun.

“Neste caso, encontramos outro problema clássico na história da arquitectura: como resolver o preenchimento, como encerrar uma estrutura de grelha. Se Scharoun me veio à mente como referência para o desenho da sala de concertos, aqui recordo Louis Kahn, que se debruçou sobre este problema tão persistentemente que pode ser caracterizado como recorrente ou clássico”.<sup>44</sup>

<sup>44</sup>  
MONEO, Rafael. *Rafael Moneo: Remarks on 21 Works*, Londres, Thames & Hudson, 2010, p. 291

Se com a solução de fachada estamos perante uma transferência mais ou menos directa de referências formais, o desenho do átrio pressupõe um trabalho de transformação de influências mais profundo. Esta ‘abstracção associativa’ “une Moneo àqueles arquitectos que procuram expressar ideias através de formas com múltiplas ressonâncias, e que exploram a interrelação entre novo e antigo”.<sup>45</sup>

<sup>45</sup>  
J. R. CURTIS, William, *Pieces of City, Memories of Ruins in El Croquis #20+64+98*, 2004, pp. 567

[pp. 166-167] **Casa do Bom Jesus (1989-1994)**

No projecto para a Casa do Bom Jesus, a transparência e leveza do pano de vidro contínuo, modernista, encontra a rudeza e o peso da parede de alvenaria vernacular. A falta de mediação entre estes dois elementos aproxima o exercício arquitectónico da colagem. É o próprio Souto de Moura quem afirma que: “Se se sobrepuser o Pavilhão da cidade de Berlim, projectado por Luckhardt para a exposição de Hanôver de 1951, a uma casa agrícola de Braga obtém-se o meu projecto”.<sup>46</sup>

<sup>46</sup>  
Eduardo Souto de Moura in ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 89

[pp. 168-169] **Museu de Arte Contemporânea da Letónia (2016)**

A proposta, apresentada a concurso por Caruso St John, “organiza-se como uma colecção de edifícios, uns grandes e uns pequenos, reunidos no meio de um terreno plano”.<sup>47</sup> O projecto evidencia bem a lógica compositiva que lhe subjaz, resultando num *cluster* de espaços com características e escalas diversas. Os corpos mais baixos do museu, estendendo-se a partir do centro, parecem querer

<sup>47</sup>  
Adam Caruso e Peter St John. Texto dos painéis do concurso

abraçar o jardim que rodeia o edifício. Esta simbiose entre a arquitectura e a construção da paisagem, a par da irregularidade volumétrica e de um interesse pela diversidade espacial, na medida em que tem em conta o movimento do corpo no espaço, são características que vinculam a presente obra aos princípios essenciais do pitoresco. Dúvidas houvesse e seriam de imediato desfeitas pela escolha da imagem que ilustra o primeiro painel do concurso: uma pintura de Richard Wilson, intitulada *An Arcadian composition of buildings and gardens at Croome Court* (1758).

O projecto é concebido como uma visão abstracta e idealizada de um museu, reunindo arte, arquitectura e paisagem numa composição quase Arcadiana de edifícios e jardins. (...) O projecto procura vincular o museu à paisagem em volta, de uma forma semelhante à rica interacção que se verifica entre a casa de campo inglesa e os jardins.<sup>48</sup>

48

*Idem*

Previa-se ainda, que o jardim em que se insere o museu, fosse povoado por pequenas instalações e pavilhões concebidos por artistas. Os arquitectos recorrem a uma imagem do parque de esculturas de David Smith, em Bolton Landing, para ilustrar esta ideia, não se coibindo, no entanto, de apresentar as suas próprias propostas. Contam-se, entre obras de Dan Graham ou Thomas Schutte, objectos como uma pérgola, uma estação de bombagem, uma torre de vigia ou um lago que se converte em ringue de patinagem no Inverno – todas formas arquétipas que, de uma maneira ou de outra, associamos à ideia de parque ou de jardim. Esta sucessão de *folies* arquitectónicas é mais um reflexo da abordagem fragmentária e combinatória que está na origem do projecto do museu.

A colecção permanente ocuparia a sucessão de salas do nível térreo, cuja escala e em particular os vãos, em madeira, de grandes dimensões, nos remetem para a relação muito íntima com o jardim do Museu Louisiana (1958-66), de Vilhelm Wohlert e Jorgen Bo. O piso superior, por seu lado, possui um pé direito elevado, iluminação zenital e uma sucessão de estruturas treliçadas de madeira a suportar

a cobertura. Pelas suas dimensões e características, estes espaços destinados às exposições temporárias, pela sua grande versatilidade, remetem para grandes naves industriais como os espaços da Fundação Chinati, em Marfa.

[pp. 170-171] **Museu de Arte Moderna de Estocolmo (1991-1998)**

O desenho do museu parte de uma interpretação do contexto muito particular em que a construção se insere – a ilha de Skeppsholmen. Caracterizada por edificações dispersas, a ilha determinará o carácter pavilhonar do projecto de Moneo. Descrito como uma “coleção de salas”,<sup>49</sup> o museu assume uma forma compósita gerada a partir da repetição de um único elemento – o espaço iluminado por lanternim central – sobre uma base modular. “O padrão do sistema de salas adjacentes poderá lembrar o leitor de edifícios como o Jewish Community Center em Trenton, de Louis Kahn, ou o orfanato em Amesterdão de Aldo van Eyck”.<sup>50</sup>

<sup>49</sup>  
Rafael Moneo na  
Conferência *Discussing  
Today's Architectural  
Principles*, Architectural  
Association, Londres,  
14.09.1996

<sup>50</sup>  
MONEO, Rafael. *Rafael  
Moneo: Remarks on 21  
Works*, Londres, Thames  
& Hudson, 2010, p. 417

Moneo cria uma vez mais uma evidente tensão geral/particular, na medida em que, a ancoragem a uma matriz geométrica ordenadora nunca dilui a visibilidade do elemento gerador da forma, tanto a partir do interior em que cada sala é lida na sua individualidade, como a partir do exterior através do perfil da cobertura. É aliás, a legibilidade exterior de uma tipologia espacial interna que reveste a solução de um carácter iconográfico. Assistimos à transformação do que poderia ser entendido como um requisito funcional dos espaços expositivos – a iluminação zenital – num dispositivo formal, com um carácter quase objectual.

Um óbvio precedente para esta solução pode ser encontrado na Dulwich Picture Gallery de Sir John Soane, em Londres (1814). Soane admirava em grande medida a utilização da luz na arquitectura romana. Houve outros que também mostraram propensão para soluções similares, como Harry Cobb, no Museu de Arte de Portland, no Maine (1982); Arata Isosaki, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (1986); e Robert Venturi e Denise Scott Brown, na Sainsbury Wing da National Gallery em Londres (1990).<sup>51</sup>

<sup>51</sup>  
*Idem*, p. 417

[pp. 172-173] **Casa em Almancil** (1984-1989)

O acto de ‘dispor objectos numa mesa’ era um princípio compositivo recorrente nas pinturas de Le Corbusier, que, longe de serem devaneios pictóricos, podem em muitos casos ser lidas como ensaios de ideias colocadas em prática no campo da arquitectura. Podemos assim pensar numa arquitectura como natureza-morta. O princípio é por demais evidente nesta casa, de Eduardo Souto de Moura:

é possível observar claramente a ideia de construir uma casa como uma mesa, como um estranho objecto de Magritte; ocorreu-me implantar objectos, volumes puros. A recordação de uma imagem de Aldo Rossi, uma memória de Ledoux. Não se trata, no entanto, de decisões meramente metafísicas de colocar objectos inusitados sobre um plano. Esses objectos também servem para diferenciar e identificar os espaços interiores.<sup>52</sup>

52

Eduardo Souto de Moura in CORTÉS, Juan Antonio. *Operative Transferences in the Architecture of Eduardo Souto de Moura in El Croquis #176*, 2005, pp. 265

Parece-me, constituir esta descrição, um caso em que a hierarquia dos argumentos nos diz algo sobre a sua maior ou menor importância. O emprego da palavra ‘também’ antes da justificação funcional dos objectos que pontuam a cobertura da Casa em Almancil é reveladora da posição secundária que a função aqui assume. A sua ‘possibilidade’ funcional não é mais que uma justificação, segundo parâmetros de racionalidade, de uma liberdade poética.

[pp. 174-175] **New Art Gallery** (1995-2000)

A estratégia de Caruso St John para a sua primeira grande encomenda pública, a New Art Gallery, em Walsall, assentou na construção de um volume em altura, proeminente e compacto. Este novo marco paisagístico da cidade – colocado lado a lado nos painéis do concurso com o Palazzo Vecchio de Florença – eleva-se de uma envolvente urbana pouco qualificada, permitindo assim, não só ser visto de toda a cidade, como ter uma visão desimpedida da paisagem a partir do interior. ‘Empilhar’ o programa numa torre possibilita que cada piso tenha a sua atribuição funcional, assegurando a sua independência, e variações de pé-direito consoante os requisitos específicos de cada espaço.

Víamos a galeria como uma espécie de casa senhorial, literalmente como uma metade de uma casa de campo chamada Hardwick Hall. Uma galeria que teria salas grandiosas e salas íntimas, com escadas sinuosas e terraços na cobertura. (...) Uma espécie de palácio para o povo de Walsall, uma casa de onde pudessem contemplar a sua propriedade, que neste caso era o centro da cidade de um lado e uma magnífica zona industrial do outro.<sup>53</sup>

53

Peter St John na Conferência *Eight Themes* de Adam Caruso e Peter St John, Columbia University Graduate School of Architecture, 12.09.2016

A analogia com a torre senhorial inglesa manifesta-se, ainda, nas vigas expostas dos tectos, como as que se encontraria num salão medieval, e numa certa domesticidade que a escala dos espaços interiores revela. As salas de exposição, mais próximas da residência de um colecionador do que de um museu, são relativamente contidas, estabelecendo continuidades visuais entre elas e com o exterior. A esta atenção ao projecto expositivo não terão sido alheias as experiências de Carlo Scarpa no Museo Canova (1955-57) e em Castelvecchio (1957-64). As janelas, que se abrem ao nível do olhar, promovem curiosas interações com as obras expostas, como é o caso de uma pintura de John Constable representando o céu, lado a lado com a vista do horizonte sobre a cidade de Walsall. Colocadas à face da fachada, tal como as janelas de Sigurd Lewerentz na Igreja de São Marcos, em Estocolmo, funcionam como quadros que reflectem o céu, contrastando com a dureza do revestimento cerâmico devedor dos edifícios industriais vitorianos. A Holland House (1916), de H.P. Berlage, e o Museu de História Natural (1873-81), de Alfred Waterhouse, também parecem ter informado esta opção de recobrimento dos alçados.

[pp. 176-177] **Casa-Estúdio** (1993-1994)

Quando iniciaram a sua prática, Adam Caruso e Peter St John empreendiam frequentes passeios pela cidade em que fotografavam arquitecturas de que gostavam. A imagem de um edifício fabril em Clerkenwell é disso testemunha, marcando presença em várias das suas conferências e publicações. Resultado dos vários requisitos funcionais a que teve de responder ao longo dos tempos, a



fábrica de Clerkenwell revela a lógica aditiva e sequencial que esteve por detrás da sua forma. Este seu interesse assume um particular destaque na Casa-Estúdio, que projectaram para servir simultaneamente de escritório e habitação de Adam Caruso.

Do edifício original, um armazém de papel de parede, procuraram manter intocadas as paredes de tijolo, por forma a manter visíveis, na sua superfície, as marcas do tempo e do uso. Assim, a sua intervenção funcionaria como mais uma camada sobre a sucessão histórica de eventos que se vão sobrepondo e se encontram condensados na arquitectura daquele lugar. O resultado exhibe uma grande proximidade com o trabalho que Gordon Matta-Clark desenvolveu a partir de fotografias aproximadas de paredes de edifícios arruinados, a que chamou *Wallpaper* (1972). Para alcançarem uma presença análoga à das superfícies da pré-existência, os arquitectos recorreram a materiais modestos que deixaram sem acabamento: veja-se as paredes e tectos em gesso cartonado que, por não terem sido pintados, lembram os *Colour Field Paintings*, de Mark Rothko. Igualmente importante para o presente projecto foi uma grande exposição, organizada pela Tate Gallery nos anos 90, sobre a obra de Robert Ryman, conhecido pelas suas pinturas abstractas de cor branca. O catálogo desta exposição constituiu uma presença assídua sobre a mesa de trabalho da dupla britânica, uma vez que constituiu, para Caruso,

“ um choque perceber que um artista podia fazer pinturas exclusivamente com tinta branca e que estas podiam manifestar tamanha diversidade de expressão e escala. Mais, que o pintor podia criar obras que implicassem a parede do museu de um modo tão activo e material” .<sup>54</sup>

54

Adam Caruso na  
Conferência *Eight  
Themes* de Adam  
Caruso e Peter St John,  
Columbia University  
Graduate School of  
Architecture, 12.09.2016

Quando confrontados com a necessidade de desenharem uma fachada para a Casa-Estúdio, foi a Ryman que recorreram como referência. A obra escolhida, *Surface Veil* (1970) é uma pintura a óleo sobre papel com sobreposições de papel translúcido, colado à parede da galeria com fita-cola. A sua versão arquitectónica recorreu a painéis de fibrocimento e folhas de vidro translúcido, numa composição

que, segundo os seus autores, tem tanto de abstracta como de contextual.

“Existia um candeeiro que era necessário evitar; o edifício vizinho só tinha esta altura; esta linha segue aquele alinhamento, portanto tratou-se de copiar de um modo directo a negociação da execução e instalação na galeria das peças de Ryman”.<sup>55</sup>

[pp. 178-179] **Fundação Pilar e Joan Miró (1987-1992)**

Construído nos jardins do atelier de Miró, em Maiorca, o projecto da fundação compõe-se de dois edifícios: um volume linear que alberga todos os serviços do museu; e um volume fragmentado, em forma de estrela, que corresponde ao espaço expositivo propriamente dito. Este último constitui uma evidente citação do léxico formal do pintor catalão, mas parece ser igualmente remanescente de

imagens de cidadelas e outras construções militares (...) Aguçadas, como os destroços de um baluarte, as arestas do volume da galeria ignoram a envolvente, ou melhor, respondem iradamente perante as construções negligentes edificadas no que foi outrora uma bela encosta.<sup>56</sup>

<sup>56</sup>  
MONEO, Rafael. *Rafael Moneo: Remarks on 21 Works*, Londres, Thames & Hudson, 2010, pp. 261

É no espaço expositivo que é particularmente explícita a multiplicidade referencial de Moneo, nomeadamente no que à diversidade de sistemas de iluminação natural concerne: os *brise-soleil* horizontais, que bloqueiam a luz solar directa, conferem uma luz diáfana ao interior e remetem para a obra de Josep Lluís Sert – autor do atelier de Miró (1956); as janelas baixas, rasgadas em capialço na espessura da parede, devedoras da casa de férias do seu mestre, Jorn Utzon, em Maiorca – a Can Lis (1972); e as claraboias, de carácter escultórico e inspiração Corbusiana – Convento de La Tourette (1953-61).

[pp. 180-181] **Campus Universitário em Abu Dhabi (2010)**

A proposta de Souto de Moura para o Campus Universitário, não fora ser composta por vários elementos, e estaria até mais próxima da colagem do que de um exercício combinatório. Ter como imagem de referência para este complexo, um porta-aviões atracado no meio do deserto revela, além de uma imaginação

fértil, um sentido de humor apurado que talvez tenha sido pouco apreciado pelos promotores do projecto. É difícil, perante as imagens apresentadas pelo escritório de Souto de Moura não pensar imediatamente na colagem *Aircraft Carrier City in Landscape* (1964), de Hans Hollein. A verdade é que estes navios são frequentemente descritos como cidades flutuantes, pelo que essa imagem serve como uma vasta plataforma elevada, sobre a qual se implantam as salas de aula, laboratórios, refeitórios e demais equipamentos de uso colectivo.

Um outro núcleo, cuja silhueta “geometrizada é inspirada pela Cidadela de Aleppo”,<sup>57</sup> destina-se às residências de estudantes e docentes. Na aproximação ao Campus, sobre uma colina ajardinada, a primeira construção que se avista é o palácio *Al Hosn*, aberto “num dos lados para se prolongar através de uma plataforma com um jardim e espelhos de água. É evidente que a nossa referência

<sup>58</sup> foi a Alhambra de Granada”.<sup>58</sup>

*Idem*, p. 234

Não será, certamente, fruto do acaso a escolha deste projecto para rematar esta extensa sequência de casos de estudo. Isto porque, perante tamanha diversidade referencial, parece inevitável concluir que *tudo é arquitectura*, como nos dizia o manifesto de Hollein de 1968 (*Alles ist Architektur*). Tudo ou quase tudo.<sup>59</sup>

<sup>59</sup>

Referência ao livro de Adam Caruso e Peter St John chamado *Almost everything*







## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES.** *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2018
- A. YATES, Frances.** *The Art of Memory*, Londres, Routledge, 1999
- ARNHEIM, Rudolph.** *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1969
- BAUDELAIRE, Charles.** *A Invenção da Modernidade (Arte, Literatura e Música)*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2006
- BANDEIRA, Pedro.** *Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*, Guimarães, Universidade do Minho, 2007
- BELTING, Hans.** *Antropologia da Imagem*, Lisboa, KKYM, 2014
- BENJAMIN, Walter.** *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004
- BENJAMIN, Walter.** *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, 1999
- BERGER, John.** *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books, 1972
- BERGSON, Henri.** *Matter and Memory*, Nova Iorque, Zone Books, 1991
- BLANC, Charles.** *Le Cabinet de M. Thiers*, Paris, 1871
- BLAUFUKS, Daniel.** *Toda a Memória do Mundo, Parte Um*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014
- BREDKAMP, Horst.** *Teoria do Acto Icónico*, Lisboa, KKYM, 2015
- CALVINO, Italo.** *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Editorial Teorema, 2006
- CARUSO, Adam.** *The Feeling of Things*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2008
- CASEY, Edward S.** *Imagining: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 1976
- COCTEAU, Jean.** *Antigone suivi de Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1977
- COHN, Danièle.** *A Lira de Orfeu – Goethe e a Estética*, Porto, Campo das Letras, 2002
- CRIMP, Douglas.** *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1980
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.** *Mil Planaltos, Capitalismo e esquizofrenia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007
- DIDI-HUBERMAN, Georges.** *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM, 2013
- ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni.** *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003
- EVANS, David.** *Appropriation*, Londres, Whitechapel Gallery, 2009
- FERNÁNDEZ PER, Aurora.** *As built: Caruso St John architects*, Vitoria-Gasteiz, A+t Ediciones, 2005
- GEERS, Kersten; PANCEVAC, Jelena; ZANDERIGO, Andrea.** *The Difficult Whole. A Reference Book on Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown*, Zurique, Park Books AG, 2016
- GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco; RAY, Nicholas.** *Rafael Moneo. Building. Teaching. Writing*, New Haven, Yale University Press, 2015
- GUERREIRO, António.** *O Demónio das Imagens. Sobre Aby Warburg*, Lisboa, Língua Morta, 2018
- HELDER, Herberto.** *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013
- JACOB, Sam.** *Make it real. Architecture as enactment*, Moscovo, Strelka Press, 2014
- JAMESON, Fredric.** *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991
- JAMESON, Fredric.** *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern. 1983-1998*, Londres, Verso, 1998
- JUARROZ, Roberto.** *A Árvore Derrubada pelos Frutos*, Lisboa, Língua Morta, 2018

- KEARNEY, Richard.** *The Wake of Imagination*, Londres, Routledge, 1988
- MALRAUX, André.** *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70, 2015
- MARX, Ursula, et al.** *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010
- MITCHELL, W.J.T.** *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 2007
- MOLDER, Maria Filomena.** *Semear na Neve*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1999
- MONEO, Rafael.** *Rafael Moneo: Remarks on 21 Works*, Londres, Thames & Hudson, 2010
- NESBITT, Kate.** *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural History 1965-1995*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 1996
- OLGIATI, Valerio.** *The Images of Architects*, Basileia, The Name Books, 2015
- PALLASMAA, Juhani.** *La Imagen Corpórea. Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo.** *A Imagem da Fotografia*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2014
- PISANI, Daniele.** *Uma Genealogia da Imaginação de Paulo Mendes da Rocha*, Porto, Dafne Editora, 2017
- POMAR, Júlio.** *Da Cequeira dos Pintores*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986
- ROSSI, Aldo.** *Autobiografia Científica*, Lisboa, Edições 70, 2013
- SARDO, Delfim.** *Afinidades Electivas: Julião Sarmento colecionador*, Lisboa, Documenta, 2015
- SANTOALHA, Hugo.** *Caruso St John. Referência, continuidade, tradição*, Porto, Universidade do Porto, 2016
- SONTAG, Susan.** *Against Interpretation and Other Essays*, Londres, Penguin Books, 2009
- SONTAG, Susan.** *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal Editores, 2012
- SOUSA, Ângelo; SOUTO DE MOURA, Eduardo.** *Cá Fora. Arquitectura Desassossegada*, Lisboa, 90ª Editora, 2008
- SOUTO MOURA, Eduardo; et al.** *Eduardo Souto de Moura – Concursos 1979-2010*, Porto, FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2011
- TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro.** *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto, Dafne Editora, 2012
- TRIGUEIROS, Luiz.** *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Editorial Blau, 2000
- UNGERS, Oswald Mathias.** *Morphologie City Metaphors*, Colónia, Buchhandlung Walther König, 2017
- URSPRUNG, Philip.** *Caruso St John: Casi todo/Almost everything*, Barcelona, Polígrafa, 2008
- VENTURI, Robert.** *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 2014
- WARBURG, Aby.** *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010

## ARTIGOS E PERIÓDICOS

- CARUSO, Adam.** “Whatever Happened to Analogue Architecture”, *AA Files* #59, 2009, pp. 74-75.
- CARUSO, Adam; ST JOHN, Peter.** “Frameworks”, *A+T* #8, 1996, pp. 38-51.
- CORTÉS, Juan Antonio.** “Operative Transferences in the Architecture of Eduardo Souto de Moura”, *El Croquis* #176, 2005, pp. 259-281
- GRANDE, Nuno.** “Homecoming. A Conversation with Eduardo Souto de Moura”, *El Croquis* #146, 2009, pp. 7-24
- INBERG, Hal.** “Sampling and Remixing an Architecture of Resistance”, *Canadian Architect* #9, 1999, pp. 26-33

- J. R. CURTIS, William.** “The Structure of Intentions”, *El Croquis* #20+64+98, 2004, pp. 569-581
- J. R. CURTIS, William.** “Pieces of City, Memories of Ruins”, *El Croquis* #20+64+98, 2004, pp. 553-567
- MONEO, Rafael.** “End of Century Paradigms (Fragmentation and Compacity in Recent Architecture)”, *El Croquis* #20+64+98, 2004, pp. 651-659
- MONEO, Rafael.** “On Typology”, *El Croquis* #20+64+98, 2004, pp. 585-607
- MONEO, Rafael.** “Rafael Moneo on John Soane and building history”, *The Architectural Review* #1447, 2018
- MORALES, José.** “Domesticating Architecture. A Conversation with Eduardo Souto de Moura”, *El Croquis* #176, 2005, pp. 7-27
- ROJO DE CASTRO, Luis.** “The Naturalness of Things. A Conversation with Eduardo Souto de Moura”, *El Croquis* #124, 2005, pp. 7-18
- ST JOHN, Peter.** “Inspiration; Aldo Rossi’s Gallarate Housing”, *Building Design Magazine* #2008, 2012, pp. 12-15
- ST JOHN, Peter.** “The Feeling of Things: Towards an Architecture of Emotions”, *Wolverhampton, MS Associates and the University of Wolverhampton*, 2000, pp. 78-81

## CONFERÊNCIAS E ENTREVISTAS

Conferência de Peter St John no Centre for Fine Arts, Bruxelas, 02.10.2018

Discurso proferido Rafael Moneo na Soane Annual Lecture, Londres, 1/07/2017

Adam Caruso entrevistado por Marc-Christoph Wagner no Bygningskulturens Hus, Copenhaga, 02.2017

Conferência *Eight Themes* de Adam Caruso e Peter St John, Columbia University Graduate School of Architecture, 12.09.2016

Conferência de Adam Caruso no Centre for Fine Arts, Bruxelas, 17.03.2011

Conferência *Discussing Today’s Architectural Principles* de Rafael Moneo, Architectural Association, Londres, 14.09.1996

## WEBSITES

[Socks-studio.com/2019/03/03/spatializing-knowledge-giulio-camillos-theatre-of-memory-1519-1544/](https://socks-studio.com/2019/03/03/spatializing-knowledge-giulio-camillos-theatre-of-memory-1519-1544/)

## FILMES

MARKER, Chris, *Si j’avais quatre dromadaires*, 1966

RESNAIS, Alain, *Les Statues Meurent Aussi*, 1953

RESNAIS, Alain, *Toute la mémoire du monde*, 1956

## LISTA DE IMAGENS

- 1-7. Chris Marker (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vI4WjKHBfx8>)
8. Fischli & Weiss (Fonte: <https://www.aspenartmuseum.org/artists/218-peter-fischli-david-weiss>)
9. (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/439452876114580656/?lp=true>)
10. Christian Boltanski (Fonte: <https://www.centre-pompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag>)
11. Sophie Calle (Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300>)
- 12-13. Sol LeWitt (Fonte: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p02jqdsf/p02jq9pz>)
14. (Fonte: <http://kvadratinterwoven.com/museum-backstage-the-virtual-museum>)
15. Leonardo da Vinci (Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_John\\_the\\_Baptist\\_\(Leonardo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_John_the_Baptist_(Leonardo)))
16. (Fonte: <https://museotorcello.servizimetropolitani.ve.it/lisola/>)
17. (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/106186503686929401/?lp=true>)
18. Paolo Gasparini (Fonte: [http://www.nasjonalnuseet.no/en/exhibitions\\_and\\_events/events/national\\_museum\\_architecture/Seminar%3A+%E2%80%99CLina+Bo+Bar-di+%26+Sverre+Fehn+as+exhibition+designersE2%80%9D.b7C\\_wBHWXT.ips](http://www.nasjonalnuseet.no/en/exhibitions_and_events/events/national_museum_architecture/Seminar%3A+%E2%80%99CLina+Bo+Bar-di+%26+Sverre+Fehn+as+exhibition+designersE2%80%9D.b7C_wBHWXT.ips))
19. (Fonte: <https://www.facebook.com/BoumBangArtzine/photos/hans-hollein-the-imaginary-museum-1987/1030086287034804/>)
- 20-23. O. M. Ungers (Fonte: <http://modemity.blogspot.com/2010/08/city-metaphors.html>)
24. Edward Brown (Fonte: <http://www.kunstkammer.at/wienka.htm>)
25. Thomas Demand (Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/4383>)
26. Arquivo de Walter Benjamin (Fonte: URSPRUNG, Philip. Caruso St John: Casi todo/Almost everything, Barcelona, Polígrafa, 2008, p. 191)
27. Josef Ehm (Fonte: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/1748>)
28. Daniel Blaufuks (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yY1WYg7gJLc>)
- 29-36. Alain Resnais (Fonte: <https://www.google.com/search?q=toute+la+m%C3%A9moire+du+monde&oq=toute&aqs=chrome..69i59j69i57j0l4.1297j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>)
37. (Fonte: <https://motociclo.endrakor.com/corte-del-duca-sforza-venezia/>)
38. (Fonte: <https://www.pinterest.ca/pin/824721750488516288/>)
39. (Fonte: <https://3A/2F/2Fchriankerez.tumblr.com/2Fpost/2F135186528842/2Fcasa-il-girasole-luigi-moretti-roma-1949>)
40. G. B. Piranesi (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/292452569549173927/?lp=true>)
41. André Breton (Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/35778>)
42. Walter Benjamin (Fonte: <https://cpct.uk/category/walter-benjamin/>)
43. (Fonte: <http://socks-studio.com/2019/03/03/spatializing-knowledge-giulio-camillos-theatre-of-memory-1519-1544/>)
44. Jiri Kolar (Fonte: <https://www.facebook.com/BoumBangArtzine/photos/hans-hollein-the-imaginary-museum-1987/1030086287034804/>)
45. (Fonte: <http://ndlr.eu/wp-content/uploads/2013/05/Aby-Warburg-Atlas-Mn%C3%A9mosyne1.jpg>)
46. Germaine Krull (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/45387908714606695/?lp=true>)
47. Germaine Krull (Fonte: <https://www.pinterest.ca/pin/347973508702140876/>)
48. Roger-Viollet (Fonte: <https://stories.thejewishmuseum.org/finding-inspiration-and-identity-in-paris-walter-benjamin-and-amedeo-modigliani-a2eca3d7e70f>)

49. Sasha Stone (Fonte: <https://thedisplacedcity.files.wordpress.com/2012/08/walter-benjamin-archive.jpg>)
50. David Teniers (Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Archduke\\_Leopold\\_Wilhelm\\_in\\_his\\_Painting\\_Gallery\\_in\\_Brussels#/media/File:El\\_archiduque\\_Leopoldo\\_Guillermo\\_en\\_su\\_galer%C3%ADa\\_de\\_pinturas\\_en\\_Bruselas\\_\(David\\_Teniers\\_II\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Archduke_Leopold_Wilhelm_in_his_Painting_Gallery_in_Brussels#/media/File:El_archiduque_Leopoldo_Guillermo_en_su_galer%C3%ADa_de_pinturas_en_Bruselas_(David_Teniers_II).jpg))
51. David Teniers (Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gallery\\_of\\_Archduke\\_Leopold\\_Wilhelm\\_in\\_Brussels\\_\(Vienna\)#/media/File:David\\_Teniers\\_the\\_Younger\\_Archduke\\_Leopold\\_William\\_in\\_his\\_Gallery\\_at\\_Brussels\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gallery_of_Archduke_Leopold_Wilhelm_in_Brussels_(Vienna)#/media/File:David_Teniers_the_Younger_Archduke_Leopold_William_in_his_Gallery_at_Brussels_-_Google_Art_Project.jpg))
52. Eugène Atget (Fonte: <http://expositions.bnf.fr/atget/>)
53. Eugène Atget (Fonte: <http://expositions.bnf.fr/atget/>)
54. (Fonte: <https://www.pinterest.ca/pin/6403624450753995/>)
55. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (Fonte: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/goethe-in-the-roman-campagna>)
56. (Fonte: <http://www.dienerdiener.ch/en/project/renovation-and-expansion-of-the-east-wing-of-the-museum-of-natural-history>)
57. (Fonte: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/goethe-italien/rom-aesthetik/goethes-juno.html>)
58. Giovanni Paolo Pannini (Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Paolo\\_Panini#/media/File:Giovanni\\_Paolo\\_Panini\\_%E2%80%93\\_Modern\\_Rome.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Paolo_Panini#/media/File:Giovanni_Paolo_Panini_%E2%80%93_Modern_Rome.jpg))
59. Sasha Stone (Fonte: <https://ellereadinginhabitations.wordpress.com/2014/06/13/the-bourgeois-interior/>)
- 60-61. (Fonte: <http://collections.soane.org/home>)
62. George Bailey (Fonte: <http://collections.soane.org/home>)
- 63-64. Gareth Gardner (Fonte: <https://www.garethgardner.com/>)
65. Joseph Michael Gandy (Fonte: <http://collections.soane.org/home>)
66. Joseph Michael Gandy (Fonte: <http://socks-studio.com/2016/04/26/infinite-sequence-of-interior-space-john-soanes-bank-of-england-1788-1833/>)
67. Francis Rowland (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/485122191085919676/?lp=true>)
- 68-69. Giovanni Battista Piranesi (Fonte: <http://collections.soane.org/home>)
70. (Fonte: [https://images.adsttc.com/media/images/5853/b5f3/e58e/ce1f/9600/010b/large\\_jpg/Explore\\_Soane\\_MR1\\_2\\_6K.jpg?1481881044](https://images.adsttc.com/media/images/5853/b5f3/e58e/ce1f/9600/010b/large_jpg/Explore_Soane_MR1_2_6K.jpg?1481881044))
71. Joseph Michael Gandy (Fonte: <http://collections.soane.org/home>)
72. Hubert Robert (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert\\_Robert\\_-\\_Imaginary\\_View\\_of\\_the\\_Grande\\_Galerie\\_in\\_the\\_Louvre\\_in\\_Ruins\\_-\\_WGA19589.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert_Robert_-_Imaginary_View_of_the_Grande_Galerie_in_the_Louvre_in_Ruins_-_WGA19589.jpg))
73. Hubert Robert  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert\\_Robert\\_-\\_Projet\\_d%27am%C3%A9nagement\\_de\\_la\\_Grande\\_Galerie\\_du\\_Louvre\\_\(1796\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert_Robert_-_Projet_d%27am%C3%A9nagement_de_la_Grande_Galerie_du_Louvre_(1796).JPG)
74. Hubert Robert (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert\\_Robert\\_-\\_The\\_Monuments\\_of\\_Paris\\_-\\_1789.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert_Robert_-_The_Monuments_of_Paris_-_1789.jpg))
75. Canaletto (Fonte: <http://pilotta.beniculturali.it/opera/capriccio-con-edifici-palladiani/>)
76. Bernardo Bellotto (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings\\_of\\_Rome\\_by\\_Bernardo\\_Bellotto](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_Rome_by_Bernardo_Bellotto))
77. Bernardo Bellotto (Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Bernardo-Bellotto/images-videos>)
78. Giovanni Battista Lusieri (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/193443746465145632/?lp=true>)
79. Giovanni Battista Lusieri (Fonte: <https://www.nationalgalleries.org/exhibition/expanding-horizons-giovanni-battista-lusieri-and-panoramic-landscape>)
80. Giovanni Battista Lusieri (Fonte: <https://www.nationalgalleries.org/exhibition/expanding-horizons-giovanni-battista-lusieri-and-panoramic-landscape>)



81. Bernardo Bellotto (Fonte: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/843/bernardo-bellotto-view-of-the-grand-canal-santa-maria-della-salute-and-the-dogana-from-campo-santa-maria-zobenigo-italian-about-1743/>)
- 82-83. Bernardo Bellotto (Fonte: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/artist/838/>)
84. Valerio Olgiati (Fonte: <http://ndlr.eu/wp-content/uploads/2013/10/valerio-olgiati-autobiography-iconography.jpg>)
85. (Fonte: <https://www.archdaily.com/269480/venice-biennale-2012-pictograph-statements-of-contemporary-architects-valerio-olgiati>)
86. Arquivo Caruso St John (Fonte: SANTOALHA, Hugo, Caruso St John. Referência, continuidade, tradição, Porto, Universidade do Porto, 2016, p. 95)
87. Arquivo Caruso St John (Fonte: SANTOALHA, Hugo, Caruso St John. Referência, continuidade, tradição, Porto, Universidade do Porto, 2016, p. 83)
- 88-90. (Fonte: <https://www.lars-mueller-publishers.com/floating-images>)
91. Henri Matisse (Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/78389>)
92. (Fonte: <https://twitter.com/wofinteriors/status/1067072400951574528>)
93. (Fonte: <https://www.lars-mueller-publishers.com/floating-images>)
- 94-96. Gareth Gardner (Fonte: <https://www.garethgardner.com/>)
- 97-99. (Fonte: <https://www.carusostjohn.com/projects/sir-john-soanes-museum/>)
100. Joseph Michael Gandy (Fonte: <http://collections.soane.org/home>)
101. Caruso St John (Fonte: <https://www.bmiaa.com/events/exhibition-carte-blanche-xvi-caruso-st-john-architects-at-the-architekturforum-zurich/>)
102. (Fonte: <http://collections.soane.org/home>)
103. Gareth Gardner (Fonte: <https://www.garethgardner.com/>)
104. (Fonte: <https://www.architectsjournal.co.uk/news/culture/csj-at-25-adam-caruso-and-peter-st-john-talk-to-rory-olcayto/8691178.article>)
105. Robert Rauschenberg (Fonte: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crocus>)
106. Robert Rauschenberg (Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/72508>)
107. (Fonte: <http://ndlr.eu/atlas-mnemosyne/>)
108. Robert Rauschenberg (Fonte: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/tracer>)
109. Peter Paul Rubens (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens\\_Venus\\_at\\_a\\_Mirror\\_c1615.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Venus_at_a_Mirror_c1615.jpg))
110. Diego Velázquez (Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>)
111. Robert Rauschenberg (Fonte: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/contemporary-art-evening-auction-no8678/lot.28.html>)
112. Jean-Auguste-Dominique Ingres (Fonte: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-bain-turc>)
113. Clifford Coffin (Fonte: <https://condenaststore.com/featured/henri-matisse-in-bed-clifford-coffin.html>)
114. Júlio Pomar (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/246431410845623408/?lp=true>)
115. Júlio Pomar (Fonte: [https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/les-arnolfini-a-mi-corps-dapres-van-eyck-154302/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/les-arnolfini-a-mi-corps-dapres-van-eyck-154302/))
116. Jan van Eyck (Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg))
117. Jean-Auguste-Dominique Ingres (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Jean-Auguste-Dominique\\_Ingres\\_-\\_La\\_Baigneuse\\_Valpin%C3%A7on.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Jean-Auguste-Dominique_Ingres_-_La_Baigneuse_Valpin%C3%A7on.jpg))

118. Júlio Pomar (Fonte: <https://veritas.art/lot/la-baigneuse-valpincon-dapres-ingres/>)
119. (Fonte: <http://editorial.recolectoresurbanos.com/lubetkin-un-pionero-del-collage/>)
120. (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0072\\_-\\_Milano\\_-\\_S.\\_Ambrogio\\_-\\_Canonica\\_-\\_Portico\\_del\\_Bramante\\_-\\_Foto\\_Giovanni\\_Dall'Orto\\_25-Apr-2007.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0072_-_Milano_-_S._Ambrogio_-_Canonica_-_Portico_del_Bramante_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_25-Apr-2007.jpg))
121. (Fonte: <https://www.bmiaa.com/dentro-la-strada-novissima-at-maxxi-rome/>)
122. Robin Hill (Fonte: <https://www.wallpaper.com/architecture/2019-riba-stirling-prize-winner-announcement>)
- 123-124. (Fonte: <http://www.grahamfoundation.org/grantees/5460-terms-of-appropriation-essays-on-architectural-influence>)
125. Sebastiano Serlio (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sebastiano\\_Serlio#/media/File:SerlioChurchFacade.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sebastiano_Serlio#/media/File:SerlioChurchFacade.jpg))
126. (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cath%C3%A9drale\\_Notre-Dame\\_de\\_Rodez?uselang=fr#/media/File:RodezCathedrale1501.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cath%C3%A9drale_Notre-Dame_de_Rodez?uselang=fr#/media/File:RodezCathedrale1501.jpg))
127. (Fonte: <http://www.en-noir-et-blanc.com/Rodez,%20Aveyron-id19032.html>)
128. (Fonte: <https://felicecalchi.blogspot.com/2017/02/?view=sidebar>)
129. (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/295830269243733108/?lp=true>)
130. (Fonte: <http://socks-studio.com/2016/11/06/robert-venturi-the-obligation-toward-the-difficult-whole/>)
131. Andrea Palladio (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:I\\_quattro\\_libri\\_dell'architettura\\_\(1790\)#/media/File:I\\_quattro\\_libri\\_dell'architettura\\_\(1790\)\\_pag311.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:I_quattro_libri_dell'architettura_(1790)#/media/File:I_quattro_libri_dell'architettura_(1790)_pag311.png))
132. Aldo Rossi (Fonte: <https://www.arcoweb.com.br/noticias/arquitetura/exposicao-milao-desenhos-ineditos-aldo-rossi>)
133. Hans Dieter Schaal (Fonte: <http://socks-studio.com/2014/03/02/about-the-spatial-experience-hans-dieter-schaals-paths-passages-and-spaces-1970s/>)
134. Charles François Ribart (Fonte: <http://www.journal18.org/issue7/monstrous-assembly-ribarts-elephant-monument-to-louis-xv/>)
135. (Fonte: <https://online.sapo.pt/artigo/392209/eduardo-souto-de-moura-bom-designer-e-aquele-que-resolve-os-problemas-das-pessoas-?seccao=Mais>)
136. Louis Kahn (Fonte: <http://socks-studio.com/2016/06/25/the-dominican-motherhouse-by-louis-kahn-1965-1968/>)
137. James Stirling (Fonte: <https://www.cca.qc.ca/en/issues/25/a-history-of-references/56241/well-have-one-of-each>)
138. (Fonte: <https://www.archdaily.com/797047/the-form-of-form-2016-lisbon-architecture-triennale-johnston-marklee-nuno-brandao-costa-office-kgdvs>)
139. (Fonte: <https://www.archdaily.com/797047/the-form-of-form-2016-lisbon-architecture-triennale-johnston-marklee-nuno-brandao-costa-office-kgdvs>)
140. (Fonte: <http://www.pregaia.com/noticias/arquivo/news0414.htm>)
141. Lina Bo Bardi (Fonte: [https://irenebrination.typepad.com/irenebrination\\_notes\\_on\\_a/2013/09/lina-bo-bardi-fellowship.html](https://irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2013/09/lina-bo-bardi-fellowship.html))
142. (Fonte: <https://architecture.blognook.com/2017/11/08/malmo-eastern-cemetery-bell-tower-sigurd-lewerentz/>)
143. Caruso St John (Fonte: <https://afasiaarchzine.com/2018/06/baukunst-caruso-st-john/baukunst-caruso-st-john-museum-of-fine-arts-tournai-2/>)
144. (Fonte: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/889665/rafael-moneo-disenar-la-ampliacion-de-la-estacion-de-atocha-en-madrid/5a92dfa3f197ccee4700020f-rafael-moneo-disenar-la-ampliacion-de-la-estacion-de-atocha-en-madrid-foto>)
145. (Fonte: <https://www.traveler.es/viajes-urbanos/galerias/museos-londres-desconocidos/1707/image/87659>)

146. Michael Moran (Fonte: <http://rafaelmoneo.com/en/projects/atocha-station-enlargement/>)
147. Robert Venturi (Fonte: <http://socks-studio.com/2016/11/17/national-collegiate-football-hall-of-fame-in-new-brunswick-nj-by-venturi-scott-brown-and-associates-inc-1967/>)
148. Manuel Henriques - DGArtes (Fonte: [https://www.dgartes.gov.pt/outthere/index\\_exterior\\_05.htm](https://www.dgartes.gov.pt/outthere/index_exterior_05.htm))
149. Robert Venturi (Fonte: <https://uk.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2018/sepember/20/robert-venturi-dies-aged-93/>)
150. Eduardo Souto de Moura (Fonte: <http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/234/destaque/>)
151. (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 387)
152. (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 390)
150. Eduardo Souto de Moura (Fonte: <http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/234/destaque/>)
151. (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 387)
152. (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 390)
153. (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 391)
154. Eduardo Souto de Moura (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 389)
155. Eduardo Souto de Moura (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 391)
156. Eduardo Souto de Moura (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 386)
157. G. Vignola (Fonte: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Vignola-plan-kosciola-II-Gesu;1562546.html>)
158. (Fonte: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Fil:Markuskyrkan.jpg>)
159. (Fonte: <https://www.dezeen.com/2014/01/22/le-corbusier-notre-dame-du-haut-chapel-at-ronchamp-vandalised/>)
160. (Fonte: <http://ehllukas.blogspot.com/2012/11/rudolf-schwarz.html>)
161. (Fonte: <https://www.painters-table.com/link/john-seed-huffington-post/rothko-chapel-art-meditation-reverence>)
162. (Fonte: <https://www.arhitektuurimuuseum.ee/en/2018/12/opening-of-the-exhibition-crisply-nordic-architect-erik-bryggman-friday-january-4-at-5-pm/>)
163. Rafael Moneo (Fonte: <http://aplusu.org/files/gimms/>)
- 164-165. Michael Moran (Fonte: <http://rafaelmoneo.com/en/projects/cathedral-of-our-lady-of-the-angels/>)

166. (Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/fc/e0/6d/fce06dd6e5d6e450e65c37970dd.jpg>)
167. (Fonte: [https://www.tripadvisor.pt/LocationPhotoDirectLink-g189154-d7075406-i304610747-Casa\\_de\\_Santa\\_Maria-Cascais\\_Lisbon\\_District\\_Central\\_Portugal.html](https://www.tripadvisor.pt/LocationPhotoDirectLink-g189154-d7075406-i304610747-Casa_de_Santa_Maria-Cascais_Lisbon_District_Central_Portugal.html))
168. (Fonte: <https://thecharnelhouse.org/2011/06/25/revolutionary-precursors-radical-bourgeois-architects-in-the-age-of-reason-and-revolution/boullee-temple-of-death1/>)
169. (Fonte: [http://www.mosteiroalcobaca.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=202&identificador=at137\\_pt.doc](http://www.mosteiroalcobaca.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=202&identificador=at137_pt.doc))
170. Luís Ferreira Alves (Fonte: <https://divisare.com/projects/115647-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-fernando-guerra-fg-sg-paula-rego-museum#lg=1&slide=16>)
171. Fernando Guerra (Fonte: <https://www.archdaily.com/406801/happy-birthday-eduardo-souto-de-moura/51eef810e8e44e94e5000090-happy-birthday-eduardo-souto-de-moura-image>)
172. Rui Morais de Sousa (Fonte: TRIGUEIROS, Luiz; Eduardo Souto Moura, Lisboa, Editorial Blau, 2000, p. 173)
173. (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 156)
174. Rui Morais de Sousa (Fonte: TRIGUEIROS, Luiz; Eduardo Souto Moura, Lisboa, Editorial Blau, 2000, p. 172)
175. (Fonte: [https://www.urbipedia.org/hoja/Dispensario\\_antituberculoso\\_en\\_Alessandria#/media/File:Gardella\\_DispensarioAntituberculoso.1.jpg](https://www.urbipedia.org/hoja/Dispensario_antituberculoso_en_Alessandria#/media/File:Gardella_DispensarioAntituberculoso.1.jpg))
176. (Fonte: <https://mapio.net/place/10624758/>)
177. (Fonte: <http://coleccionar-collectus.blogspot.com/2011/03/mercado-manuel-firmino-aveiro.html>)
178. (Fonte: <http://www.maarc.it/opera/progetti-per-la-nuova-sede-dellaccademia-di-brera-a-milano>)
179. (Fonte: <https://litoralmagazine.com/arquitetura-honoris-causa-na-ua/>)
180. (Fonte: <https://hiveminer.com/Tags/drottningholm%2Cdrottningholmsslott>)
181. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MDJSLPB62tc>)
182. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MDJSLPB62tc>)
183. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MDJSLPB62tc>)
184. Caruso St John (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MDJSLPB62tc>)
185. Caruso St John (Fonte: <https://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2019/01/Caruso-St-John-.ZSC-Lions-Arena-.Zurich-afasia-3.jpg>)
186. Caruso St John (Fonte: <https://afasiaarchzine.com/2019/01/caruso-st-john-55/caruso-st-john-zsc-lions-arena-zurich-afasia-4/>)
187. Caruso St John (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MDJSLPB62tc>)
188. (Fonte: <https://www.jimjohn.net/2018/03/06/travel-spain-merida-morning-and-carmona-evening/>)
189. G. B. Piranesi (Fonte: [https://arthive.com/artists/1816-Giovanni\\_Battista\\_Piranesi/works/12972~The\\_ruins\\_of\\_the\\_aqueduct\\_of\\_Nero](https://arthive.com/artists/1816-Giovanni_Battista_Piranesi/works/12972~The_ruins_of_the_aqueduct_of_Nero))

190. Giorgio De Chirico (Fonte: <https://www.ferraraitalia.it/mercoledi-13-gennaio-andrea-pagani-scrittore-e-docente-di-lettere-propone-tre-spunti-culturali-tra-poesia-narrativa-e-pittura-sul-termini-rivelazione-e-il-suo-legame-con-lopera-metafisica-74692.html/de-chirico-lenigma-dellora-1912>)
191. Auguste Choisy (Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Plate-VIII-Palatin-Auguste-Choisy-from-Lart-de-batir-chez-les-Romains-1873\\_fig3\\_321057918](https://www.researchgate.net/figure/Plate-VIII-Palatin-Auguste-Choisy-from-Lart-de-batir-chez-les-Romains-1873_fig3_321057918))
192. (Fonte: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/architecture-20c/a/peter-behrens-turbine-factory>)
193. (Fonte: <https://www.flickr.com/photos/41099297@N00/303611073>)
- 194-196. Michael Moran (Fonte: <http://rafaelmoneo.com/proyectos/museo-nacional-de-arte-romano-de-merida/>)
197. Rafael Moneo (Fonte: <https://www.bmiaa.com/rafael-moneo-theory-through-practice-archive-materials-1961-2016-at-thyssen-bornemisza-museum-madrid/>)
198. (Fonte: <https://investigart.wordpress.com/2016/01/19/el-retablo-de-el-escorial-y-felipe-ii/>)
199. (Fonte: <https://twitter.com/huermur/status/1015234427683827713>)
200. (Fonte: <http://wikimapia.org/1862363/Roman-Theatre>)
201. (Fonte: <https://www.murciaturistica.es/en/monument/catedral-de-murcia-y-museo-de-la-catedral-327/>)
202. Michael Moran (Fonte: <http://rafaelmoneo.com/en/projects/murcia-city-hall/>)
203. Owen Jones (Fonte: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/DLDecArts/DLDecArts-idx?type=turn&entity=DLDecArts.GramOrnJones.p0055&id=DLDecArts.GramOrnJones&isize=M>)
204. (Fonte: <https://www.teggelaar.com/en/florence-day-1/>)
205. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1wDFFqcXZOo>)
206. (Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=mLXXOM\\_5K-A&t=1737s](https://www.youtube.com/watch?v=mLXXOM_5K-A&t=1737s))
- 207-209. (Fonte: <https://www.carusostjohn.com/projects/victoria-and-albert-museum-childhood/#>)
210. Donald Judd (Fonte: TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro, *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto, Dafne Editora, 2012, p. 51)
211. Arquivo Eduardo Souto de Moura (Fonte: TRIGUEIROS, Luiz; *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Editorial Blau, 1994, p. 169)
212. Hall+Merrick Photographers (Fonte: <https://www.hallmerrick.com/federal-plaza>)
213. Arquivo Eduardo Souto de Moura (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 218)
214. Arquivo Eduardo Souto de Moura (Fonte: TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro, *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto, Dafne Editora, 2012, p. 82)
- 215-217. Luís Ferreira Alves (Fonte: <http://0608.habitarportugal.org/ficha.htm?id=209>)
218. (Fonte: <https://pixabay.com/pt/photos/romano-foro-roma-it%C3%A1lia-idade-3678583/>)



219. (Fonte: <https://romancandletoours.com/en/rome-tours/tivoli-villa-d-este-hardians-villa-tour/146/>)
220. (Fonte: WANG, Wilfried; SIZA, Álvaro, *Souto de Moura – Introductions*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1990, p. 49)
221. (Fonte: WANG, Wilfried; SIZA, Álvaro, *Souto de Moura – Introductions*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1990, p. 47)
222. (Fonte: <https://arcspace.com/wp-content/uploads/CropUp/-/media/768251/Stockholm16-National-Social-Insurance-Service-Sigurd-Lewerentz.jpg>)
223. (Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/29/c1/91/29c191565a7f2c947399d7afd6fd964d.jpg>)
224. (Fonte: <https://www.bimmelbommelei.de/bremisches/instawalkbremen-durch-das-bremer-rathaus/>)
225. (Fonte: Fotografia do Autor)
226. (Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/552957660483578398/>)
- 227-229. Heléne Binet (Fonte: <https://www.carusostjohn.com/projects/bremer-landesbank/>)
230. (Fonte: <https://travelguide.michelin.com/north-america/united-states/connecticut/new-haven/yale-center-british-art>)
231. (Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5165>)
232. Hans Scharoun (Fonte: <https://picswe.net/pics/philharmonie-berlin-hans-scharoun-drawings-f5.html>)
233. (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/230457705907658069/?lp=true>)
- 234-235. Michael Moran (Fonte: <http://rafaelmoneo.com/en/projects/lauditori-of-barcelona/>)
236. Rafael Moneo (Fonte: <https://artchist.wordpress.com/2016/02/17/auditorium-in-barcelona-by-rafael-moneo/>)
237. Arquivo Eduardo Souto de Moura (Fonte: TRIGUEIROS, Luiz; *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Editorial Blau, 1994, p. 135)
238. Arquivo Eduardo Souto de Moura (Fonte: TRIGUEIROS, Luiz; *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Editorial Blau, 1994, p. 135)
239. Luís Ferreira Alves (Fonte: TRIGUEIROS, Luiz; *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Editorial Blau, 1994, p. 134)
240. Luís Ferreira Alves (Fonte: TRIGUEIROS, Luiz; *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Editorial Blau, 1994, p. 23)
241. Richard Wilson (Fonte: <http://www.richardwilsononline.ac.uk/index.php?a=ViewItem&i=1607&WINID=1560517718995>)
242. Dan Budnik (Fonte: <https://www.colliergallery.com/artists/dan-budnik/>)
243. (Fonte: <http://www.dorothygoldeen.com/blog/marfa-texas/>)
244. (Fonte: <https://www.louisiana.dk/en/louisiana-collection>)

- 245-247. Caruso St John (Fonte: <https://www.carusostjohn.com/projects/latvian-museum-contemporary-art/>)
248. (Fonte: <https://www.pcf-p.com/projects/charles-shipman-payson-building-portland-museum-of-art/>)
249. (Fonte: <https://act.art.queensu.ca/details.php?i=4137>)
250. (Fonte: <http://walkingstockholm.blogspot.com/2012/04/skeppsholmen-island-apart.html>)
251. (Fonte: <http://memari.online/15000/1395/11/03/>)
252. <https://www.pinterest.pt/pin/756534437375412174/?lp=true>
253. (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/491596115570644357/?lp=true>)
254. (Fonte: <http://www.alixslater.co.uk/project/dulwich-picture-gallery/>)
255. Duccio Malagamba (Fonte: <https://ducciomalagamba.com/en/architects/rafael-moneo/173-modern-art-architecture-museums-stockholm-2/#DM-X-173>)
256. Rafael Moneo (Fonte: <https://eumiesaward.com/work/283>)
257. (Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/479070479105459717/?lp=true>)
- 258-259. Michael Moran (Fonte: <http://rafaelmoneo.com/en/projects/moderna-museet-and-arkitekturmuseet-in-stockholm/>)
260. C. N. Ledoux (Fonte: <http://aiche-dee.blogspot.com/2011/11/claude-nicolas-ledoux.html>)
261. René Magritte (Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/534661787006448009/>)
262. Aldo Rossi (Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/82123>)
263. Le Corbusier (Fonte: LE CORBUSIER, *Toward an Architecture*, Los Angeles, Getty Publications – Getty Research Institute, 2007, p. 200)
264. (Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni, Eduardo Souto de Moura, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 102)
265. (Fonte: WANG, Wilfried; SIZA, Álvaro, *Souto de Moura – Introductions*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1990, p. 57)
- 266-268. Arquivo Caruso St John (Fonte: SANTOALHA, Hugo, Caruso St John. Referência, continuidade, tradição, Porto, Universidade do Porto, 2016, p. 83)
296. Sergison Bates (Fonte: <https://www.bdonline.co.uk/inspirations/sergison-bates-inspiration-hardwick-hall-in-derbyshire/5012647.article>)
- 270-274. Arquivo Caruso St John (Fonte: SANTOALHA, Hugo, Caruso St John. Referência, continuidade, tradição, Porto, Universidade do Porto, 2016, p. 83)
275. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Wedhb2irmlA>)
- 276-277. Heléne Binet (Fonte: <https://www.carusostjohn.com/projects/new-art-gallery-walsall/>)
278. Arquivo Caruso St John (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Wedhb2irmlA>)
279. Heléne Binet (Fonte: <https://www.carusostjohn.com/projects/new-art-gallery-walsall/>)

280. Gordon Matta-Clark (Fonte: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper/re-viewing-walls-paper>)
281. Robert Ryman (Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/34219>)
282. Arquivo Caruso St John (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Wedhb2irmlA>)
283. Mark Rothko (Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01166>)
- 284-286. (Fonte: <https://www.carusostjohn.com/projects/studio-house/>)
287. (Fonte: <https://artevitae.it/quando-i-bastioni-modificarono-le-citta/>)
288. Joan Miró (Fonte: <https://observer.com/2012/05/joan-miro-painting-to-lead-sothebys-impressionist-and-modern-art-sale/>)
289. (Fonte: <https://www.idealista.pt/news/decoracao/casas-de-sonho/2018/08/20/37127-o-refugio-de-sonho-que-o-autor-da-opera-de-sidney-mandou-construir-em-maiorca>)
290. (Fonte: <https://voussoirs.blogspot.com/2012/05/la-tourette.html>)
291. (Fonte: <https://deskgram.net/explore/tags/josephsert>)
292. (Fonte: [https://www.ultimahora.es/guia\\_util/arte/museos/fundacio-pilar-i-joan-miro-a-mallorca.html](https://www.ultimahora.es/guia_util/arte/museos/fundacio-pilar-i-joan-miro-a-mallorca.html))
- 293-295. Michael Moran (Fonte: <http://rafaelmoneo.com/en/projects/pilar-and-joan-miro-foundation/>)
296. Hans Hollein (Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/634>)
297. (Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Alhambra#/media/File:Alhambra\\_-\\_Granada\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Alhambra#/media/File:Alhambra_-_Granada_1.jpg))
298. (Fonte: <https://www.wmf.org/project/citadel-aleppo>)
- 299-301. Eduardo Souto de Moura (Fonte: <http://www.arquiteturaviva.com/en/Info/News/Details/11408>)