



Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Dinis Braga

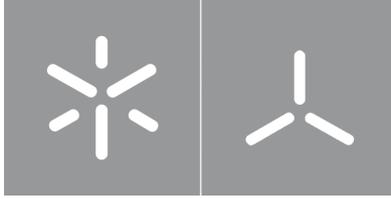
**O Silêncio na Arquitetura:
Ressonâncias em Tempos de Ruído**

**O Silêncio na Arquitetura:
Ressonâncias em Tempos de Ruído**

Dinis Braga

UMinho | 2024

janeiro de 2024



Universidade do Minho

Escola de Arquitetura, Arte e Design

Dinis Braga

**O Silêncio na Arquitetura:
Ressonâncias em Tempos de Ruído**

Dissertação de Mestrado
Mestrado Integrado em Arquitetura
Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professora Doutora Ana Luísa Rodrigues

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.



**Atribuição-NãoComercial-SemDerivações
CC BY-NC-ND**

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

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico 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.

O Silêncio na Arquitetura:

Ressonâncias em Tempos de Ruído

À Professora Ana Luísa, pela sua sensibilidade como orientadora e como pessoa; por todas as palavras, por todos os *silêncios*.

Ao meu pai, por tudo; por toda a *philia* pela *sophia* que em mim cultivou; por ser o Homem que um dia sonho ser.

À Carlota, à Sónia e ao Carlos, por serem as melhores pessoas que, algum dia, a Universidade me poderia dar.

Resumo

A presente dissertação expõe e debate o tema do *Silêncio* na Arquitetura, através de várias interpretações e significados. Esses significados, aqui, apelidam-se de *ressonâncias*. Assim, à luz do conceito de *Silêncio*, nomeadamente a partir de uma análise interpretativa, que usa o filtro do *Silêncio*, pretende-se questionar sobre o modo como a consideração do *Silêncio* pode ser utilizada como um instrumento operativo, um *modus operandi*, do processo de conceção de um projeto de arquitetura.

Inicialmente, são analisadas argumentações teóricas, permitindo, na segunda parte do trabalho, que se reflita sobre dez obras de arquitetura que, por sua vez, identificam-se com algumas das ressonâncias de *Silêncio*. Desse modo, revela-se presente a ideia de que tão relevante como questionar o *Silêncio*, é indagar sobre os modos como este é transmitido.

Abstract

This dissertation exposes and debates the subject of *Silence* in Architecture, through various interpretations and meanings. These meanings, here, are called *resonances*. Thus, in light of the concept of *Silence*, namely from an interpretative analysis, which uses the *Silence* filter, it's intended to question how the consideration of *Silence* can be used as an operative instrument, a *modus operandi*, of the process of designing an architectural project.

Initially, theoretical arguments are analyzed, allowing, in the second part of the dissertation, to reflect about ten architectural projects that, in turn, identify with some of the resonances of *Silence*. Therefore, unveiling the notion that as relevant as questioning *Silence* it's to inquire about the ways in which it is transmitted.

Índice

Introdução	18
I Silêncio	24
II Ressonâncias	58
Harmonia Pavilhão de Barcelona Mies van der Rohe	60
Tempo Cementerio de Fisterra César Portela	70
Ma Kaze-no-Oka Crematorium Fumihiko Maki	80
Vazio Tindaya Eduardo Chillida	90
Simetria Salk Institute Louis Kahn	102
Constraste A. Zinc Mine Museum Peter Zumthor	114
Escala Estádio Municipal de Braga E. Souto de Moura	126
Tectónica Great Wall Kengo Kuma	138
Cor Casa Pedregal Luis Barragán	148
Sombra Chichu Art Museum Tadao Ando	160
Conclusão	170
Informação	Caderno II - Anexos
Bibliografia	182
Índice de imagens	194

“Ama a arquitetura,

(...)

ama-a pelo seu silêncio, onde está a sua voz, o seu canto, secreto e poderoso.”

Gio Ponti

Introdução

Tema

A dificuldade de escrever sobre o *Silêncio* é tão imensa como a própria dimensão deste conceito. *Silêncio* convoca-nos para incontáveis significados, definições e interpretações, impossibilitando-nos de dizermos tudo aquilo que há para dizer sobre o assunto. Mas esta é uma condição que, opostamente ao que se possa pensar, não tem um valor negativo, pois pode oferecer uma conotação mais poética ao *Silêncio*, quando usada corretamente. Para além disso, perante esta circunstância, somos obrigados a desenvolver uma abordagem concreta, na qual estejam presentes os pontos que pretendemos estudar.

A investigação proposta procurará responder a diversas questões, nomeadamente, àquilo que é entendido por *Silêncio*. Caso posicionemos este conceito num plano mais literal, e recorrendo ao *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, publicado em 1981 e editado por José Pedro Machado, podemos definir *Silêncio* (*si-lên-ci-o*) como sendo um substantivo masculino que significa uma cessação de som ou ruído (uma insonoridade), um estado em que alguém opta por não falar ou em que interrompe a sua comunicação (permanecendo silencioso), uma quietude, uma calma, uma omissão ou um segredo. Etimologicamente, a palavra surge do latim, onde se apresenta como *silentium* e provém do verbo *sileo* (estar em silêncio).

Oferecendo ao conceito de *Silêncio* um enquadramento na Arquitetura, as definições convencionais fazem-se acompanhar por outras interpretações de natureza poética, sensorial, espacial, temporal, material, entre outras. Assim, aquilo que recorrentemente poderia significar apenas uma insonoridade, complexifica-se nas suas significações. Nesta dissertação, isto pode ditar-nos que uma obra pode ser *silenciosa* devido à sua cor, à sua escala, à sua forma,

aos seus materiais, às suas receções e privações de luz, à sua efemeridade ou permanência e até mesmo às suas intenções. Assim, entende-se ser pertinente desconstruir as obras sujeitas a análise, percebendo de que forma estas expressam *Silêncio*.

Devemos, então, debatermo-nos com o *Silêncio* no contexto *auditivo*, remetendo o nosso olhar para questões de ordem mais convencional ou cabal, mas também no contexto *interpretativo*, onde estará alocada a maior parte da nossa análise teórica. Estes serão filtros de análise que permitirão construir esta investigação de um modo multidisciplinar, ainda que privilegiando o âmbito disciplinar de Arquitetura no qual esta se insere.

Neste sentido, a metodologia proposta identificar-se-á na procura da relação entre *teoria* e *prática*, o *abstrato* e o *específico*. Importa fazê-lo, pois o conceito em questão debruça-se sobre nós e sobre tudo aquilo que conhecemos, de um modo imensurável e inesgotável. E ainda que o meio arquitetónico seja aquele que mais atenção irá receber de nossa parte, o *Silêncio* vive e relaciona-se com muitos outros meios, influenciando profundamente a forma como a própria Arquitetura motiva e é motivada por outras áreas disciplinares.

Importa, neste ponto, assumir que não se observará o *Silêncio* contextualizado em panoramas de suportes religiosos, espirituais, divinos ou equivalentes a tal. Não se pretende dissertar sobre este tema recorrendo a crenças ou fés, uma vez que este é um exercício realizado ao longo da história da Humanidade. Salvaguardando a devida importância, visamos mais. Desejamos indagar sobre [im]possíveis noções de *Silêncio*, a forma como estas se comportam e como estão relacionadas com o mundo *real* e material. Estas noções apelidar-se-ão de *ressonâncias* porque, no fundo, elas são isso

mesmo - ressonâncias de *Silêncio*. Permitirão, pois, facultar um entendimento sobre possíveis interpretações do conceito de Silêncio, possibilitando-nos uma maior e mais profunda desconstrução do tema em análise. Verificaremos, aliás, e recorrendo ao devido apoio bibliográfico, o modo como é apenas através destas ressonâncias que o *Silêncio* nos silencia. Seja a partir de uma perspectiva interpretativa ou sonora, a nossa pesquisa assumirá diferentes hipóteses de *Silêncio*, expondo algumas das suas possibilidades; algumas das suas ressonâncias.

Estrutura

No que respeita à sua estrutura, a investigação centrar-se-á em vários temas distribuídos por capítulos. O Capítulo I, intitulado *Silêncio*, terá como objetivo debater e aprofundar o tema de um modo mais teórico e multidisciplinar. Assim, este capítulo compreenderá três partes: *O que é o Silêncio?*, onde se procurará responder à questão colocada tendo em consideração vários contextos; *A Ascensão do Ruído*, no qual se procurará olhar para a forma como este tem estado presente na nossa sociedade; e, por fim, *Confrontos*, onde iremos observar o *Silêncio* como um confronto à ascensão do ruído, através de diferentes artistas. Deste modo, estaremos, desde já, a permitir a transição de um registo teórico para um plano com exemplos materiais.

O Capítulo II, *Ressonâncias*, terá um intuito mais prático, atribuindo-se dez parâmetros compositivos de *Silêncio*, dez ressonâncias, a dez obras de arquitetura e descodificando-as enquanto transmissoras de uma ideia de *Silêncio*. As ressonâncias às quais nos referimos são, portanto: *Harmonia*; *Tempo*; *Ma*; *Vazio*; *Simetria*; *Contraste*; *Escala*; *Tectónica*; *Cor*; e *Sombra*.

Neste segundo capítulo existe, então, a vontade de relacionar as referências estudadas, na primeira parte da dissertação, com os autores responsáveis pelos projetos em questão. Uma vez que as possíveis ordenações, recorrendo a diferentes critérios, são inúmeras, a ordem pela qual estas ressonâncias se apresentam decorre de uma intuição pessoal, por parte do autor. Não obstante, a sequência pela qual as ressonâncias se apresentam, parte de uma análise contextual das obras, ligando-as através de motivos teóricos e categorizando-as em famílias que se percebem pertinentes.

Devemos, ainda, denotar que a comunicação visual ocupará um papel de assumida importância na indagação destas obras. Assim, existirão imagens que serão sujeitas, por parte do autor, a montagens digitais e manipulações virtuais, de forma a expressar o discurso pretendido.

Por fim, a investigação será sujeita a uma *Conclusão*, na qual iremos considerar todos os aspetos que fomos descobrindo ao longo dos capítulos anteriores. Não obstante, devemos ter em consciência a profundidade e dimensão do tema em questão, assumindo a possibilidade de não existirem resultados conclusivos específicos. Independente disso, pretende-se poder contribuir para o conhecimento sobre o *Silêncio*, fazendo valer o nosso estudo e posicionando-o num plano de pertinência no que toca a entender e decodificar este conceito. Esta vontade, ainda que multidisciplinar, é dirigida, fundamentalmente, à Arquitetura e à sua respetiva gnose.

Existirá, ainda, um espaço intitulado de *Informação*, num caderno em anexo, no qual serão expostas as informações de ordem mais técnica, bem como os respetivos desenhos arquitetónicos, das obras e dos seus autores que servem o segundo capítulo como casos exemplares.

Opções normativas

Decidiu-se proceder à tradução de todas as citações que se encontram na presente dissertação para português. Pretende-se, com tal, oferecer uma leitura incessante e convidativa. Esta tradução é realizada de forma livre pelo autor. Todas as citações são sujeitas a uma numeração que, em rodapé, refere-nos a citação original e a sua referência bibliográfica. Estas referências estarão, igualmente, patentes na *Bibliografia* e respeitando a Norma Portuguesa 405.

Os elementos visuais - imagens, fotografias, montagens e desenhos - são enumerados e legendados pelo tipo de imagem, autor, título e data. De forma posterior, estes elementos estarão presentes em *Índice de imagens*, apresentando a sua fonte.

Sobre o estado da arte

Embora o Capítulo I não tenha, na sua nomenclatura, alguma referência sobre o estado da arte do tema em estudo, *Silêncio* (o capítulo inicial da dissertação) ditará o conhecimento, e a sua respetiva procura, a respeito do *conceito-essência* desta investigação. Em complemento, o segundo capítulo dirá, igualmente, aquilo que se sabe acerca de *Silêncio* na Arquitetura. Assim, poderemos entender, em qualidade e quantidade, a teoria adquirida sobre o *Silêncio*, uma vez que o seu estado da arte acompanhar-nos-á ao longo do nosso dissertar.

Capítulo I

Silêncio

O que é o Silêncio?

Afinal, o que é o *Silêncio*? Para tentar alcançar qualquer resposta devemos, primeiramente, analisar o conceito nos devidos contextos. Das ciências às artes, há muito que o *Silêncio* é tema disciplinar. Por exemplo, no campo da Astrofísica, assume-se que é o *antes*; que é tudo aquilo que [in]existia anteriormente ao *cosmos*⁰¹. É possível relacionarmos as escritas de Max Picard com esta linha de raciocínio. Picard diz-nos que “O silêncio estava lá primeiro, antes das coisas.”⁰², assumindo que o “silêncio da natureza é a realidade primária.”⁰³ Ou seja, assume-se o desconhecido como sendo algo silencioso. Aliás, todo o Universo está preenchido por quantidades imensuráveis de *Silêncio* ou, pelo menos, assim pensamos. Sem ar, o som não tem forma de viajar nem de fazer propagar as suas vibrações de átomos. No Espaço, entre as estrelas e os planetas, nada há senão o vácuo. E neste vácuo não existe qualquer ar, o que leva à impossibilidade de experienciar a sonoridade. Esta premissa aplica-se, também, na Física, onde podemos assumir o *Silêncio* no seu sentido mais convencional. Isto é, o conceito define-se como sendo a ausência de qualquer vibração sonora.

Já nas artes, podemos colocar a sua existência em questão, tal como fez John Cage. Ao invés do que acontece na maior parte do *cosmos*, o nosso planeta contém ar. Nesta medida, é praticamente impossível *escutarmos silêncio* na Terra. Para aprofundar esta argumentação é relevante mencionar a obra *4'33"*⁰⁴ de Cage. O compositor expõe quatro minutos e trinta e três segundos nos quais nenhum instrumento deve pronunciar qualquer nota, som ou barulho.

01 *Cosmos* ou *cosmo* surge da palavra grega *kósmos* e refere-se ao Universo no seu todo.

02 Traduzido de: “Silence was there first, before things.” In PICARD, Max – *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 137

03 Traduzido de: “The silence of nature is the primary reality.” *Ibid.*

04 CAGE, John – *4'33"*, 1952. Composição musical.

Em *Silence: Lectures and Writings by John Cage*⁰⁵ e em *John Cage and the Architecture of Silence*⁰⁶ podemos perceber como, com *4'33"*⁰⁷, Cage quer provar que o *Silêncio*, no seu sentido mais convencional, é inexistente e que, por mais insonoridade que tentemos vivenciar, manifestar-se-á sempre algum som ou barulho. Assim, o *Silêncio* no seu estado absoluto nada é senão uma utopia/distopia, sugerindo a ideia de que o *Silêncio* só existe como um conceito, ou como uma noção. Ao provar a sua inexistência, John Cage tenta provar a sua independência, assim como Max Picard em *World Of Silence*⁰⁸.

Na Literatura, como exemplo, o *Silêncio* representa as entrelinhas da escrita; representa todas as palavras que não lemos mas que, de alguma forma, estão presentes naquilo que estamos a ler; representa todos os espaços entre os versos de uma obra de poesia, e que têm tanta importância como os próprios versos. Max Picard dedica, precisamente, todo um capítulo à relação do *Silêncio* com a poesia. À imagem do que anteriormente referiu sobre outras áreas, o filósofo suíço afirma que *"A poesia surge do silêncio e anseia silêncio."*⁰⁹ Ainda na escrita, e também no discurso, devemos compreender que o *Silêncio* se caracteriza por conter em si uma força que nenhuma palavra, ou construção lexical, é capaz de igualar. Isto porque a não reação é o fenómeno mais expressivo que conhecemos - quando em algum momento, ficamos de tal forma admirados,

05 CAGE, John - *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, 1961

06 JOSEPH, Branden - *John Cage and the Architecture of Silence*, 1997

07 [Rever nota número 04]

08 PICARD, Max - *The World Of Silence*, 1948

09 Traduzido de: "Poetry comes out of silence and yearns for silence." In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 145

surpresos ou fascinados e nada conseguimos dizer, exprimimo-nos somente através do *Silêncio* (da não reação). Esta força é também provada segundo um raciocínio de existência temporal: o *Silêncio*, como já assumimos, já estava presente antes de qualquer outra matéria. Consequentemente, *“O discurso surgiu do silêncio, da plenitude do silêncio.”*¹⁰

A História confirma esta argumentação com alguns eventos exemplificativos. Eventos esses que, por vezes, são de tal ordem positivos ou negativos, levando a que não exista linguagem capaz de os descrever. A única forma eficaz de transmitir alguns dos sofrimentos sentidos ou das felicidades vividas é o *Silêncio* - e a sua permanência. As palavras de Elie Wiesel, sobrevivente de Auschwitz e Buchenwald, o dizem-nos que *“O Holocausto não consegue ser descrito, não consegue ser comunicado, é inexplicável.”*¹¹ Acrescentando: *“Se eu pudesse comunicar aquilo que tenho a dizer sem publicar, fá-lo-ia. Se eu pudesse usar uma imagem poética, comunicar um Silêncio através de silêncio, eu faria isso. Mas não consigo.”*¹² De facto, permanecer em silêncio pode expressar uma certa força, com uma carga boa ou má, que seria inalcançável através de comunicações verbais ou gestuais. Tomemos, por hipótese, um cenário no qual estamos a assistir a algum espetáculo de ordem artística. A atuação pode satisfazer-nos, fazendo com que aplaudamos; pode, porventura, surpreender-nos ainda mais e, como consequência disso, fazer com que aplaudamos mais intensamente; existe, também, a possibilidade de ficarmos tão alegres com o espetáculo que, às palmas, adicionamos alguns gritos; mas num último momento deste raciocínio, no momento em que

10 Traduzido de “Speech came out of silence, out of the fullness of silence.” In PICARD, Max – *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 24

11 Traduzido de: “The Holocaust cannot be described, it cannot be communicated, it is unexplainable.” In REICHECK, Morton A. – *Elie Wiesel: Out of the Night*, p. 42

12 Traduzido de “If I could communicate what I have to say through not publishing, I would do it. If I could, to use a poetic image, communicate a Silence through silence I would do so. But I cannot.” In CARGAS, Harry James – *Conversations with Elie Wiesel*, 1976, imp. 1992, p. 91

ficamos surpresos ao ponto máximo que conseguimos imaginar, a nossa resposta resumir-se-ia apenas à não reação - ao *Silêncio*.

Regressando à força com uma conotação mais negativa que o *Silêncio* consegue transmitir, e traçando uma ponte em direção à Arte, a série de pinturas *Les Otages*¹³ de Jean Fautrier é exemplificativa dessa mesma força. Assim como Wiesel, Fautrier viveu os horrores provocados pela Segunda Guerra Mundial. O pintor francês, pertencente aos movimentos de resistência às invasões alemãs, escondeu-se num asilo psiquiátrico na periferia de Paris, onde conseguia ouvir os gritos de desespero, por parte de prisioneiros, a serem executados e torturados pelos Nazistas, em florestas próximas. Fautrier conseguia transpor para as suas telas todo o desespero, dor e agonia daqueles prisioneiros. Todo o conjunto de atrocidades sentidas é demasiado extenso e profundo para existirem palavras capazes de o descrever. Fautrier nada conseguiu fazer senão comunicar estes horrores através de *Silêncio*, pintando sofrimento indescritível e permanecendo silencioso enquanto o fazia. Podemos categorizar a obra de Jean Fautrier, recorrendo a Amy Dempsey, como *Arte Existencialista*¹⁴. Assim como o nome antevê, esta corrente está profundamente ligada à Filosofia e ao *Existencialismo*¹⁵.

Precisamente, em *Modern Art* podemos ler que “*O Existencialismo foi a filosofia mais popular da Europa pós-guerra. Defendia que o Homem está sozinho no mundo sem qualquer sistema moral ou religioso pré-existente para o apoiar e guiar. Por um lado, o Homem é forçado a aperceber-se da sua solidão, a futilidade e a absurdidade da existência; por outro lado, o Homem tem*

13 Série de pinturas realizadas entre 1939 e 1945 da autoria de Jean Fautrier. Pintados em Paris, estes quadros aparentam ser rostos humanos desfigurados, representando e transmitindo os horrores da Segunda Guerra Mundial.

14 No livro *Modern Art*, Amy Dempsey categoriza a Arte de Jean Fautrier como ‘Existencial Art’. In DEMPSEY, Amy - *Modern Art*, 2018, p.98

15 O Existencialismo é um movimento filosófico associado a autores como Søren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre ou Albert Camus. Uma das linhas de pensamento existencialista mais conhecidas, o Existencialismo sartriano (de Sartre), defende a não existência de qualquer entidade religiosa ou espiritual, atribuindo livre-arbitrio ao ser humano.

liberdade para se definir, para se reinventar a cada ação."¹⁶ Esta noção da ausência de qualquer sistema moral ou religioso, anterior à Humanidade, implica a existência do *nada*, do *Silêncio*. E aqui voltamos à ideia do *antes* com a qual introduzimos este capítulo. Qualquer existência Humana é posterior à sua não existência; qualquer ideia de *tudo* é colocada sobre o *nada* e não vice-versa. Jean-Paul Sartre escreve que "(...) a existência precede a essência (...)"¹⁷ e o mesmo pode ser argumentado a favor do *Silêncio* (salvaguardando devidamente os conceitos aos quais Sartre se refere): o *Silêncio* precede o seu oposto. Neste sentido, qualquer noção de essência ou, neste caso, de oposto de *Silêncio*, só é possível a partir da existência; só é possível a partir do *Silêncio*. Por norma, tendemos a associar um certo valor de inutilidade ao *nada*. E esse não é um registo que tem abrandado na sociedade. Cada vez mais valorizamos sons, ruídos e *tudos*, desconsiderando silêncios, quietudes e *nadas*. Nesta medida, podemos considerar que, no âmbito da Sociologia, o *Silêncio*, associando-se intrinsecamente ao nada, tem representado a inutilidade: "*O silêncio é o único fenómeno nos dias de hoje que é 'inútil'. Não se encaixa no mundo do lucro e da utilidade;*"¹⁸ No entanto, esta não é uma atribuição eficiente em relação ao *Silêncio* e, ao longo da restante dissertação, iremos desconstruir os valores de [in]utilidade atribuídos ao *Silêncio* e aos seus opostos. Deste modo, entenderemos como o inútil pode ter tanta ou mais importância que o útil. Assim, será possível estudar uma triangulação entre *importante*, *útil* e *Silêncio*, podendo substituir o *Silêncio* por outras analogias que de si surjam.

16 Traduzido de: "Existentialism was the most popular philosophy of post-war Europe. It posited that man is alone in the world without any pre-existing moral or religious systems to support and guide him. On the one hand he is forced to a realization of his solitariness, of the futility and absurdity of existence; on the other he has the freedom to define himself, to reinvent himself with every action." In DEMPSEY, Amy – *Modern Art*, 2018, p. 98

17 Traduzido de "(...) existence precedes essence (...)" In SARTRE, Jean-Paul – *Existentialism is a Humanism*, 1945. Palestra.

18 Traduzido de: "Silence is the only phenomenon today that is 'useless'. It does not fit into the world of profit and utility;" In PICARD, Max – *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 18

Este debate da [in]utilidade do *Silêncio* está, igualmente, presente na Antropologia. A cronografia da sociedade humana refere-nos que as culturas orientais privilegiaram o *Silêncio* bem mais do que as culturas ocidentais. Continuam a fazê-lo, na forma como pensam, trabalham ou convivem. Uma das premissas que o prova é o conceito japonês de *Ma* (間)¹⁹. Oposto do mundo ocidental, o Oriente tem uma palavra para se referir às entrelinhas dos versos de um poema; para os espaços vazios que sobram entre dois objetos; ou até para as pausas temporais. Isto demonstra que é atribuída, a este conceito, tanta ou mais importância como a possíveis seus opostos. Estas diferenças de culturas são expostas por Jun'ichirō Tanizaki. O escritor japonês traça os contrastes culturais do Ocidente e do Oriente com o livro *Elogio da Sombra*²⁰. Assim como o título indica, um dos exemplos apresentados refere-se ao tema da sombra. Tanizaki afirma que *“As cores de que nós (Orientais) gostamos para os objetos de uso diário são estratificações de sombra; as que eles (Ocidentais) preferem são cores que condensam em si mesmas todos os raios do Sol.”*²¹ A sombra sobre a qual o autor escreve pode, facilmente, ser substituída por *Silêncio*. De facto, o modo de estar, viver e ser na cultura japonesa recorre ao *Silêncio* de uma forma que, até hoje, tem sido inalcançável às culturas ocidentais. E se *“(...) o belo perde a sua existência se lhe suprimirmos os efeitos da sombra.”*²² Então, o mesmo podemos alegar em relação ao *Silêncio* - sem ele, o belo não existe.

19 O conceito de *Ma* (間) tem origens japonesas e refere-se, em tradução livre e informal, ao espaço negativo. Este é um conceito para o qual não existe uma tradução totalmente correta e apurada, dada a complexidade do seu significado. O caractere kanji (caracteres da dinastia Han) de *Ma* (間) surge da junção dos caracteres referentes a porta (門) e sol (日). Entre outros significados, *Ma* (間) é associado a uma paragem ou intervalo temporal, bem como a um vazio espacial.

20 TANIZAKI, Jun'ichirō – *Elogio da Sombra*, 1933

21 TANIZAKI, Jun'ichirō – *Elogio da Sombra*, 1933, imp. 2016, p. 49

22 *Idem*. p. 48

Podemos alegar que o *Ma* (間) ²³ é um dos temas do livro de Jun'ichirō Tanizaki, mas alguns séculos antes já tinha sido abordado. Ainda que indiretamente, e escrevendo sobre Estratégia, Miyamoto Musashi revela-nos a importância deste tema, referindo-se ao *vazio*. O antigo *ronin* (浪人)²⁴ utiliza a expressão de *vazio* para conseguir uma analogia com a mente de um adversário. Musashi diz-nos que *“Quando a mente se encontra inativa, é o vazio; quando esse vazio está ativo, é a mente.”*²⁵ Mais do que isso, o japonês distingue, ainda, dois tipos de *vazio*. Alerta-nos para o *falso vazio*, um *vazio* que *“(...) serve como analogia do nada.”*²⁶ Enquanto que o *verdadeiro vazio* *“(...) é um vácuo genuíno, que por sua vez é o vazio da mente.”*²⁷ Por muito que tentemos, desassociar os conceitos de *vazio* e de *Silêncio* é desnatural. A ligação existente entre eles é profunda e intrínseca. De um modo natural, estes temas são, frequente e recorrentemente, associados a áreas dedicadas a crenças, fés ou outros suportes religiosos e espirituais. No Oriente o culto deste *Silêncio* é visto como um meio para alcançar uma certa paz de espírito ou de alma - um estado *Zen*. No entanto, e como já apontámos na *Introdução*, não aprofundaremos o lado eclesiástico, ou equivalentes a tal, do *Silêncio*. Isso não retira qualquer significado que assumimos perante o conceito japonês de *Ma* (間)²⁸. O valor deste último assume-se para além de valores morais ou de crenças e retirar-lhe a sua vertente espiritual não implica, necessariamente, interpretá-lo de forma insuficiente.

23 [Rever nota número 19]

24 No Japão, *ronin* refere-se a um samurai que não possuía qualquer mestre. Os caracteres de *ronin* (浪人) surgem da junção dos caracteres referentes a onda (浪) e homem (人).

25 MUSASHI, Miyamoto - *O Livro dos Cinco Anéis*, 1645, imp. 2021, p. 174

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 [Rever nota número 19]

No plano de diferentes interpretações de *Silêncio*, surge Juhani Pallasmaa. Em diversas publicações, como *Light, Silence, and Spirituality in Architecture and Art*²⁹ ou *Voices of Tranquility: Silence in Art and Architecture*³⁰, o escritor associa, frequentemente, o *Silêncio* a dimensões sensoriais. Com isto, Pallasmaa estuda o *Silêncio* com uma noção de ordem mais abstrata. Como é natural neste autor, as sensações são valorizadas, guiando sempre as suas escritas. Podemos perceber como o autor fala destas sensações noutras obras suas como *Os Olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos*³¹ ou *Habitar*³². Neste ponto, é necessário olhar para o sentido fenomenológico abordado por Martin Heidegger em *Building Dwelling Thinking em Poetry, Language, Thought*³³. Segundo Bertrand Russel, em *Wisdom of the West*³⁴, é interessante a forma como Heidegger assume o *nada* como sendo algo de ordem positiva. Heidegger sublinha e realça a importância dos sentidos na leitura de um espaço e, conseqüentemente, na sua compreensão. Pallasmaa faz o mesmo que o filósofo alemão, atribuindo ao *Silêncio* um dos mais importantes papéis nessa argumentação. No entanto, a Fenomenologia não se define apenas com uma linha de pensamento. Além de Pallasmaa - na arquitetura - e de Heidegger - na filosofia - também Steven Holl, Edmund Husserl ou Maurice Merleau-Ponty cultivaram a cultura fenomenológica, caracterizando-a de formas distintas mas complementares. Em comum, nestas fenomenologias, existe a questão da experiência sensorial.

29 PALLASMAA, Juhani - *Light, Silence, and Spirituality in Architecture and Art*. In 'Transcending Architecture: Contemporary Views on Sacred Space', 2015

30 PALLASMAA, Juhani - *Voices of Tranquility: Silence in Art and Architecture*. In 'Architecture's Appeal: How Theory informs Architectural Praxis', 2015

31 PALLASMAA, Juhani - *Os Olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos*, 1996

32 PALLASMAA - Juhani - *Habitar*, 2016

33 HEIDEGGER, Martin - *Building Dwelling Thinking em Poetry, Language, Thought*, 1954

34 RUSSEL, Bertrand - *Wisdom of the West*, 1959

O arquiteto suíço, Peter Zumthor, descreve como as questões de luz, tectónica, cor, temperatura, entre outras, são importantes para a criação de uma certa atmosfera. Podemos, facilmente, incluir o *Silêncio* nestes elementos. E podemos, ainda, associar este *Silêncio* a diferentes integrantes destas atmosferas. Em *Thinking Architecture*³⁵, Peter Zumthor diz-nos mesmo que, para ele, “(...) os edifícios podem ter um belo silêncio que associa a atributos tais como compostura, auto-evidência, durabilidade, presença e integridade, e também com calor e sensualidade;”³⁶ Tudo isto faz-nos pensar que, de facto, o *Silêncio* tem um papel importante para moldar um espaço e, conseqüentemente, na sua compreensão. Um dos livros fundamentais para a investigação deste tema, escrito por Gernot Böhme, Christian Borch, Olafur Eliasson e Juhani Pallasmaa, intitula-se de *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*³⁷. Em *The Aesthetics of Atmospheres: Ambiances, atmospheres and sensory experiences of spaces*³⁸, Böhme atribui qualidades estéticas às atmosferas, trazendo esta discussão para o campo da Estética. É relevante examinar o *Silêncio* através do ponto de vista estético, questionando se este tem propriedades e características desta dimensão e, se sim, quais são, como se comportam e de que forma se articulam entre si. A Arquitetura questiona a Estética, na Filosofia a Estética questiona a Arquitetura. Cabe-nos, agora, posicionarmos o *Silêncio* entre estes questionamentos e desconstruir as suas noções - as suas ressonâncias.

35 ZUMTHOR, Peter - *Thinking Architecture*, 1998

36 Traduzido de: “To me, buildings can have a beautiful silence that I associate with attributes such as composure, self-evidence, durability, presence, and integrity, and with warmth and sensuousness as well; a building that is being itself, being a building, not representing anything, just being.” In ZUMTHOR, Peter - *Thinking Architecture*, 1998, imp. 2017, p. 34

37 BÖHME, Gernot; BORCH, Christian; ELIASSON, Olafur; PALLASMAA, Juhani - *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, 2014

38 BÖHME, Gernot - *The Aesthetics of Atmospheres: Ambiances, atmospheres and sensory experiences of spaces*, 2017

Uma vez neste ramo da Filosofia, não podemos descurar Immanuel Kant e as suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*³⁹, nem Edmund Burke e a sua obra *Uma Investigação Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*⁴⁰. Na publicação de Burke, divulgada originalmente em 1757, são expostos diversos fatores que contribuem, ou não, para as perceções do Sublime e do Belo. Este é um livro fundamental para o desenvolvimento da tese, uma vez que Burke assume a sombra, a tragédia ou até mesmo o vazio como elementos que guarnecem a noção de Sublime. E assim como já fizemos anteriormente, podemos declarar o *Silêncio* como sendo sombra ou vazio. Estamos, então, perante a premissa de que para passarmos uma ideia de Sublime devemos enfatizar o *Silêncio*. Edmund Burke assume, ainda, uma distinção entre o Belo e o Sublime. Vítor Moura dita-nos, precisamente, essa diferença, escrevendo que *“Participa do ‘belo’ aquilo que move as paixões dos homens, provocando prazer.”*⁴¹ De outro lado *“Participa do ‘sublime’ aquilo que move as paixões dos homens, provocando a reminiscência da ‘dor’ e do ‘perigo’ (...) Daí que todas as formas de privação - o vácuo, a escuridão, a solidão, o silêncio -, ao recordarem ao homem a sua condição mortal, imperfeita e finita, são causa do sentimento do sublime.”*⁴² Estas conceções têm, portanto, profundidades díspares. O *Silêncio*, estando associado ao Sublime, iguala a sua profundidade. Com isto, fica nítida a sua circunstância em relação ao agente recetor desta noção de Sublime.

39 KANT, Immanuel - *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime, Ensaio sobre as doenças mentais*, 1764

40 BURKE, Edmund - *Uma Investigação Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, 1757

41 MOURA, Vítor - *Uma Investigação Filosófica de Edmund Burke: o excesso por fascículos*. In LOURO, Maria Filomena - *Inquérito à modernidade: bi-centenário da morte de Edmund Burke (1729-1797)*; 1999, p. 89-118

42 *Ibid.*

Todas estas distintas interpretações de *Silêncio* revelam que, de facto, o *Silêncio* não se resume a ser apenas a ausência de som. Este conceito emprega, em si, uma enorme quantidade de noções poéticas e multidisciplinares. São essas noções que permitem escrever sobre o *Silêncio*, tentando entender como estas se formam, comportam e definem. Juhani Pallasmaa encontra-nos nesta ideia, dizendo que *“O silêncio não é apenas uma experiência auditiva da ausência de som; é uma experiência multissensorial e existencial de ser, ao invés de ouvir. É esta ‘espessura’ existencial e riqueza do silêncio que lhe confere autoridade poética. O silêncio revela a essência das coisas, como se fosse percebido pelos sentidos humanos pela primeira vez.”*⁴³

Assim, tão importante como questionar o *Silêncio*, será questionar como este é transmitido e sentido eficazmente. O modo como algo consegue alcançar-nos é tão ou mais relevante que o seu próprio conteúdo - neste caso, o *Silêncio*. Deste modo, talvez seja dedutivo assumir que, se, *“Todos os grandes pintores pintam silêncio”*⁴⁴, então todos os grandes arquitetos projetam *Silêncio* - mesmo que não sejamos capazes de entender esse mesmo *Silêncio* na sua totalidade.

43 Traduzido de: “Silence is not merely an auditory experience of the absence of sound; it is a multi-sensory and existential experience of being, rather than of listening. It is this existential “thickness” and richness of silence that gives it its poetic authority. Silence reveals the essence of things, as if it were perceived by the human senses for the first time.” In PALLASMAA, Juhani - *Voices of Tranquility: Silence in Art and Architecture*. In *Architecture's Appeal: How Theory informs Architectural Praxis*, 2015, p. 197

44 Traduzido de: “All great painters paint silence.” In PALLASMAA, Juhani - *Light, Silence, and Spirituality in Architecture and Art*. In *Transcending Architecture: Contemporary Views on Sacred Space*, 2015, p. 29

A Ascensão do Ruído

À imagem daquilo que acontece com o Universo, o fenómeno do ruído tem-se expandido continuamente, cada vez mais e mais rapidamente. Aliás, as expansões do Universo e do ruído são análogas, na medida em que não prevíamos que estas expansões fossem tão imensas (na sua escala) e velozes. Esta ascensão é reconhecida por vários autores. Max Picard, como exemplo, refere-nos que a perda do *Silêncio* na nossa sociedade (e paralelamente a ascensão do ruído) faz-nos caminhar para uma realidade em que o *Silêncio* é tão subvalorizado que fica sujeito a uma ideia de inútil.⁴⁵ Sobre isto, Erling Kagge opina em concordância. Em *Silêncio na Era do Ruído*⁴⁶ o escritor apresenta-nos as mesmas premissas que Picard, mas de um ponto de vista menos filosófico. O autor relata-nos algumas das suas experiências de montanhismo de forma a transmitir a sua relação com o *Silêncio*. Para Kagge o desenvolvimento da tecnologia tomou conta das nossas atividades diárias; dos nossos convívios; até mesmo da nossa relação com a nossa própria pessoa. Para reforçar essa ideia, Kagge cita Blaise Pascal, ao escrever que “(...) *todos os problemas da humanidade decorrem da incapacidade de o Homem ficar tranquilamente sentado no seu quarto.*”⁴⁷ Desenhando uma analogia entre a tecnologia e o ruído, o autor faz com que nos questionemos de várias formas. Porque será que hoje já não conseguimos estar com nós mesmos, submetendo-nos apenas ao nada – ao *Silêncio*? Toda esta argumentação é transposta para o campo da Arquitetura e da Arte, através do livro *Silencios elocuentes*⁴⁸ de Carlos Martí Arís.

45 Max Picard aponta o *Silêncio* como sendo o único fenómeno inútil nos dias de hoje: “O silêncio é o único fenómeno nos dias de hoje que é ‘inútil’. Não se encaixa no mundo do lucro e da utilidade; simplesmente é.” (Traduzido de: “Silence is the only phenomenon today that is ‘useless’. It does not fit into the world of profit and utility; it simply is”. In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 18)

46 KAGGE, Erling - *Silêncio na Era do Ruído*, 2016

47 Traduzido de “(...) I have discovered that all of humanity’s problems arise from one single fact, that men cannot stay quietly in their own chamber.” In PASCAL, Blaise - *Pensées*, 1670, imp. 2020 p. 23, 139

48 ARIS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*, 2019

Assim como Picard e Kagge, o autor espanhol assume que estamos num contexto caótico e turbulento, alegando que *“Vivemos assediados pelo ruído, submetidos ao ritmo sincopado e frenético de um presente que lança flashes fugazes sobre o mundo, suscitando imagens instantâneas que desvanecem antes que as possamos captar.”*⁴⁹ Martí Arís procura expor obras, realizadas ao longo do século XX, que cultivaram de forma poética o *Silêncio* – rebatendo o contexto ruidoso da sociedade. As várias obras apresentadas são analisadas individualmente, desconstruindo as diferentes noções de *Silêncio* nelas presentes. Carlos Martí Arís fala-nos sobre as esculturas de Jorge Oteiza, sobre as construções de Mies van der Rohe e de Luis Barragán, sobre as telas de Mark Rothko, sobre os planos de Yasushiro Ozu, sobre as escritas de Jorge Luis Borges, entre outros. O livro de Carlos Martí Arís mostra-nos a procura do *Silêncio* por diversos autores, através de algumas das suas obras.

De facto, há vários exemplos que podemos mencionar e que nos provam esta argumentação. No sentido mais convencional do termo, o ruído tem-se manifestado cada vez mais nos espaços urbanos. Hoje, mais do que nunca, ouvimos barulhos provenientes de obras de construção ou reabilitação de edifícios, por exemplo.

49 Traduzido de: “Vivimos asediados por el ruido, sometidos al ritmo sincopado y frenético de una actualidad que lanza fugaces destellos sobre el mundo, suscitando imágenes instantáneas que se desvanecen antes de que podamos apresarlas.” In ARÍS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*, 2019, imp. 2021, p. 83

Mencionamos a informalidade da linguagem e, partindo dela, podemos analisar como o *Silêncio* se tem perdido neste meio. Cronologicamente, os nossos hábitos de leitura têm-se alterado. Em tempos passados, seria improvável lermos algo sem ser em voz alta, mesmo quando sós. Essa probabilidade inverteu-se por completo e, hoje, raramente alguém lê sem ser em voz interior. Segundo Aikaterini Antonopoulou, esta “(...) *passagem do ruído para a quietude pode, primeiramente, sugerir um distanciar do mundo falado e ressonante da coletividade em prol de um mundo de interioridade, privacidade e solitude.*”⁵⁰ Mas esse é um sugerir falacioso, pois não é isso que se verifica. Aquilo que verdadeiramente acontece é o inverso. O que está aqui em causa é um jogo de contrastes entre o nosso exterior e interior: “*Aquele que lê em voz alta é silencioso no seu interior, pois a sua voz externa tenderá a abafar ou desligar o seu interior. Aquele que lê em silêncio, em contraste, é inundado pela sua sonoridade interior, se no interior é exatamente onde está, se sonoro é exatamente o que é.*”⁵¹ Esta perda de *Silêncio* significa, consequentemente, uma ascensão do seu oposto - do ruído. Ao lermos em voz alta, estamos a projetar a nossa voz e, mesmo que esta seja apenas ouvida por nós próprios,

50 Traduzido de: “(...) passage from noise to quietness may at first suggest a detachment from the spoken and resounding world of collectivity in favor of a world of interiority, privacy and solitude.” In ANTONOPOULOU, Aikaterini - *Urban silence and informational noise: A study of Athens's invisible structures*. In DORRIAN, Mark; KAKALIS, Christos - *The Place Of Silence*, 2020, imp. 2022, p. 52

51 Traduzido de: “The one who reads aloud is silent inside, for his outer voice will tend to drown out or shout down his inner. The one who reads silently, by contrast, is suffused by his inner sonority, if inside is exactly where it is, if sonorous is exactly what it is.” In CONNOR, Steven - *Writing the White Voice*. In *Sound, Silence and the Arts*, 2009. Conferência.

esta projeção vocal direciona-se quase que como para uma audiência ou para um certo público. Isso resulta na criação de um certo espaço, ainda que mental, que emite algumas noções de *Silêncio*. Precisamente, *“O que importa não é a canalização ou a atuação vocal do texto na própria voz do leitor, mas sim a criação de um auditório ou de uma arena de articulações internas.”*⁵² Em contraste, caso usemos uma *voz interior*, estamos a usar apenas uma *audição virtual* que condiciona qualquer concepção espacial auditiva. Em *voz exterior* (alta), usamos vários mecanismos de recepção auditiva em conjunto: ouvimos *virtualmente* e através dos canais físicos de captação auditiva. Caso optemos por usar a *voz interior*, ficamos sujeitos a utilizar apenas a recepção *virtual* (mental). Quando recorremos à voz alta *“(...) abre-se um novo tipo de espaço no qual tudo o que a voz interior articula é encenado e realizado - um espaço de ressonância interior - que não anula o coletivo a favor do privado ou o som a favor do espaço, mas faz a mediação entre o privado e o público e reúne o som e o espaço numa nova formação complexa.”*⁵³ O discurso, a fala e a linguagem estão intrinsecamente ligados ao *Silêncio*. Se pensarmos na origem da comunicação verbal, nada deduzimos tanto como o *Silêncio*. Como já anteriormente anotamos, o *Silêncio* estava presente antes da palavra, antes da sonoridade. E estas surgiram a partir dessa pré-existência silenciosa: *“O silêncio pode existir sem o discurso, mas o discurso não consegue existir sem o silêncio.”*⁵⁴ E se estamos num plano de pensamento sobre a ascensão do ruído, contextualizado

52 Traduzido de: “What matters is not the channelling or vocal acting out of the text in the reader’s own voice, but the creation of an auditorium or arena of internal articulations.” In CONNOR, Steven - *Writing the White Voice*. In *Sound, Silence and the Arts*, 2009. Conferência.

53 Traduzido de: “(...) a new kind of space opens up in which whatever the inner voice articulates is staged and performed - a space of inner resounding - which does not really abolish the collective in favour of the private or sound in favour of space, but instead mediates between the private and the public and brings sound and space together in a complex new formation.” In ANTONOPOULOU, Aikaterini - *Urban silence and informational noise: A study of Athens’s invisible structures*. In DORRIAN, Mark; KAKALIS, Christos - *The Place Of Silence*, 2020, imp. 2022, p. 53

54 Traduzido de: “Silence can exist without speech, but speech cannot exist without silence.” In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 28

na fala, importa referir que o *“Verdadeiro discurso é, na realidade, nada mais do que a ressonância do silêncio.”*⁵⁵ Mas como pode aquilo que, primeiramente, parece uma contrariedade, ser uma dedução lógica? As questões e os problemas com os quais a sociedade humana se debate, serão sempre mais do que as respostas e as soluções. Podemos, no entanto, afirmar que existe *“(...) algo de silencioso em cada palavra (...)”*⁵⁶ Aqui, a verdadeira essência da linguagem é revelada.

Na verdade, esta não é uma essência que se manifesta apenas no tema da linguagem. É possível encontrarmos o *Silêncio* como o cerne da mente humana nas escritas de Miyamoto Musashi, como já anteriormente referimos. Neste sentido, o *Silêncio* como essência é uma premissa transversal e universal. Dentro desta transversalidade, num mundo que é mais injusto que justo, mais infeliz que feliz e mais incompreensível que o oposto, o Homem procura abstrair-se de todos estes fatores negativos da sociedade, procura esquecer-se deles. Para isso, e segundo Blaise Pascal, o ser humano procura o ruído e o caos, não porque estes dois últimos o façam feliz, mas porque o distraem, precisamente, da incompreensível existência humana.⁵⁷ Isto relaciona-se, também, com o que Pascal afirma em relação à solidude, referindo que *“é por isso (...) que o prazer da solidude é incompreensível.”*⁵⁸

55 Traduzido de: “Real speech is in fact nothing but the resonance of silence.” In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 27

56 Traduzido de: “There is something silente in every word (...)” *Idem*. p. 24

57 Blaise Pascal aponta que o Homem procura distrair-se da existência humana: “Tudo o que o Homem quer é a agitação que desvia os seus pensamentos da nossa condição humana infeliz. É por isso que o Homem gosta tanto do ruído e da agitação;” (Traduzido de: “All they want is the bustle that turns their thoughts away from our unhappy human condition. That is why men love noise and stir so much;” In PASCAL, Blaise - *Pensées*, 1670, imp. 2020 p. 23, 139)

58 Traduzido de “That is why (...) the pleasure of solitude is incomprehensible.” *Ibid.*

A intensificação do ruído é própria das expansões urbanas e metropolitanas no modo como as conhecemos. Praticamente todos os fatores resultantes desta expansão são agentes responsáveis por produzir este ruído. Mais população significa, em princípio, a presença de mais viaturas e ainda que estejamos num período transitório de motores a combustão para eletrificados, estes veículos continuam a produzir uma quantidade generosa de barulho, não apenas de forma sonora mas, igualmente, de um modo visual. *“As grandes cidades são como enormes reservatórios de ruído.”*⁵⁹ - diz-nos Max Picard, complementando a anterior afirmação com a relação intrínseca entre a cidade e o ruído: *“O ruído é produzido na cidade, tal como os bens são fabricados.”*⁶⁰ Neste ponto, importa fazer referência ao desenvolvimento de natureza mecânica dos últimos séculos da Humanidade. A *Revolução Industrial*⁶¹ criou uma rutura na forma como os processos de fabricação são conseguidos e no modo como nos deslocamos. Desde então, esse desenvolvimento não abrandou e uma das suas consequências é o pretexto materialista da sociedade. Nunca os bens materiais importaram tanto, como hoje importam, para alguém que se insere na sociedade comum conseguir ter um certo estatuto. Podemos alegar que *“esta perda de silêncio reflete a (...) materialização da vida humana.”*⁶² E isso nada mais é que um conformismo. O ruído é, atualmente, o meio pelo qual é tentada a obtenção de atenção - um processo ilógico mas que, ainda assim, resiste na contemporaneidade.

59 Traduzido de: “The great cities are like enormous reservoirs of noise.” In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 211

60 Traduzido de: “Noise is manufactured in the city, just as goods are manufactured.” *Ibid.*

61 A Revolução Industrial deu-se entre 1760 e 1840 e representou um dos maiores desenvolvimentos a nível mecânico da Humanidade. Inicialmente, este evento aconteceu na Grã-Bretanha e expandiu-se paulatinamente.

62 Traduzido de: “This loss of silence reflects the disastrous secularization and materialization of human life.” In PALLASMAA, Juhani - *Light, Silence and Spirituality in Architecture*. In BERMUDEZ, Julio - *Transcending Architecture: Contemporary Views on Sacred Space*, 2015, p. 28

O *Silêncio*, ou até mesmo algo como a ausência de ruído, têm e terão sempre mais eficiência do que o barulho. E esta é uma ideia que podemos encontrar, por exemplo, em Franz Kafka quando este nos diz que “(...) *as sereias têm uma arma ainda mais terrível do que o seu canto, ou seja, o seu silêncio. Não está escrito, mas poderia certamente ter acontecido, que um homem possa escapar do seu canto, mas não do seu silêncio.*”⁶³

Toda a ascensão do ruído e a conseqüente perda do *Silêncio*, afastam-nos da Natureza e da sua essência. Não porque a Natureza seja insonora ou esteja em *Silêncio* (não o é nem se encontra nesse estado), mas sim porque a sua essência é silenciosa. Esta essência resulta da preexistência do *Silêncio* comparativamente a tudo aquilo que conhecemos: “*O silêncio estava lá primeiro, antes das coisas.*”⁶⁴

63 Traduzido de: “(...) the Sirens have a weapon that is still more terrible than their singing, which is to say their silence. It is not written, but surely it could have happened, that a man might escape from their singing, but not from their silence.” In KAFKA, Franz - *The Silence of the Sirens*. In KAFKA, Franz - *The Burrow*, 1931, imp. 2017, p. 92

64 [Rever nota número 02]

Este *Silêncio* importa, portanto, não só para nos [re]conectar com a Natureza, mas também com nós mesmos. Relembrando a tese defendida por Blaise Pascal sobre a nossa incapacidade de nos debatermos interiormente, podemos entender que *“Uma experiência poderosa arquitetônica elimina o ruído e volta a nossa consciência para nós próprios, para o nosso próprio ser. Num espaço impressionante, ouvimos apenas o nosso próprio batimento cardíaco. O silêncio inato de uma experiência arquitetônica resulta do facto de concentrar a nossa atenção na nossa própria existência;”*⁶⁵ John Pawson, está em concordância com Pascal, referindo que *“(...) desejamos a distração.”*⁶⁶

A relação entre a sociedade humana, na sua maioria, e o *Silêncio* tem-se revelado, cada vez mais acentuadamente, extrínseca - como se este já não fizesse parte da nossa essência. Isso é fruto não só de meios expressivos de ruído e barulho mais convencionais, já mencionados neste mesmo capítulo, bem como através de manifestações mais indiretas. Tomemos, como exemplo, o modo como na última centena de anos a publicidade e o marketing se têm assumido. Certamente que todos nós temos observado este crescimento publicitário: de alguma forma, cada vez há mais publicidades e cada vez estão mais presentes nos nossos dias, seja através da rádio, da televisão, de cartazes, de painéis, de sites digitais, de aplicações digitais, entre outros. A verdade é que estamos sujeitos a uma quantidade imensurável de ruído expresso através de marketing, naquilo que ouvimos, vemos e em quase tudo o que experienciamos.

65 Traduzido de: “A powerful architectural experience eliminates noise and turns our consciousness to ourselves, to our very being. In an impressive space, we hear only our own heartbeat. The innate silence of an experience of architecture results from the fact that it focuses our attention on our own existence;” In PALLASMAA, Juhani - *Light, Silence and Spirituality in Architecture*. In BERMUDEZ, Julio - *‘Transcending Architecture: Contemporary Views on Sacred Space’*, 2015, p. 29

66 Traduzido de: “(...) anhelamos la distracción.” In PAWSON, John - *The Simple Expression of Complex Thought*. In *El Croquis*, 127, *‘John Pawson 1995-2005’*, 2005, p. 7

Clarifique-se que, eventualmente, poderia até não ser assim; poderíamos estar sujeitos a toda esta carga publicitária sem que esta imprimisse, na nossa vivência, uma noção de ruído e barulho. No entanto, a maneira como esta publicidade é apresentada revela-se gritante, desordeira e turbulenta. Aliás, tal forma de expressão convive muito com a ideia, presente na sociedade, do útil e do inútil. Aqui é possível traçarmos uma ponte a uma das argumentações apresentadas por Max Picard. Tendemos, como já o dissemos, a associar uma certa ideia de inutilidade ao *Silêncio*. O marketing, por sua vez, pretende conseguir a máxima eficácia e atingir o maior número possível de receptores e para isso, faz uso daquilo em que o útil é, aparentemente, compatível.⁶⁷

A Arquitetura, assim como muitas outras áreas, foi e continua a ser altamente influenciada por este registo do marketing e de comunicação. As obras arquitetónicas tendem a ser expostas através de imagens realistas (renderizações) que transmitem, de forma artificial, uma beleza superficial - "*O evento fundamental da idade moderna é a conquista do mundo como uma imagem.*"⁶⁸ - esta é uma imagem que nos remete para um plano virtual, quase que simulador da realidade. Mais do que isso, expressa-se seguindo a mesma falácia da comunicação verbal corrente - na qual esta é exposta e que valoriza o volume em que dizemos algo e não o conteúdo que dizemos. Esta é uma imagem que procura ser gritante, ruidosa e ilusória. E neste ponto, podemos mesmo assumir a própria ilusão como sendo uma noção de ruído, porque nos distancia da realidade e da sua essência; afasta-nos da "*(...) realidade primária*"⁶⁹ da Natureza e do seu *Silêncio*.

67 [Rever nota número 45]

68 Traduzido de: "The fundamental event of the modern age is the conquest of the world as a picture." In HEIDEGGER, Martin - *The Question Concerning Technology and Other Essays*, 1954, imp. 1977, p. 134

69 Traduzido de: "The silence of nature is the primary reality." In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 137

Confrontos

Para explorar os possíveis opostos de *Silêncio*, recorreremos às ressonâncias deste mesmo conceito. Assim, serão estas noções que nos revelarão aquilo a que se opõem. Primeiramente, posicionaremos esta parte da investigação na Arte, analisando alguns autores e obras que sejam pertinentes para o tema em questão. Importa, ainda, referir que a atenção dada à Arte não quer colocar em causa qualquer consideração artística tangencial à Arquitetura, visando, antes, uma melhor transição entre capítulos. A análise de obras arquitetónicas no *Capítulo II* estará, desta forma, melhor relacionada com a última parte do *Capítulo I*.

Iniciaremos, então, o nosso percurso, escrevendo sobre a forma como Mark Rothko ensaia o *Silêncio*. Rothko é internacionalmente reconhecido por ser um dos mais importantes pintores do século XX. O artista, natural da Letónia, é inserido recorrentemente no *Expressionismo Abstrato*⁷⁰. No entanto, o próprio contraria essa classificação e refere: “*Não sou um abstracionista... Não estou interessado na relação da cor ou forma ou qualquer outra coisa... Estou apenas interessado em expressar emoções humanas básicas - tragédia, ecstacy, ruína e em diante (...)*”⁷¹ De facto, experienciarmos visualmente as obras de Mark Rothko não se resume a apreciarmos, apenas, combinações cromáticas, jogos geométricos e tensões entre vários elementos que compõem as telas. Vivenciamos, verdadeiramente, a sua arte, quando somos transportados emocionalmente para um estado transcendental

70 Movimento artístico e cultural que se desenvolveu durante o século XX. Na pintura, o *Expressionismo Abstrato* caracterizou-se por ter motivos expressionistas e simbólicos, recorrendo, entre outras qualidades, à abstração dos conteúdos presentes nas obras.

71 Traduzido de: “I am not an abstractionist... I am not interested in the relationships of color or form or anything else... I'm interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom and so on (...).” In LOPEZ-REMIRO, Miguel - *Writings on Art: Mark Rothko*, 2006, p. 119

e incompreensível - quase como se existisse algo de espiritual nas pinturas em questão (*"(...) o facto de bastantes pessoas ficarem vulneráveis e chorarem quando confrontadas com os meus quadros demonstra que eu (Rothko) comunico essas emoções humanas básicas..."*⁷²)

Muitos destes quadros procuram o *Silêncio* e o aprofundar da sua noção - algo que tem imenso de filosófico. E este é um registo relatado em Rothko, quando Franz Kaiser nos diz que *"Ele não era um pintor profissional. Era um filósofo que usava as telas e a cor para expressar pensamento filosófico."*⁷³ A sua carreira é constituída por diversas fases, ainda que de todas elas resultem quadros facilmente relacionáveis entre si. Precisamente, um desses aspetos, comum a todo o seu reportório, é a importância dada à comunicação. Mark Rothko preocupa-se tanto ou mais na forma como transmite algo do que aquilo que está a transmitir. Sobre isso, o artista afirma que *"Existe mais poder em dizer pouco do que em dizer tudo."*⁷⁴

Na sua última comissão, de responsabilidade do casal *de Menil*, foi-lhe pedido que criasse uma série de pinturas, especificamente feitas para o local que as acolheria - uma capela em Houston. A exposição, que conta com catorze obras, foi apenas concluída em 1971, sensivelmente um ano após Rothko ter tirado a sua própria vida. Existe, ainda hoje, uma preocupação com a luz presente naquela edificação e que incide sobre as telas. O pintor não conseguiu criar as condições de iluminação totalmente por si pretendidas, uma vez que a luz era natural e a sua vida tinha chegado a um ponto final. O pintor não conseguiu criar as condições de iluminação totalmente por si pretendidas,

72 Traduzido de: "(...) the fact that a lot of people break down and cry when confronted with my pictures shows that I communicate those basic human emotions..." In LOPEZ-REMIRO, Miguel - *Writings on Art: Mark Rothko*, 2006, p. 119

73 Traduzido de: "He was not a professional painter. He was a philosopher who used canvas and colour to express philosophical thought." In BOONSTRA, Marjoleine - *The Silence of Mark Rothko*, 2016. Documentário.

74 Traduzido de: "There is more power in telling little than in telling all." In LOPEZ-REMIRO, Miguel - *Writings on Art: Mark Rothko*, 2006, p. xiii

uma vez que a luz era natural e a sua vida tinha chegado a um ponto final. Podemos afirmar que o artista pretendia que as pinturas expostas em Houston, vivessem muito mais da sombra e da escuridão do que da luz e da claridade. Desta forma, as próprias telas revelavam-se luminosas, expondo a sua verdadeira essência; o seu verdadeiro *Silêncio*. Esta condição, a importância da luz, está sempre presente nas pinturas de Rothko: *“Todos os grandes pintores pintam silêncio. De facto, toda a arte profunda lida com a tranquilidade benevolente e a quietude. Basta olhar para o silêncio da luz nas pinturas de Mark Rothko.”*⁷⁵

A arte do pintor transcende a sua própria abstração, *“As suas telas são suficientemente proteiformes para convidar o espectador a completar a sua trágica mensagem: o seu monólogo é transmutado em diálogo. As suas abstrações tornam-se uma espécie de cena em que o espectador se torna um ator do seu eu solitário.”*⁷⁶ Esta preocupação pelo *Silêncio* é, em Rothko, sobretudo metafísica, diz-nos Dore Ashton. Segundo ela, para alcançar uma experiência transcendental devem existir, como condições fundamentais, a solidão e o *Silêncio*.⁷⁷ Tal argumento leva-nos até Blaise Pascal e à sua referência à falta de solidão como reflexão existencial.⁷⁸ A procura pelo *Silêncio* na disciplina artística de Rothko é, na verdade, bem mais anterior do que ele, a cronologia da história da Arte revela-nos isso mesmo. Quem conhece as obras de Caspar David Friedrich, William Turner, James McNeill Whistler, entre outros, facilmente sente noções de *Silêncio* - por vezes compreensíveis,

75 Traduzido de: “All great painters paint silence. In fact, all profound art deals with benevolent tranquility and quietness. Just look at the silence of the light in Mark Rothko’s paintings.” In PALLASMAA, Juhani - *Light, Silence, and Spirituality in Architecture and Art*. In BERMUDEZ, Julio - *Transcending Architecture: Contemporary Views on Sacred Space*, 2015, p. 29

76 Traduzido de: “Sus telas son suficientemente proteiformes como para initar al espectador a completar su mensaje trágico: su monólogo se transmuta en diálogo. Sus abstracciones se convierten en una especie de escena en la que el espectador pasa a ser un actor de su yo solitario.” Irving Sandler cit. por ARIS, Carlos Marti - *Silencios Elocuentes*, 2002, imp. 2021, p. 63

77 ASHTON, Dore - *About Rothko*, 1983, p.111

78 [Rever nota número 57]

por outras, nem tanto - que nos são transmitidas na qualidade de espectadores e apreciadores. Devemos assumir, neste momento, uma ligação indubitável entre o *Sublime burkiano*⁷⁹, o *Romantismo*⁸⁰ de Friedrich, Turner ou Whistler (como exemplo) e o *Silêncio*. Nesta busca de origens do conceito que dá nome à dissertação que escrevemos, podemos procurar “(...) *na sobrevivência do romantismo e da sua recuperação do misticismo como resistência à racionalidade pura e paulatino processo de secularização que dá início à modernidade. O sublime e o irrepresentável, conceitos essenciais do romantismo, estão por detrás da genealogia do silêncio moderno (...)*”⁸¹ Este *Silêncio* é, então, decorrente de uma oposição a um modo de estar e a um registo sócio-cultural.

A pintura serve-nos de elo para o universo musical. Sobre tal, importa salientar a modalidade de inspiração que as pinturas e telas brancas, pertencentes à série *White Painting*⁸², de Robert Rauschenberg assumiram para a criação de *4'33"*⁸³ de John Cage. No seu trabalho escrito, o compositor “(...) *faz referência ao momento em que viu as pinturas brancas de Robert Rauschenberg e observou que a arte tinha avançado mais que a música na produção do silêncio visual, mas também na eliminação da intervenção do indivíduo, deixando a arte no limite da não-arte, como o próprio Rauschenberg tinha sugerido.*”⁸⁴ Nesta medida, é inegável que a composição de Cage partiu da intenção, entre outras, de transmitir *Silêncio* ainda que, neste caso, auditivo.

79 [Rever nota número 42]

80 Movimento artístico, cultural e literário que se desenvolveu durante os séculos XVIII e XIX. Na pintura, o *Romantismo* caracterizou-se por ter motivos apelativos à emoção, recorrendo, entre outras qualidades, à beleza da Natureza e à impossibilidade do sonho.

81 Traduzido de: “(...) en la pervivencia del romanticismo y su recuperación del misticismo como resistencia a la racionalidad pura y al paulatino proceso de secularización que da inicio a la modernidad. Lo sublime y lo irrepresentable, conceptos esenciales del romanticismo, están detrás de la genealogía del silencio moderno (...)” In NAVARRO, Miguel Ángel Hernández - *John Cage y la política del silencio. Una aproximación a 4'33"*, 2013. Congresso.

82 RAUSCHENBERG, Robert - *White Painting*, 1951. Série de pinturas.

83 [Rever nota número 04]

84 Traduzido de: “(...) hace referencia al momento en el que vio las pinturas blancas de Robert Rauschenberg y observó que el arte había avanzado más que la música en la producción del silencio visual, pero también en la eliminación de la intervención del individuo, dejando el arte en el límite del no-arte, como el propio Rauschenberg había sugerido.” In NAVARRO, Miguel Ángel Hernández - *John Cage y la política del silencio. Una aproximación a 4'33"*, 2013. Congresso.

No entanto, para John Cage o *Silêncio* é uma impossibilidade, tornando o seu estado absoluto como algo inalcançável e, até mesmo, inimaginável. Dado o seu interesse pelo tema, o compositor americano fez decorrer uma série de eventos que exploraram o assunto. Uma das consequências mais conhecidas desse ciclo explorativo é, precisamente, *4'33"*⁸⁵. Esta, não existe apenas como uma composição musical, mas também como um manifesto que se assume como uma definição de *Silêncio*. A peça, dividida em três atos e com quatro minutos e trinta e três segundos de duração, sujeita-se à inação e é interpretada por *“qualquer instrumento ou combinação de instrumentos.”*⁸⁶ No entanto, esta inação não se reflete na insonoridade e, ainda que procure por ela, é sempre perturbada por qualquer tipo de som ou ruído. Estes, são barulhos incontroláveis e constantes que se manifestam natural mas involuntariamente. Exemplificando, e imaginando esta peça a ser interpretada num auditório com público, facilmente os movimentos do corpo humano, algumas tosses, respirares e acontecimentos exteriores à sala em questão se sobrepõem às notas não tocadas pelos instrumentos. Mais do que isso, todos estes sons passam a fazer parte do tema musical composto por Cage, levando a que a procura pelo *Silêncio* seja a sua própria impossibilidade existencial e assumindo que *“Não existe nada como um espaço vazio ou um tempo vazio. Existe sempre algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por muito que tentemos fazer um silêncio, não conseguimos.”*⁸⁷

85 [Rever nota número 83]

86 Traduzido de: “for any instrument or combination of instruments.” In CAGE, John - *4'33"*, 1952, capa da pauta original da composição musical.

87 Traduzido de: “There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.” In CAGE, John - *Silence: Lectures and Writings*, 1961, imp. 2011, p. 8

Ainda antes de criar esta composição musical, o também artista e escritor, sujeitou-se a uma experiência marcante quando, em 1951, entrou na câmara anecóica ⁸⁸ da Universidade de Harvard. Ainda que este seja um espaço que não permite a entrada de qualquer tipo de som proveniente do exterior, não possibilita escutar *Silêncio*. Isto, porque quando nos encontramos lá dentro, e assim como aconteceu a John Cage ⁸⁹, mesmo sem qualquer som exterior acabamos por ouvir outras existências sonoras. Neste caso, ouvimo-nos a nós mesmos - o nosso respirar, o nosso batimento cardíaco, o nosso sistema nervoso ou até mesmo o sangue que nos corre nas veias. Sobre o evento de 1951, Cage dita-nos: *“Foi depois de ter chegado a Boston que fui à câmara anecóica na Universidade de Harvard. Quem me conhece sabe esta história. Estou constantemente a contá-la. De qualquer forma, naquela sala silenciosa, ouvi dois sons, um agudo e outro grave. Mais tarde perguntei ao engenheiro responsável o porquê, uma vez que a sala era tão silenciosa, de ter ouvido dois sons. Ele disse, ‘Descreve-os.’ Fi-lo. Ele disse, ‘O agudo era o teu sistema nervoso a operar. O grave era o teu sangue em circulação.’ ”* ⁹⁰

John Cage afirmou que *“O material da música é som e silêncio. Integrá-los é compôr.”* ⁹¹ E se assim é para essa área, o mesmo acontece na Arquitetura, onde integrar os espaços que preenchemos e aqueles que deixamos por preencher é compô-la. Caso remetamos estes espaços para o nosso debate e os associemos à nossa matéria de estudo, onde aquilo que deixamos por preencher (fisicamente) é *Silêncio* e aquilo que preenchemos é um inverso

88 Uma ‘câmara anecóica’ refere-se a uma sala totalmente insonorizada, revestida com materiais de isolamento acústico, tornando o espaço em questão o mais silencioso possível.

89 ERDEM, Burak Onur - *The Notion of Silence in Music: A Choral Conducting Perspective*, 2012, p. 3

90 Traduzido de: “It was after I got to Boston that I went into the anechoic chamber at Harvard University. Anybody who knows me knows this story. I am constantly telling it. Anyway, in that silent room, I heard two sounds, one high and one low. Afterward I asked the engineer in charge why, if the room was so silent, I had heard two sounds. He said, “Describe them.” I did. He said, “The high one was your nervous system in operation. The low one was your blood in circulation.” In CAGE, John - *Indeterminacy*. In *‘Die Reihe’*, N.º 5, 1961, p. 115

91 Traduzido: “The material of music is sound and silence. Integrating these is composing.” In CAGE, John - *Silence: Lectures and Writings*, 1961, imp. 2011, p. 62

do primeiro, percebemos a importância da convivência de opostos na concretização arquitetônica. O artista musical foi traçando, ao longo da sua carreira, pontes interdisciplinares e uma delas revela-se em traçar uma analogia entre o *Silêncio*, na Música e o vidro, na Arquitetura. Cage refere-nos que “(...) *nesta nova música nada existe senão sons: aqueles que são notados e aqueles que não o são. Os que não são, aparecem na música escrita como silêncios, abrindo as portas da música aos sons que se encontram no ambiente. Esta abertura existe nos campos modernos da escultura e da arquitetura. As casas de vidro de Mies van der Rohe refletem o seu meio, apresentando ao olhar imagens de nuvens, árvores, ou relva, de acordo com a situação.*”⁹² Esta premissa, permite-nos tomar liberdade para associar o *Silêncio* de Cage com alguma da arquitetura de Ludwig Mies van der Rohe, por exemplo. Mais do que isso, induz-nos à questão: De que forma as suas obras, salvaguardando as devidas diferenças, estão correlacionadas? *Silêncio*, dependendo de outros contextos e significados, pode assumir-se como algo que é, assumidamente, silencioso. Que diz pouco. Ora, Mies tornou famosa a sua premissa de que “*menos é mais*”⁹³ e este poderá ser um dos pontos para aprofundarmos o discurso arquitetônico dele, no próximo capítulo.

Direcionemos, agora, o nosso estudo para outra cultura. A arte cinematográfica de Yasujirō Ozu é ditada através da sua mestria em propôr planos serenos, neutrais e vazios. Estes são elementos que acompanham toda a obra

92 Traduzido de: “(...) in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modern sculpture and architecture. The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees, or grass, according to the situation.” In CAGE, John - *Experimental Music*, 1957. Palestra.

93 Citação de Robert Browning (*Andrea Del Sartolead*, 1855) apropriada por Ludwig Mies van der Rohe.

obra artística do realizador e diretor japonês. Os seus filmes convidam-nos a assumir um papel com uma responsabilidade ética de julgamento moral. Ao invés do que normalmente se verifica, Ozu *“Nunca fala em nome próprio nem faz juízos de valor. As personagens são mostradas pelo o que fazem e dizem, mas deixa-se ao espectador a tarefa de deduzir as suas intenções ou sentimentos e adotar, em consequência, uma posição a respeito delas.”*⁹⁴

Esta neutralidade é alcançada através de um cuidado detalhado em relação à transmissão de emoções por parte das suas personagens. Na maior parte do tempo, os mesmos não comunicam, verbal ou gestualmente, qualquer valor sentimental ou emocional. No entanto, acontecem pequenos momentos de rutura com esse registo, onde conseguimos interpretar emocionalmente as personagens em questão. Este contraste de registo é conseguido, precisamente, devido à existência de um contexto/fundo neutro no qual a emoção se potencializa, no qual ganha força. Esse plano de fundo, constituído por diversos elementos, é o vazio íntimo e meditativo de cinema de Yasujirō Ozu e *“Todo o cinema meditativo partilha um ponto comum. É o silêncio.”*⁹⁵

Em adição, o cineasta japonês, foca a nossa atenção naquilo que verdadeiramente importa, na essência da sua arte. A simplicidade aparente com que Ozu capta as suas narrativas remetem-nos para a profunda intimidade existente entre espectador e personagem. Ainda que o contexto historiográfico seja sempre semelhante em todos os seus filmes - as vivências de famílias tradicionais japonesas - todos eles se elevam através de propriedades únicas,

94 Traduzido de: “Nunca habla en nombre propio ni hace juicios de valor. Los personajes son mostrados por lo que hacen o dicen, pero se deja al espectador la tarea de deducir sus intenciones o sentimientos y de adoptar, en consecuencia, una posición con respecto a ellas.” In ARÍS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*, 2002, imp. 2021, p. 44

95 Traduzido de: “All meditative cinema shares a common point. It’s silence.” In SCHRADER, Paul - *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, 1972, imp. 2018, p. 31

sugerindo distintas interpretações do mesmo objeto.

Exemplo de tal, é a aclamada cena de *Tokyo Story*⁹⁶ na qual Ozu apresenta, como foco, um vaso. Trata-se de um plano vazio, sem qualquer presença humana ou animal. Gilles Deleuze refere-nos que o vaso em questão é uma representação da dimensão temporal, na medida em que esta é uma cena da imagem estática e o único elemento presente em movimento é, exatamente, o tempo. Para Ozu, a importância desta argumentação está em captar a “(...) eternidade do instante. Todo o seu esforço concentra-se em apressar o instante, fixando-o em imagens nas quais se percebe o fluir do tempo.”⁹⁷ Podemos dizer que este vaso é, então, um símbolo do estilo transcendental do diretor japonês, à imagem daquilo que nos é indicado por Paul Schrader⁹⁸; é um símbolo do seu *Silêncio*.

96 OZU, Yasujiro - *Tokyo Story*, 1953. Filme.

97 Traduzido de: “Por ello a Ozu solo le interesa la eternidad del instante. Todo su esfuerzo se concentra en apresarse el instante, fijándolo en imágenes en las que se perciba el fluir del tiempo.” In ARÍS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*, 2002, imp. 2021, p. 50

98 Em *Silencios elocuentes* podemos ler: “(...) o vaso é um 'stase', uma forma capaz de receber a emoção profunda, contraditória, e de transformá-la em expressão de unidade, de permanência, de transcendência.” (Traduzido de: “(...) el jarrón es un 'stase', una forma capaz de recibir la emoción profunda, contradictoria, y de transformarla en expresión de unidad, de permanencia, de trascendencia.” Paul Schrader cit. por ARÍS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*, 2002, imp. 2021, p. 47

Capítulo II

Ressonâncias

Harmonia

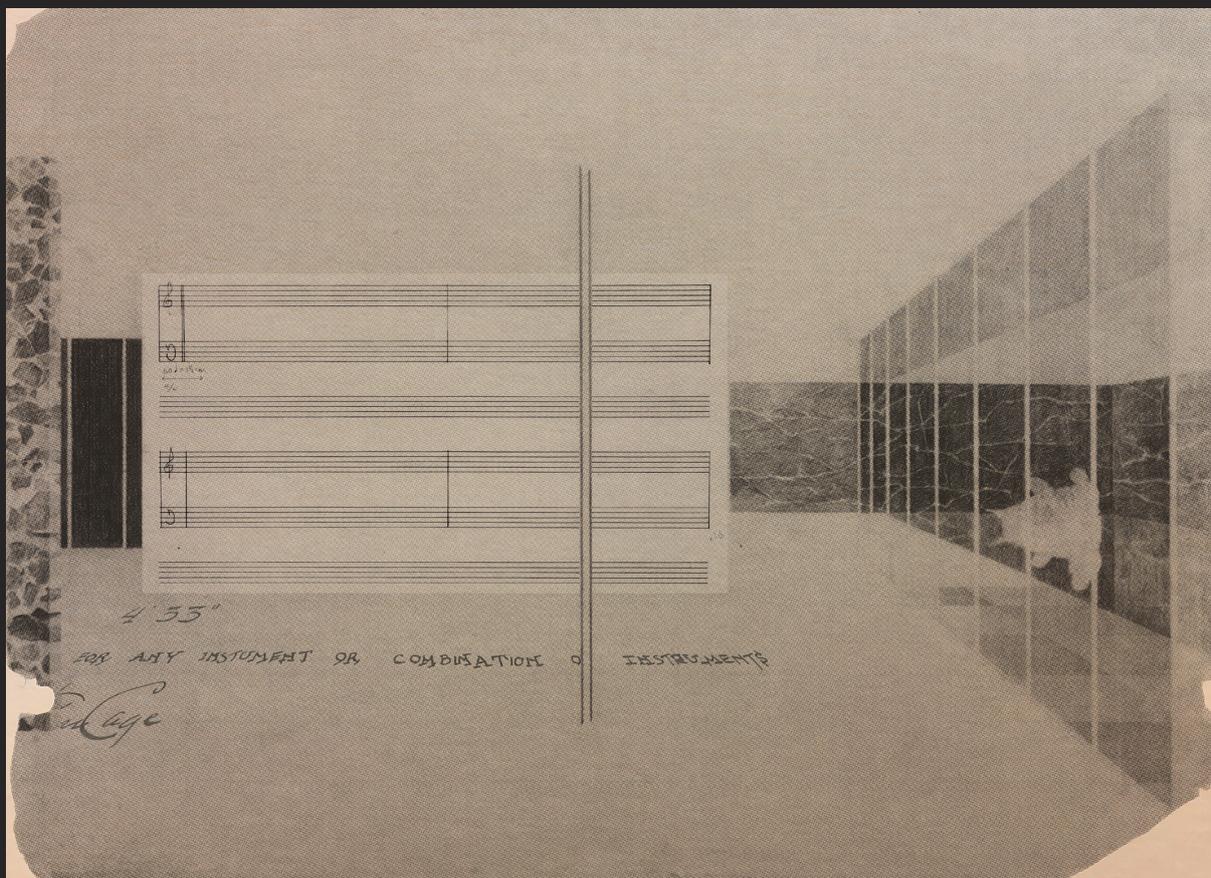


Imagem 01

Montagem do autor a partir de partitura de John Cage (*4'33"*, 1952) e desenho de Mies van der Rohe (*German Pavilion (Interior perspective)*, ca. 1928-1929)



Imagem 02
Fotografia. David Wakely, *Barcelona Pavilion*, 2017

Pavilhão de Barcelona

Mies van der Rohe

Iniciamos o *Capítulo II* com uma das obras arquitetónicas mais icónicas do século XX. A sua investigação é imensurável e o seu estatuto intocável. Este é um projeto que permitiu o desencadear de um discurso que entra em rutura com o contexto histórico-cultural no qual se insere. Concebido por Ludwig Mies van der Rohe, o *Pavilhão Alemão*⁹⁹ da *Exposição Internacional de 1929*¹⁰⁰ em Barcelona, apela a valores de simplicidade formal e material. Mies foi encarregue da sua construção um ano antes da realização da exposição e, após o fim desta última, o *Pavilhão de Barcelona*¹⁰¹ foi demolido, juntamente com outras estruturas constituintes da exposição. No entanto, entre os anos de 1980 e 1986, a obra originalmente construída em 1929, foi reconstruída. Foi um processo cuidadoso, de detalhe e minúcia, recorrendo a vários arquitetos e diferentes fontes de pesquisa, entre eles: Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos. Importa, ainda, referir que um dos nomes cruciais para que a reconstrução deste pavilhão se concretizasse foi Oriol Bohigas, enquanto responsável pelo *Departamento de Urbanismo do Município de Barcelona*¹⁰².

99 O *Pavilhão Alemão da Exposição Internacional de 1929* em Barcelona, mais conhecido por *Pavilhão de Barcelona* (não confundir com o *Pavilhão de Barcelona* de Josep Goday), foi a estrutura que representou a Alemanha. Em 1928, Ludwig Mies van der Rohe foi encarregue da sua construção. (ROHE, Mies van der - *Pavilhão de Barcelona*, 1929. Construção.)

100 A *Exposição Internacional de 1929* foi um evento ocorrido, em Barcelona, entre 20 de Maio de 1929 e 30 de Janeiro de 1930. Oficialmente, a exposição contou com vinte países participantes: Alemanha, Áustria, Bélgica, Checoslováquia, Dinamarca, Espanha (país anfitrião), Estados Unidos, Finlândia, França, Hungria, Itália, Japão, Noruega, Países Baixos, Portugal, Reino Unido, Roménia, Suécia, Suíça e Jugoslávia.

101 [Rever nota número 99]

102 O *Departamento de Urbanismo do Município de Barcelona*, hoje extinto e substituído pelo *Instituto Municipal de Urbanismo (Institut Municipal d'Urbanisme)*, era a principal entidade responsável pelo planeamento e gestão urbana de Barcelona.

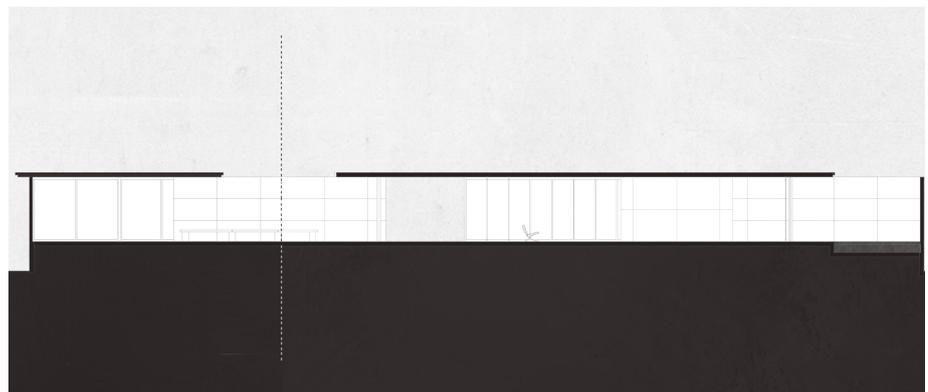


Imagem 03

Perfil à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohw (*Pavilhão de Barcelona*, 1929)

Esta reconstrução deu-se muito devido à importância argumentativa que o projeto de Mies apresentava para o mundo da Arquitetura. Como já referimos anteriormente, era uma argumentação que privilegiava valores de simplicidade, recorrendo à ortogonalidade e à organização formal fazendo uso de uma malha, também ela ortogonal.

Mas se estes pontos são atributos do arquiteto sobre o qual escrevemos, também a harmonia se assume como tal. Talvez seja, aliás, uma das melhores formas de descrever a linguagem de Mies - uma arquitetura harmoniosa. Esta harmonia surge, pois, de um conjunto de valores presentes nos seus trabalhos. Ela é, aliás, resultado do seu percurso no mundo arquitetónico, na medida em que *“(...) a trajetória do trabalho de Mies levou-o, supostamente, ao ‘limite’ da tradição moderna, e que este limite é experienciado como negação, ou abstenção, ou simplesmente silêncio.”*¹⁰³

Ainda que esta estrutura represente modernidade, de igual modo a critica. Por um lado, são-nos impostas ideias novas (tendo em consideração o contexto histórico-cultural da época) que privilegiam a continuidade espacial, recorrendo ao uso de poucos materiais, poucas paredes e composições que se aparentam simples. Aqui, é revelada a vontade missiana de quando escreve que *“A simplicidade da construção, a clareza de meios tectónicos e a pureza do material refletem a luminosidade da verdadeira beleza.”*¹⁰⁴ De outro lado do plano, esta obra é exemplificativa do discurso de resistência de Mies à sociedade moderna. Isto, no sentido em que é uma sociedade definida pela

103 Traduzido de: “(...) the trajectory of Mies's work is supposed to have lead him to the 'limit' of the modern tradition, and that limit is experienced as negation, or withdrawal, or simply silence.” In WALLENSTEIN, Sven-Olov - *02. AKAD - The Silences of Mies*, 2008, p. 1

104 Traduzido de: “Simplicity of construction, clarity of tectonic means, and purity of material reflect the luminosity of original beauty.” Mies van der Rohe cit. por NEUMEYER, Fritz - *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*, 1986, imp. 1991, p. 47



Imagem 04
Fotografia. Cemal Emden, *Barcelona Pavilion*, 2018

ascensão do ruído: sonoro, visual, urbano e social. Já Michael Hays salienta, a respeito do projeto do *Seagram Building*¹⁰⁵, que “O objetivo de Mies era abrir uma desobstrução de silêncio implacável no caos da metrópole nervosa.”¹⁰⁶ Ainda que com uma escala e um contexto distinto, julgamos que o *Pavilhão de Barcelona*¹⁰⁷ é paralelo a esta premissa.

Se as cidades estão sujeitas a um certo caos, as construções de Mies pretendem rebater essa condição. Existe, assim, a intenção de introduzir ordem e detalhe onde estes já não estão presentes; de introduzir *Silêncio* onde este já não se encontra. E, apesar de o parecer, não se trata de uma posição contraditória, até porque “Mies é um dos arquitetos contemporâneos que mais firmemente se vincula ao espírito dos grandes monumentos da antiguidade.”¹⁰⁸ Ao inspirar-se nestes últimos, o arquiteto não busca apenas a valorização do detalhe (“Deus está nos detalhes.”¹⁰⁹), a razão geométrica ou o tratamento dado aos materiais. Muito para além dessas propriedades, Mies procura, igualmente, o *Silêncio* que neles reside e que tanto Max Picard menciona: “As estátuas gregas eram como repositórios de silêncio. Permaneciam em filas, e o homem passava entre elas como se fosse uma avenida de silêncio. O silêncio estava confinado nas estátuas e tornou-se em esplendor sobre as suas brancuras.”¹¹⁰

105 ROHE, Mies van der - *Seagram Building*, 1958. Construção.

106 Traduzido de: “Mies’s achievement was to open up a clearing of implacable silence in the chaos of the nervous metropolis.” In HAYS, K. Michael - *Critical Architecture: Between Culture and Form*. In ‘*Perspecta*’, Vol. 21, 1984, p. 22
107 [Rever nota número 99]

108 Traduzido de: “(...) Mies es uno de los arquitectos contemporáneos que más estrechamente se vinculan al espíritu de los grandes monumentos de la antigüedad.” In ARÍS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*, 2019, imp. 2021, p. 30

109 Traduzido de: “God is in the details.” A origem certa da frase é desconhecida. No entanto, a máxima é recorrentemente atribuída a Mies van der Rohe e pressupõe-se que este a assumia a partir de um provérbio alemão - “Der liebe Gott steckt im Detail.” - que, em tradução livre, significa: “O bom Deus está nos detalhes.” Por sua vez, este provérbio é, geralmente, atribuído a Abraham Moritz Warburg (In WARBURG, Aby; WUTTKE, Dieter - *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, 1979, p. 619) Para além desta referência, o provérbio está, também, presente na cultura francesa - “Le bon Dieu est dans le détail.” - e é atribuído a Gustave Flaubert.

110 Traduzido de: “The Greek statues were like vessels of silence. They stood there in rows, and man passed between them as along an avenue of silence. The silence was confined in the statues and became splendour over their whiteness.” In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 162



Imagem 05
Fotografia. Cemal Emden, *Barcelona Pavilion*, 2018

Picard refere-nos, ainda, que “*O silêncio que reside nas estátuas gregas não as oprime: é uma luz e um silêncio radiante.*”¹¹¹ E o mesmo podemos realçar em relação à estrutura projetada por Mies em Barcelona: o *Silêncio* que nele habita emancipa a obra de qualquer obrigação.

É através da sua capacidade de abstração que Mies van der Rohe consegue inspirar-se nestes valores e expondo-os com tanta simplicidade aparente. Mais do que isso, é com esta argumentação que o seu pavilhão é capaz de ser algo subjetivo, do ponto de vista fenomenológico.¹¹² Mies coloca os elementos físicos, constituintes desta construção, cuidadosamente, de modo a criar espaços vazios, intervalos de tempo e *Silêncios* existenciais que oferecem, ao utilizador do espaço, uma sensação de perfeição; de **harmonia silenciosa**.

As transparências obtidas, recorrendo aos vãos envidraçados, tão próprios de Mies, permitem-nos uma constante reflexão argumentativa com o meio natural e com a vegetação que circunscreve o espaço. John Cage assume-se como um defensor da arquitetura *missiana*, dizendo que “*As casas envidraçadas de Mies van der Rohe refletem o seu meio envolvente, apresentando ao olho imagens de nuvens, árvores, ou relva, de acordo com o contexto.*”¹¹³

111 Traduzido de: “The silence that is in the Greek statues does not oppress them: it is a light and radiant silence.” In PICARD, Max – *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 163

112 Em *The Silence of Mies*, Wallenstein expõe a apreciação de Neumeyer sobre esta subjetividade: “Segundo a leitura de Neumeyer, o Pavilhão de Barcelona de 1929 é o trabalho decisivo que define a si mesmo o objetivo de criar as condições para estes novos valores de espírito, e fá-lo deixando espaço para, ou de forma mais precisa ‘construindo o espaço’ para, a experiência subjetiva: a construção é uma ‘máquina de observar’, cuja a importância só pode ser reconhecida através de um passeio ativo que torna o sujeito e o objeto em um, e onde o enquadramento já não sinaliza apenas uma objectividade tecnológica, mas ele mesmo torna-se num ‘instrumento de percepção’.” (Traduzido de: “In Neumeyer’s reading the Barcelona Pavilion of 1929 is the decisive work that sets itself the task of creating the conditions for these new spiritual values, and does this by making room for, or more precisely ‘constructing the space’ for, subjective experience: the building is a ‘viewing machine’, whose significance can only be discerned in an active strolling around that brings subject and object together, and where the frame no longer signals merely a technological objectivity, but itself becomes an ‘instrument for perception’.” In WALLENSTEIN, Sven-Olov - *02. AKAD - The Silences of Mies*, 2008, p. 6)

113 Traduzido de: “The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees, or grass, according to the situation.” In CAGE, John - *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, 1961, imp. 2011, p. 8

Tempo



Imagem 06

Montagem do autor a partir de pintura de Caspar David Friedrich (*Seashore in the Fog*, ca. 1807) e fotografia de circA RQ (*Cemeterio Municipal Fisterra*, 2016)



Imagem 07
Fotografia. César Portela, *Cementerio de Fisterra*, 2000

Cemeterio de Fisterra

César Portela

Entre os anos de 1998 e de 2000, César Portela projetou e concebeu um novo cemitério na Costa da Morte, em Fisterra. Trata-se de um lugar especial, pela sua história e pelo seu simbolismo passado. O relato narra, segundo os residentes locais, que os romanos acreditavam que ali, naquela terra, acabava o mundo e que esta representava o seu fim, pelo menos da perspetiva física. Precisamente, *Fisterra* (em português *Finisterra*) provém do significado de *fim da terra*.

Importa apontar que a obra, aqui em análise, não foi uma construção finalizada. O plano projetual contava com vários volumes paralelepípedos que, por sua vez, desenhavam doze nichos cada um. Os nichos serviriam os corpos, individualmente, e estavam previstos “(...) 450 nichos no total.”¹¹⁴ Contudo, a falta de recursos económicos e de vontade política resultou somente na construção de 168 nichos e 14 volumes.¹¹⁵ Por sua vez, César Portela refere-nos que este impasse deu-se devido à sua vontade de unificação social: “*Eu queria que os seus muros (do cemitério) fossem a montanha, o mar e o céu; e que nele se pudessem enterrar católicos e muçulmanos, para que todo o mundo se sentisse*

114 Traduzido de: “(...) con 450 nichos en total.” In RIAL, Santiago Garrido - *El icónico cementerio de Fisterra que lleva 25 años esperando su conclusión*. In ‘*La Voz de Galicia*’, 03 de Janeiro de 2023

115 No artigo *El icónico cementerio de Fisterra que lleva 25 años esperando su conclusión*, podemos ler: “O cemitério fez-se, mas apenas essa primeira fase, e nem sequer completa, pois existiriam 216 nichos e limitaram-se em 168;” (Traduzido de: “El cementerio se hizo, pero solo esa primera fase, y ni siquiera completa, pues iba a haber 216 nichos y se quedó en 168;” *Ibid.*)

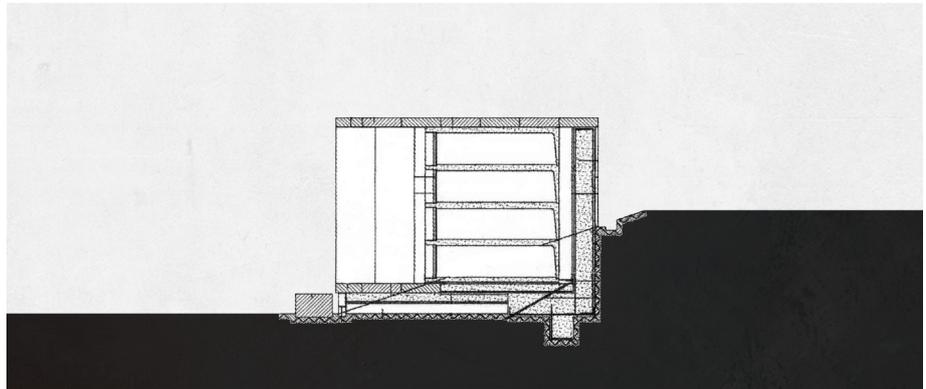


Imagem 08

Perfil longitudinal do nicho *tipo*, à escala 1:100. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cemeterio en Fisterra*, 2000)

*em casa, mesmo estando morto. E este é o motivo pelo qual não se pôs em funcionamento. Não lhes agradou a ideia de estarem juntos uns e outros depois de mortos.”*¹¹⁶

Ainda assim, conseguimos perceber a carga simbólica que este território tem. E esta é uma característica que se revê, igualmente, no projeto, uma vez que um cemitério evoca sempre questões sensíveis e intensas. Para erguer o *Cementerio de Fisterra*¹¹⁷, o arquiteto parece considerar esta perspetiva, confessando-nos: *“Quando projetei e construí o Cementerio de Fisterra, o primeiro que queria era oferecer aos mortos o descanso que merecem num lugar sublime no qual a arquitetura fosse capaz de se fundir positivamente com a natureza, da mesma forma como naquele mesmo lugar, a terra, o mar e o céu o fazem, desde sempre.”*¹¹⁸ Existe, nas palavras de Portela, uma anotação que ressalta e que, como conceito, já nos é familiar: *sublime*. Sabemos, assim, as dimensões teóricas que este tema tem presentes e se observarmos o projeto em Fisterra, conseguimos encontrar alguns deles. Os volumes que constituem a obra são dispostos na paisagem de forma dedicada, de modo a que quem neles está, enfrente o mar num confronto aparentemente infinito. A dimensão temporal está, assim, presente no discurso arquitetónico de César Portela. E quando ao eterno do mar acrescentamos a constante mudança do céu, então temos uma intensificação visual desta conceção. O cemitério expõe, a quem nele se encontra, inquietação e conforto, simultaneamente. Ou seja, estamos perante uma evocação do sublime.

116 Traduzido de: “Yo quería que sus muros fueran la montaña, el mar y el cielo; y que en él se pudieran enterrar católicos y musulmanes, para que todo el mundo se sintiera en su casa, aunque estuviera muerto. Y este es el motivo por el que no se ha puesto en funcionamiento. No les gustó la idea de estar juntos unos y otros después de muertos.” In DRAKE, Virginia - *César Portela: «A católicos y musulmanes no les gustó mi idea de un cementerio en común»*. In *ABC*, 14 de Julho de 2023. Entrevista.

117 PORTELA, César - *Cementerio en Fisterra*, 2000. Construção não finalizada.

118 Traduzido de: “Cuando proyecté y construí el Cementerio de Fisterra, lo primero que quería era ofrecer a unos muertos el descanso que se merecen en un lugar sublime en el que la arquitectura fuera capaz de fundirse positivamente con la naturaleza, igual que lo han hecho en ese mismo lugar, desde siempre, la tierra, el mar y el cielo.” In PORTELA, César - *Cementerio en Fisterra*, 2000. Memória descritiva do projeto.



Imagem 09

Montagem do autor a partir de pintura de Caspar David Friedrich (*Two Men Contemplating the Moon*, ca. 1825) e desenho de César Portela (*Cementerio de Fisterra*, 1998)

Chegamos, mesmo, a ser remetidos para um cenário de Caspar David Friedrich, que nos suscita contemplação, angústia, fascínio e temor. Assim como nas telas de um dos mais importantes nomes do gosto romântico *“A Topografia, o Silêncio, a Ausência e a Memória, são sempre os inspiradores e os protagonistas deste projeto.”*¹¹⁹

Para além de Friedrich, é clara a inspiração em Donald Judd e nas suas esculturas de betão em Marfa. Sem título, estas formas minimalistas representam ausência e vazio - valores que caracterizam a paisagem desértica onde se encontram. Salvaguardando as devidas diferenças, César Portela aparenta remeter-nos para a mesma argumentação: entrega-nos ao vazio imenso, infindável e imensurável que aquele meio natural tem.

De forma não coincidente, *“O primeiro desenho do projeto tem como base o quadro de Caspar David Friedrich ‘Dois homens contemplando a lua’ de 1819. Trata-se das duas figuras do quadro do pintor alemão inseridas numa espécie de nicho aberto ao infinito.”*¹²⁰ A forma como Portela trabalha a dimensão do tempo, incitando referências que nos fazem refletir, do ponto de vista existencial, é constituída também pela vontade de respeitar a paisagem. Esse respeito surge, desde logo, na escolha do material que ergue os volumes - granito. Além de tal, estes *espigueiros da memória* - assim como Carlos Martí Arís os apelida - querem apagar-se na nossa leitura paisagística, fazendo parte daquele meio natural. Sobre isso, o arquiteto galego refere que *“A arquitetura que o Cabo Fisterra pede (...) é uma arquitetura entendida como*

119 Traduzido de: “La Topografía, el Silencio, la Ausencia y la Memoria, son siempre los inspiradores y los protagonistas de este proyecto.” In PORTELA, César - *Cementerio en Finisterre*. In ‘DPA: documents de projectes d’arquitectura’, N.º 18, 2002, p. 2

120 Traduzido de: “El primer dibujo del proyecto tiene como base el cuadro de Caspar David Friedrich Dos hombres contemplando la luna de 1819. Se trata de las dos figuras del cuadro del pintor alemán insertas en una especie de nicho abierto al infinito.” In MORAL, Pedro Cabello del - *El Cementerio de Fisterra: Paisaje y emoción en la linde del mar*, 2012, p. 5

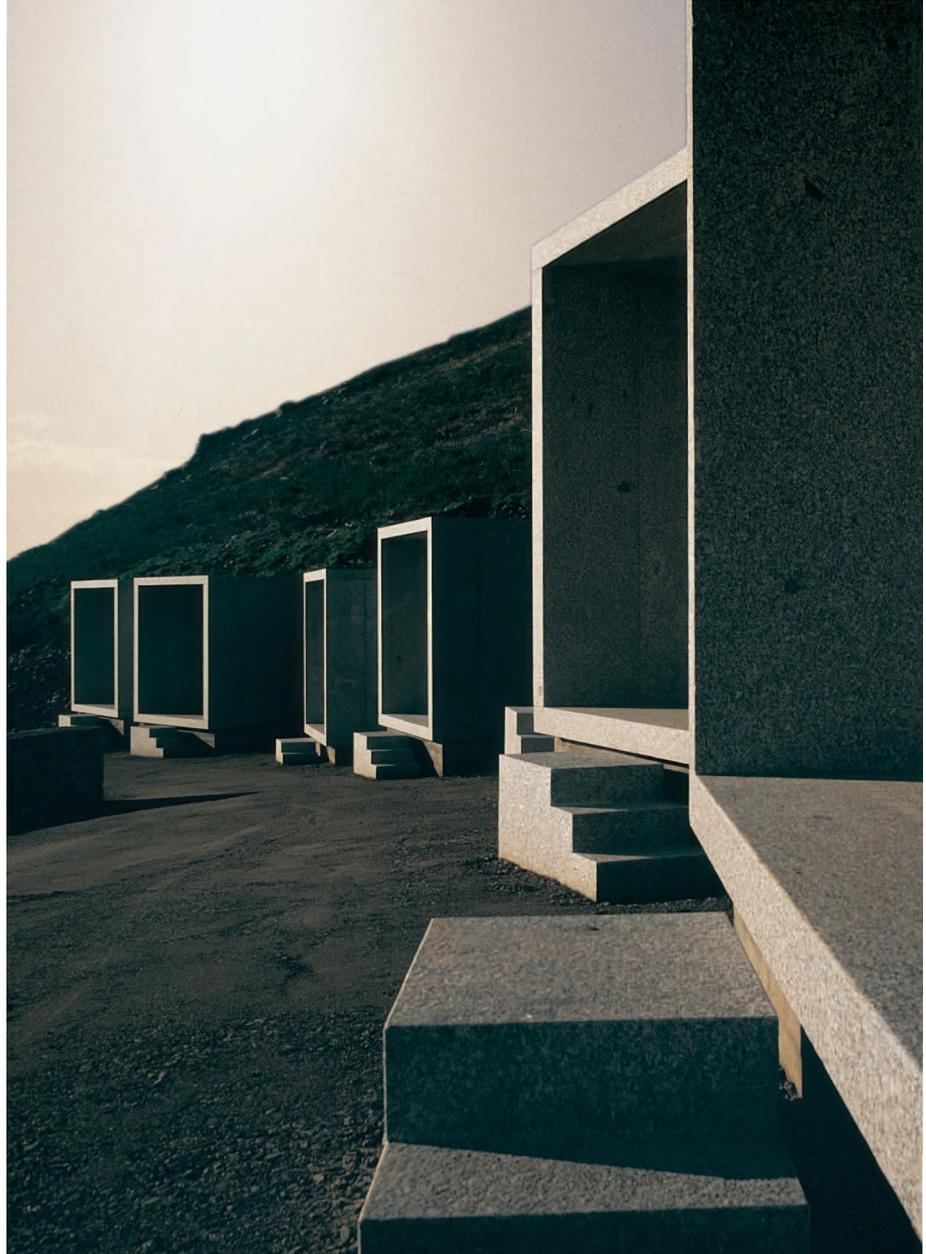


Imagem 10
Fotografia. César Portela, *Cementerio de Fisterra*, 2000

*prolongação da própria paisagem, dissolvida na natureza, silenciosa, quase inexistente.”*¹²¹

Ali, o *Silêncio* desenha-se no risco certo da linha do horizonte, dando azo à leitura atenta do tempo que passa, lenta ou velozmente, ao ritmo da luz que dita a contagem **silenciosa do tempo**. Tudo o que temos é esse vago - esse *Silêncio* - representado através da dimensão temporal do desocupado.

121 Traduzido de: “La Arquitectura que pide el Cabo Fisterra, al menos la que a mi me pide, es una arquitectura entendida como prolongación del propio paisaje, disuelta en la naturaleza, silenciosa, casi inexistente.” In PORTELA, César - *Una conversación pausada entre Carlos Martí Arís y César Portela*. In ARÍS, Carlos Martí - *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999*, 2010, p. 20

Ma



Imagem 11

Montagem do autor a partir de pintura de Hasegawa Tōhaku (*Shōrin-zu byōbu*, ca. 1595) e fotografia de Daijirou Okada (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020)

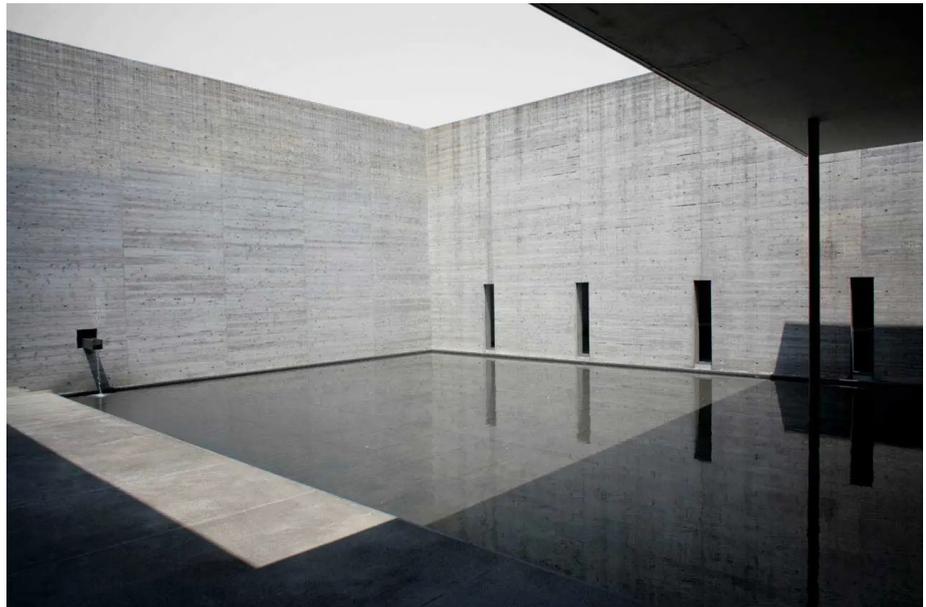


Imagem 12

Fotografia. Daijirou Okada, *Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020

Kaze-no-Oka Crematorium

Fumihiko Maki

Em 1997, na pequena cidade de Nakatsu, Fumihiko Maki viu a construção de um dos seus projetos ser concluída. O *Kaze-no-Oka Crematorium*¹²² foi erguido numa zona devidamente escolhida, tendo em conta o programa funcional do mesmo. Assim, o espaço em questão está distante da zona central da cidade sul japonesa, de modo a encontrar-se num ambiente tranquilo e sereno. O arquiteto japonês quis, desde o momento inicial, ter em consideração este meio envolvente: *“Os (...) terrenos incorporam um cemitério budista existente, um grupo de túmulos do século IV ao VI recentemente desenterrados, e um parque com um paisagismo novo ao qual deram o nome evocativo ‘Kaze-no-Oka’, que significa ‘Colina dos Ventos’. Para respeitar e valorizar o caráter cénico deste ambiente, senti desde o início que o desenho das construções crematórias devem, de alguma forma, fundir-se com esta paisagem intemporal em vez de se destacarem.”*¹²³

A demonstração de Maki extrapola-se para outros planos, não é apenas respeitadora da matéria natural na qual o seu projeto se insere, mas também uma apelo a algumas das tradições cerimoniais da cultura oriental. Existe toda uma intenção em entregar, aos usuários do crematório, os recursos devidos para a concretização de cremações cuidadas e profundas. Para o alcançar, são introduzidos *entre-espacos* que se assumem tão,

122 MAKI, Fumihiko - *Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997. Construção.

123 Traduzido de: “The larger grounds incorporate an existing Buddhist cemetery, a group of recently unearthed fourth- to sixth-century burial mounds, and a newly landscaped strolling park given the evocative name ‘Kaze-no-Oka’, which means ‘Hill of the Winds’. To respect and enhance the scenic character of this environment, I felt from the beginning that the design of the crematorium buildings must somehow blend with this timeless landscape rather than standing apart.” In MAKI, Fumihiko - *Nurturing Dreams: Collected essays on architecture and the city*, 2008, p. 168

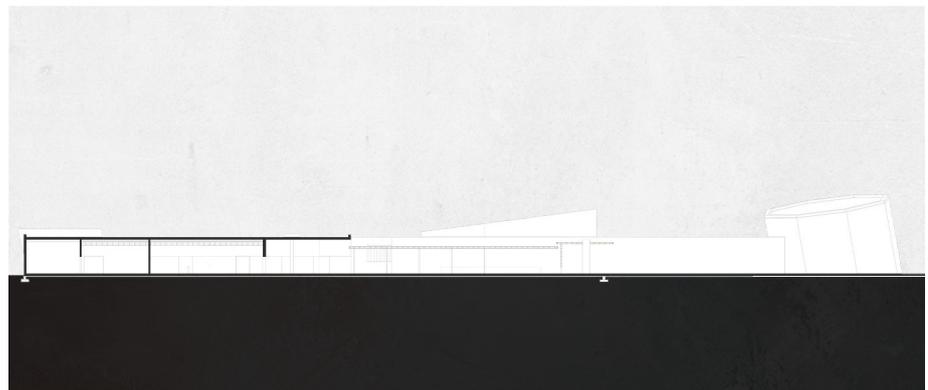


Imagem 13

Perfil à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997)

ou ainda mais, importantes como os espaços comuns. Aliás, esta qualidade está recorrentemente presente nas estruturas concebidas por Fumihiko Maki e é notada por Kenneth Frampton quando este se refere ao arquiteto japonês, afirmando que *“É desnecessário dizer, que a sua sintaxe mudou ao longo do tempo (...). Ao longo deste longo percurso Maki manteve o sentido de uma ‘cidade-em-miniatura’ livremente montada na qual os entre-espaços, interligados, (...) asseguram um caráter cívico do todo enquanto, por um lado, evitam subtilmente o esteticismo gratuito e, por outro, o funcionalismo simplista.”*¹²⁴

No primeiro capítulo mencionámos um conceito que se enquadra neste registo - o de *Ma*. Como sabemos, por norma, a sensibilidade oriental para o tema em questão é distinta da ocidental. Nesse sentido, é dedutível afirmarmos que a ideia de *Ma* está presente na teoria de Maki, utilizando-a para projetar as suas argumentações arquitetónicas. Salvaguardando as devidas diferenças em termos histórico-culturais, se *Ma* representa os vazios espaciais que sobram entre matérias físicas, então os entre-espaços do arquiteto sobre o qual escrevemos, representam *Ma*. Existe, portanto, uma qualidade estética visualmente invisível no crematório em Nakatsu, que oferece ao espaço um conjunto de sensações com significados profundos. Entre eles, não poderia faltar o *Silêncio*.

Aqui, aquilo que estamos a assumir é que, assim como *“Mallarmé concebeu poemas com ausências tanto como com palavras”*¹²⁵, Maki projetou arquitetura com vazios tanto como com o seu oposto; com *Silêncios* tanto

124 Traduzido de: “Needless to say, his syntax has changed across time (...). Throughout this long haul Maki has maintained the sense of a loosely-assembled ‘city-in-miniature’ in which interlocking, in-between spaces, paralleling the street, assure the civic character of the whole while subtly avoiding gratuitous aestheticism on the one hand and simple-minded functionalism on the other.” In FRAMPTON, Kenneth - *Thoughts On Fumihiko Maki*, 1993, p. 1

125 Traduzido de: “Mallarmé conceived poems with absences as well as words.” In FLETCHER, Alan - *The Art of Looking Sideways*, 2001, p. 1



Imagem 14

Fotografia. Daijirou Okada, *Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020

como não *Silêncios*. No entanto, não nos podemos remeter totalmente para significados originários da etimologia de *Ma*. Nessa medida, há que denotar que *“Um crematório não é apenas uma instalação para processar os restos mortais; também tem uma função pública imensa em fornecer um local para aqueles que fazem luto se despedirem dos seus entes queridos, para lamentar, e para refletir.”*¹²⁶

Precisamente, a introdução de uma qualidade estética fisicamente inexistente ajuda com tudo isto, porque a sua condição invisual é comum a muitas interpretações sobre a morte. E ainda que por diversas vezes os usuários não tenham uma noção sobre isso, percebem-no.

Se, figurativamente, a linguagem arquitetónica de Maki utiliza termos da cultura japonesa, do ponto de vista tátil é utilizada a relação entre paisagem e objeto construído para discursar sobre o tema que está inerente a este último: *“As construções cortam-se, afundam-se, e são amontoadas pela terra, nesta instância para enfatizar as formas escultóricas abstratas voltadas para o parque e para dar uma sensação de morte regressando à terra.”*¹²⁷ Novamente, podemos ver como a dimensão interpretativa do *Silêncio* está inserida neste plano, muito devido à sua conotação transcendental.

Para Maki existe, ainda, um outro conceito substancial na sua doutrina projetual - *Oku*¹²⁸. Por sua vez, esta palavra está intensamente vinculada à noção de interioridade e o arquiteto responsável pelo crematório utiliza-a, frequentemente, para alcançar uma relação importante entre obra e usuário.

126 Traduzido de: “A crematorium is not merely a facility for processing the remains of the dead; it also has a very public function in providing a place for the bereaved to take leave of their loved ones, to mourn, and to reflect.” In MAKI, Fumihiko - *Nurturing Dreams: Collected essays on architecture and the city*, 2008, p. 168

127 Traduzido de: “The buildings slice through, sink into, and are mounded by the land, in this instance to emphasise the abstract sculptural forms facing the park and to give a sense of dying returning to the earth.” In TAYLOR, Jennifer - *The Architecture of Fumihiko Maki*, 2003, p. 114

128 O conceito de *Oku* (奥) tem origens japonesas e refere-se, em tradução livre e informal, à ideia de interioridade. Este é um conceito para o qual não existe uma tradução totalmente correta e apurada, dada a complexidade do seu significado.



Imagem 15

Fotografia. Kenta Mabuchi, *Kaze-no-Oka Crematorium*, 2009

Uma ligação que se estende muito para além disso, pois *“O Kaze-no-Oka Crematorium oferece uma sinfonia, um conjunto de experiências que celebram a morte a vida. (...) Um regressar à natureza imediatamente após ser cremado que demonstra a ideologia japonesa de como o Homem e a natureza estão interligados mesmo após a morte.”*¹²⁹

Assim, é perceptível o modo como o arquiteto japonês recorre a estas considerações para facultar o seu crematório com um sentido de *Silêncio* que, por seu turno, se assume como um apelo à introspeção e busca interior de sensações. Coloca-nos no interstício da existência e da não existência, no *entre-espaço* da **meditação silenciosa** que reflete o vazio da vida depois da morte. Podemos, mesmo, dizer que Fumihiko Maki responde ao apelo de Søren Kierkegaard para *“que se crie silêncio!”*¹³⁰

129 Traduzido de: “Kaze-no-Oka Crematorium provides a symphony, an array of experiences that celebrates death and life. (...) A return to nature instantly after being cremated that shows the Japanese ideology of how man and nature are entwined even after death.” In APPAH, Ebitimi Emmanuel - *Phenomenology: Discuss Kaze-no-Oka Crematorium and the Vietnam Veteran's Memorial*, 2020, p. 11

130 Traduzido de: “create silence!” In KIERKEGAARD, Søren - *For Self-Examination/Judge for Yourself!*, 1851, imp. 1990, p. 47

Vazio



Imagem 16
Montagem do autor. *Tindaya*, 2023

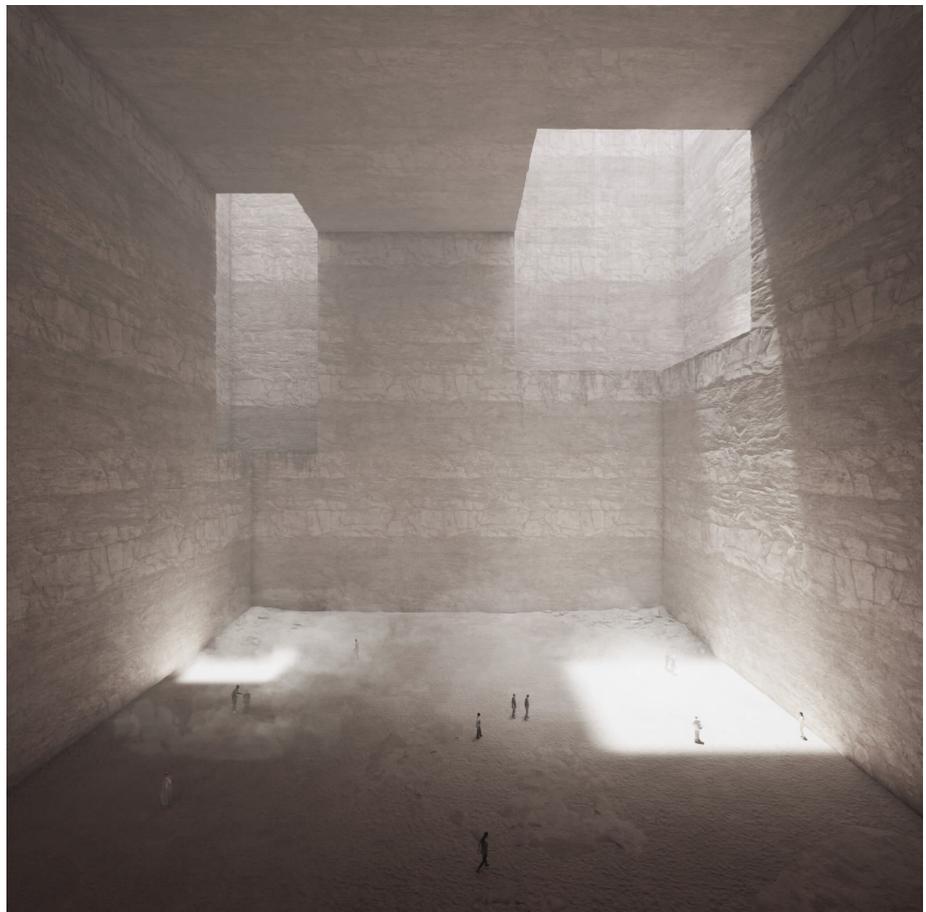


Imagem 17
Renderização. Carlos Soares Ribeiro, *Tindaya*, 2022

Tindaya

Eduardo Chillida

Eduardo Chillida, artista escultor do País Basco, foi criando ao longo da sua carreira uma série de obras que marcaram o panorama cultural do século passado. Este é um autor que facultou ao mundo uma série de projetos que se encontram, frequentemente, ligados entre si. Assim, podemos referir que algumas das suas obras podem explicar outras. Devemos, ainda, realçar a relação de proximidade, tanto a nível de amizade como de pensamento, que o escultor manteve com o filósofo alemão Martin Heidegger. Esta é uma relação sobre a qual podemos retirar ilações recorrendo a escritas de Kosme de Barañano ou Manfred Fath. Mais do que assumida, esta proximidade a Heidegger foi algo que motivou e inspirou muitos dos seus elementos escultóricos constituintes do seu corpo de trabalho artístico. Precisamente, a obra de Chillida “(...) constitui um paralelo artístico do pensamento de um filósofo notável (Heidegger).”¹³¹ - diz-nos Fath. De forma mais direta e exposta, esta proximidade entre o artista e o filósofo, foi registada através do ensaio *A Arte e o Espaço*¹³², de 1969. Martin Heidegger, ao escrever este livro, contou com ilustrações da autoria de Chillida, acabando mesmo por o dedicar ao artista basco. Na sua reflexão sobre a Arte e o espaço, Heidegger assume que *“As observações sobre arte, espaço e o jogo recíproco entre ambos não deixam de ser perguntas, por mais que se expressem em forma de afirmações.”*¹³³ Por sua vez, Chillida dita,

131 Traduzido de: “(...) constituye un paralelo artístico del pensamiento de un filósofo notable.” Manfred Fath cit. por BAUCHWITZ, Oscar Federico - *Chillida Desde Heidegger: A montanha de Tindaya ou o elogio do inútil*. In *Cadernos Cajujina*, V. 6, N.º 4, 2021, p. 326

132 Heidegger, Martin - *A Arte e o Espaço*, 1969

133 Traduzido de: “The remarks on art, space and their interplay remain questions, even if they are uttered in the form of assertions.” In HEIDEGGER, Martin - *Art and Space*, 1969, p. 3



Imagem 18

Perfil à escala 1:2500. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Chillida (*Tindaya*, 1994)

em relação às suas obras, que *“Todas as obras são, na realidade, interrogações, perguntas.”*¹³⁴ Denota-se, desde já, umas das características comuns às duas personalidades, deixando transparecer a imensa carga teórica que existe por detrás da arte de Chillida.

Ao falarmos do projeto proposto para a Montaña Tindaya, em Fuerteventura, estamos a falar das intenções que já assumimos por parte do seu autor. A estrutura consiste na criação de um volume, com cinquenta metros de largura, comprimento e altura, no interior da montanha em questão. Com uma escala marcante, os limites deste volume escondem-se, detalhadamente, no terreno e é praticamente impossível observar, ao mesmo tempo, a partir do exterior, as três aberturas que nele existem. Está patente um especial cuidado com a não danificação da paisagem: *“Foi tido um cuidado particular para conectar as aberturas da escultura à superfície da montanha, colocando-as de forma a que o seu impacto possa ser mínimo. As verticais foram colocadas perto da crista da montanha que as separa. Com isto, conseguimos que, a partir do nível inferior da montanha e à sua volta, as aberturas sejam quase imperceptíveis. Estando as aberturas escondidas pela montanha, uma respeitando a outra, ambas não conseguem ser vistas ao mesmo tempo.”*¹³⁵

A obra mais conhecida de Eduardo Chillida, *Tindaya*¹³⁶, é constantemente assunto de discussão: será este um projeto de âmbito arquitetónico ou escultórico? A resposta não tem, na verdade, de se situar num desses dois lados. Pelo inverso, o presumível é que tal solução se encontre

134 Traduzido de: “Todas las obras son, en realidad, interrogaciones, preguntas.” In CHILLIDA, Susana - *Elogio del horizonte - conversaciones con Eduardo Chillida*, 2003, p. 16

135 Traduzido de: “Particular care has been taken to connect the apertures of the sculpture into the surface of the mountain, placing them in such a way that their impact may be minimal. The vertical ones have been placed near the crest of the mountain that separates them. With this we achieve that, from the foot of the mountain and its surroundings, the apertures are almost not perceived. Being hidden by the mountain, one with respect to the other, both apertures cannot be seen at the same time. The aperture of the Sun has been placed on the south side of the mountain and the one of the Moon on the north side, seeking for a cooler light.” Lorenzo F. Ordóñez cit. por COSTA, Nuno; NASCIMENTO, Márcia - *Tindaya Mountain*. In *‘Käräjäkivet’*, 05, 2020, p. 21

136 CHILLIDA, Eduardo - *Tindaya*, 1994. Projeto não construído.



Imagem 19
Renderização. Carlos Soares Ribeiro, *Tindaya*, 2022

entre esses dois polos propostos. Sendo um gesto arquitetônico e escultórico, o projeto de Chillida, nunca alcançou a sua própria construção. Facto que distingue esta das restantes nove estruturas apresentadas neste segundo capítulo. Não obstante, recorreremos à interpretação visual e espacial do projeto em questão, fazendo uso de desenhos arquitetónicos, renderizações e maquetes. Mais do que suscitar o debate entre as [des]semelhanças do campo da Arquitectura e da Escultura, o artista espanhol pretende indagar sobre os conceitos de *inútil* e de *vazio*. Ora, ambos estão imensamente ligados à noção de *Silêncio*. anteriormente, Max Picard já nos revelou a associação existente entre *inútil* e *Silêncio*,¹³⁷ e o *vazio* é, por sua vez, frequentemente uma definição proposta para o termo *Silêncio*. Resta-nos questionar a natureza desse *inútil* e desse *vazio*.

A arquitetura funcionalmente inútil é, de modo comum, assumida como uma *não-arquitetura*, resumindo-se à sua componente escultórica e artística. Chillida parece querer refutar tal argumentação, acompanhando Heidegger quando este refere que *“Meditar é despertar o sentido do inútil.”*¹³⁸ Opondo-se, assim, à premissa de que aquilo que é útil é importante e aquilo que é inútil não o é. Para o filósofo alemão, o inútil pode ser um protagonista incontornável de uma experiência inabitual e incomum que, por consequência, instaura em nós uma série de pensamentos e tentativas de racionalização sobre o assunto. Assim, o *vazio* de *Tindaya*¹³⁹ é um espaço que reflete as semelhanças argumentativas entre Martin Heidegger

137 [Rever nota número 45]

138 Traduzido de: “Meditieren weckt das Gefühl für das Nutzlose.” In HEIDEGGER, Martin - *Überlieferte Sprache und technische Sprache*, 1989, p. 6

139 [Rever nota número 135]



Imagem 20
Fotografia de maquete. Aurofoto, *Tindaya*, 2020

e Eduardo Chillida: é um espaço no qual não existem localizações hierarquicamente mais privilegiadas do que outras. Em qualquer ponto desta obra, somos absorvidos pela quietude imensurável de *Silêncio* que nela se encontra. Heidegger refere-se a um espaço com este registo como uma ideia de universo insondável, escrevendo sobre “(...) *aquela extensão uniforme onde nenhuma das posições possíveis é privilegiada, válida em qualquer direção, mas impercetível aos sentidos.*”¹⁴⁰

São claras as inspirações de Eduardo Chillida noutra sua obra para a idealização de Tindaya. O objeto arquitetónico, apelidado de *Cuán Profundo Es El Aire IV*¹⁴¹ “*poderia ser o modelo adequado para a intervenção da montanha.*”¹⁴² Neste projeto, com uma escala bem inferior comparativamente à obra de Fuerteventura, conseguimos compreender a forma como a área que ocupa o espaço interior do volume vive do vazio que conquista - conquista, essa, resultante de um gesto de subtração e escavação.

O artista assume que o projeto em Tindaya permite-se, a ele mesmo, questionar a espacialidade e a relação entre esta última e o humano. Para tal acontecer, o volume de Chillida encerra-se em si mesmo - impossibilitando a compreensão e a leitura visual das suas partes exteriores. Tal, transporta-nos para a nossa impossibilidade, por vezes, de nos compreendermos a nós mesmos. O espaço reflete-se em quem nele se encontra, desagregando a ideia de que aquele vazio é resumível em inutilidade. Este é um modelo exemplar a partir do qual podemos alegar que “*Um lugar vazio não é um*

140 Traduzido de: “Space - is it that homogeneous expanse, not distinguished at any of its possible places, equivalent toward each direction, but not perceptible with the senses.” In HEIDEGGER, Martin - *Art and Space*. In *Man and World*, V. 6, N.º 1, 1973, p. 4

141 CHILLIDA, Eduardo - *Cuán Profundo Es El Aire IV*, 1987. Escultura.

142 Ángeles Alemán cit. por BAUCHWITZ, Oscar Federico - *Chillida Desde Heidegger: A montanha de Tindaya ou o elogio do inútil*. In *Cadernos Cajuína*, V. 6, N.º 4, 2021, p. 334

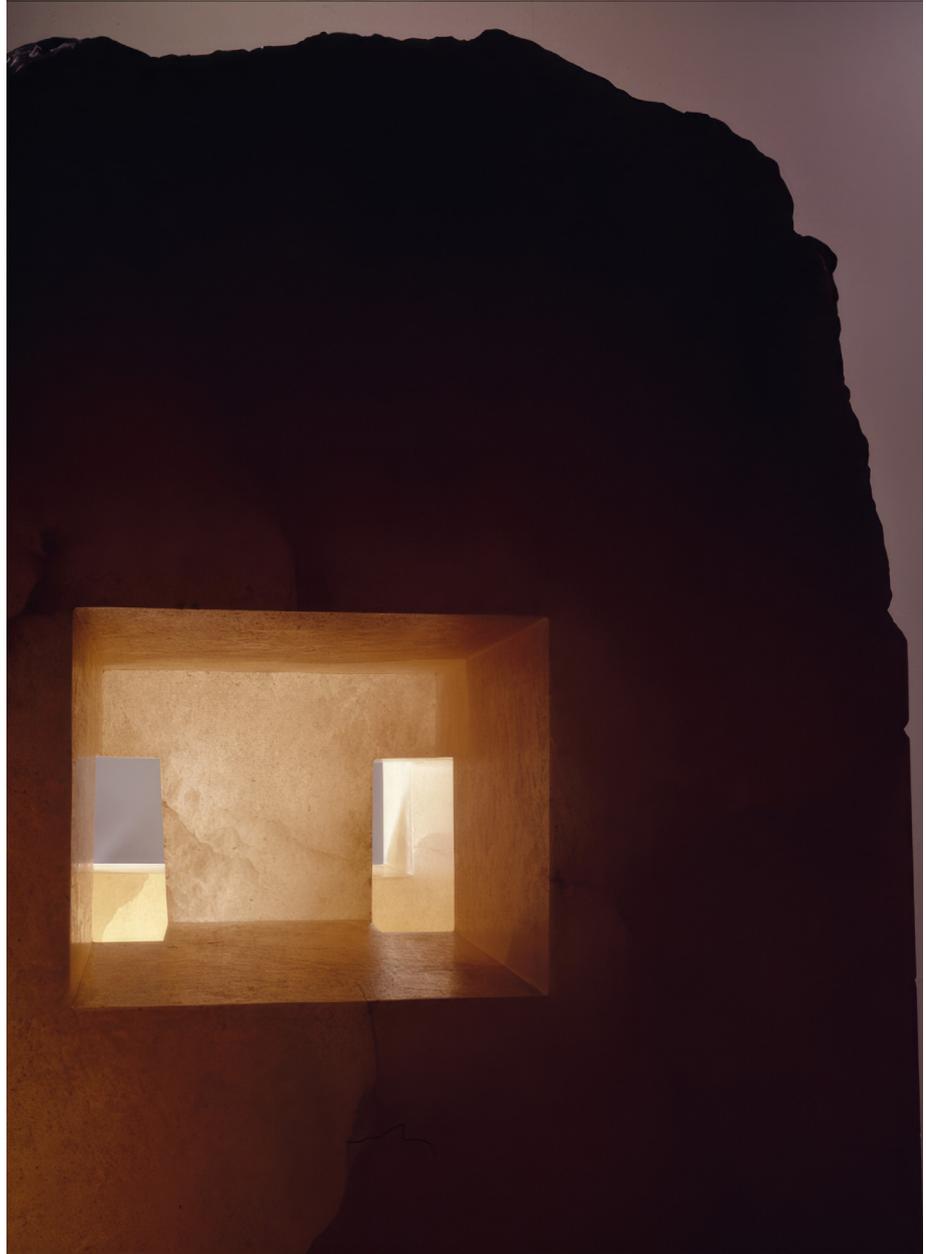


Imagem 21
Fotografia de maqueta. Jesús Uriarte, *Tindaya*, 2020

*espaço totalmente vazio, tal como o silêncio não é uma condição totalmente silenciosa.”*¹⁴³

O vazio concebido por Eduardo Chillida, apresenta-se como um local onde residem as origens de certas sensações. Sentimos que é nesse vazio que se dá o nascer do *Silêncio*. José Ángel Valente encanta-nos, precisamente, com essa ideia escrevendo que *“o vazio é aquele espaço onde outro se pode manifestar: o espaço da criação.”*¹⁴⁴ Como espaço que permite esse manifestar, a obra de Chillida quer *“provocar a natureza da sua intimidade, torná-la num lugar propício à manifestação, à epifania.”*¹⁴⁵ Ao escrever sobre Samuel Beckett, Les Essif diz-nos que *“(…) o silêncio é um parceiro do espaço vazio;”*¹⁴⁶ assim como *“(…) as formas emergem de um fundo vazio, os sons emergem de um fundo de silêncio.”*¹⁴⁷ Se aplicarmos as afirmações de Essif a Chillida existe, então, a necessidade de criar esse fundo vazio e silencioso. Aquilo que o artista, de origem basca, faz reside nessa imprescindibilidade. Ao fazê-lo, consegue responder a uma das questões erguidas no trabalho assinado pelo seu cunho: *“(…) como tornar um espaço numa experiência sensorial, como tornar o vazio palpável?”*¹⁴⁸ Tudo isto é possível porque *Tindaya*¹⁴⁹ assume-se, sobretudo, como o tal **fundo vazio e silencioso**; como um *Silêncio* profundo.

143 Traduzido de: “An empty place is not a totally void space, as silence is not a totally soundless condition.” In ARMSTRONG, Rachel; FERRACINA, Simone; HUGHES, Rolf; KAKALIS, Christos - *Notating silences and absences*. In KAKALIS, Christos - *Architecture and Silence*, 2020, p. 165

144 Traduzido de: “the void is that space where the other can be manifested: the very space of creation.” José Ángel Valente cit. por JENNER, Ross - *Making silence: Modes of emptiness in Iberian art and architecture*. In DORRIAN, Mark; KAKALIS, Christos - *The Place Of Silence*, 2020, imp. 2022, p. 100

145 José Ángel Valente cit. por BAUCHWITZ, Oscar Federico - *Chillida Desde Heidegger: A montanha de Tindaya ou o elogio do inútil*. In *Cadernos Cajuína*, V. 6, N.º 4, 2021, p. 336

146 Traduzido de: “(…) silence is a partner of empty space;” In ESSIF, Les - *Empty Figure on an Empty Stage: The Theatre of Samuel Beckett and His Generation*, 2001, p. 73

147 Traduzido de: “Like the forms that emerge from a background of emptiness, the sounds emerge from a background of silence.” *Ibid.*

148 Traduzido de: “(…) how to make a space a sensory experience, how to make void palpable?” In JENNER, Ross - *Making silence: Modes of emptiness in Iberian art and architecture*. In DORRIAN, Mark; KAKALIS, Christos - *The Place Of Silence*, 2020, imp. 2022, p. 100

149 [Rever nota número 135]

Simetria



Imagem 22

Montagem do autor a partir de pintura de Pablo Picasso (*Guernica*, 1937) e fotografia de Shannon Hammond (*Salk Institute for Biological Studies*, 2017)



Imagem 23
Fotografia. Francesco Montaguti, *Salk Institute*, 2015

Salk Institute

Louis Kahn

O *Salk Institute for Biological Studies*¹⁵⁰ nasceu para acolher uma série de laboratórios científicos e escritórios, destinados à investigação de curas e tratamentos para doenças consideradas incuráveis. O projeto foi encomendado a Louis Kahn por Jonas Edward Salk, médico, virologista e epidemiologista norte-americano, fundador da instituição com o seu nome. Uma vez que o programa pretendido tinha uma vertente científica, laboratorial e biológica, o arquiteto teve de lidar com algumas condicionantes. Para solucionar algumas delas, Kahn ofereceu aos laboratórios espaços funcionalmente flexíveis e confortavelmente largos. Em adição, *“(...) as condutas receberam um espaço fechado próprio, e grandes beirais protegeram as janelas da luz solar direta.”*¹⁵¹

Kahn revela que *“(...) quando Salk veio ao meu escritório e me pediu que construísse um laboratório (...) disse ‘Há uma coisa que gostaria de concretizar. Gostaria de convidar o Picasso a ir ao laboratório.’ Ele estava a implicar, claro, que na ciência, preocupada com a medição, existe esta vontade da coisa menos vivida ser ela mesma. O micróbio quer ser um micróbio, a rosa quer ser uma rosa, e o homem quer ser homem... quer expressar... uma certa tendência, uma certa atitude, um certo algo que se move numa direção ao invés de outra (...) O grande desejo de expressar foi sentido por Salk, o cientista.*

150 KAHN, Louis - *Salk Institute for Biological Studies*, 1965. Construção.

151 Traduzido de: *“(...) the ducts were given a closed space of their own, and great overhangs protected the windows from direct sunlight.”* In LOBELL, John - *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, 1979, imp. 2008, p. 76

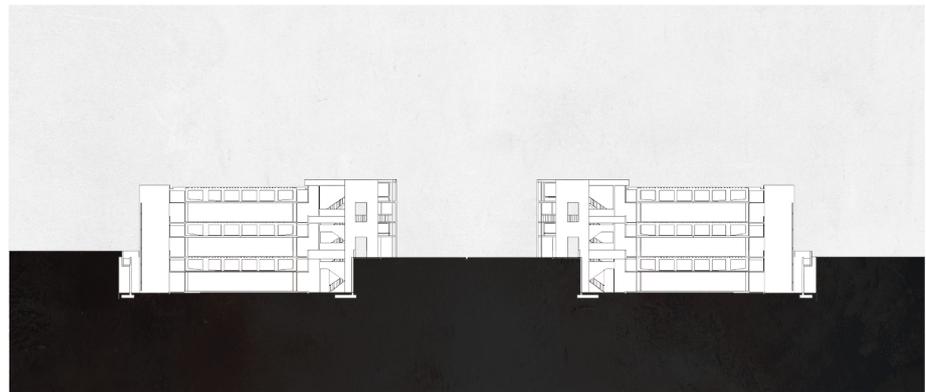


Imagem 24

Perfil à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965)

*O cientista, confortavelmente isolado de todas as outras mentalidades, precisava, sobretudo, da presença do imensurável, que é o domínio do artista.”*¹⁵²

Kahn proporcionou a Salk isso mesmo: quem se encontra no espaço central exterior daquele instituto, nunca diria que aquele é um edifício de investigação científica e laboratorial (a não ser, claro, que já o soubesse *a priori*). Pallasmaa diz-nos mesmo que o arquiteto deu àquela comunidade científica uma obra sublime: *“Se estás lá ao pôr-do-sol, tal como os cientistas estão diariamente, vês aquela que é a mais mágica das transformações: o brilho dourado que preenche o céu a oeste é primeiramente refletido na água do oceano e depois dispara algo como uma linha de fogo através da escuridão crescente do chão de pedra da praça, para alcançar a sua origem na fonte cúbica. O pátio é de tirar o fôlego no seu poder sublime, abrindo-se para o limite do continente para o Oceano Pacífico e enquadrando o horizonte azul claro sobre a linha azul escura do mar e do céu.”*¹⁵³ O arquiteto deu vida a esta interpretação do pedido de Salk, na praça central deste instituto. Na verdade, foi Luis Barragán que aconselhou Louis Kahn a assumir este espaço, do *Salk Institute*¹⁵⁴, despido de quaisquer registos de jardim, abdicando da plantação ou colocação de plantas ou árvores. *“Não colocaria uma árvore ou uma única folha de relva neste espaço. Isto deve ser*

152 Traduzido de: “In the Salk Institute for Biological Studies, when Salk came to my office and asked me to build a laboratory (...) He said ‘There is one thing which I would like to be able to accomplish. I would like to invite Picasso to the laboratory.’ He was implying, of course, that in science, concerned with measurement, there is this will of the least living things to be itself. The microbe wants to be a microbe, and the rose wants to be a rose, and man wants to be man... to express... a certain tendency, a certain attitude, a certain something which moves in one direction rather than in another (...)The great desire to express was sensed by Salk, the scientist. The scientist, snugly isolated from all other mentalities, needed more than anything the presence of the unmeasurable, which is the realm of the artist.” In KAHN, Louis - *Louis I. Kahn: Conversations with Students*, 1969, imp. 1998, p. 25-26

153 Traduzido de: “If you are there at sunset, as are the scientists every day, you see the most magical of transformations: the golden glow that fills the sky to the west is first reflected in the water of the ocean and then shoots like a line of fire up through the gathering darkness of the plaza’s stone floor, to reach its source in the cubic fountain. The court is breathtaking in its sublime power, opening at the edge of the continent to the Pacific Ocean and framing the light blue-on-dark blue horizon line of sea and sky.” In McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani - *Understanding Architecture: A Primer as Architecture Experience*, 2012, p. 213

154 [Rever nota número 150]



Imagem 25
Fotografia. John Schwarz, *Salk Institute*, 1965

uma praça de pedra, não um jardim."¹⁵⁵ - diz o arquiteto mexicano, sugerindo, ainda, que o espaço em questão seja uma *"(...) fachada para o céu."*¹⁵⁶

A praça é disposta com uma intenção de simetria, que torna a paisagem, desde lá observável, num enquadramento repleto de profundidade. Este enquadramento, conseguido através de monólitos de betão constituintes dos alçados exteriores direcionados para a praça, acolhe o céu e o oceano. Mais do que isso, é criada uma relação entre a linha de água contínua, desenhada no eixo central do pavimento, e a água oceânica. Esta linha de água começa perto de um dos extremos e, paulatinamente, caminha para a sua eternidade e infinidade. Caminha para o oceano, onde pertence. A mestria de Louis Kahn está bem patente neste lugar, existindo um vínculo íntimo entre vários elementos: as paredes, com catorze metros de altura; o pavimento, que acolhe uma subtil linha de água que, por sua vez, tem origem numa pequena fonte cúbica e que se prolonga, visualmente, até ao Oceano Pacífico; os imensos registos de *umbra* e *penumbra*, que dão identidade à construção de Kahn; e a simetria inconfundível e que apela à infinitude espacial e temporal, ao *Silêncio*.

A simetria que nos é imposta nesta praça, através das paredes exteriores da obra, atinge um discurso profundo devido às noções de sombra e luz que lá se verificam. Podemos referir que este projeto trabalha o tempo, por meio do movimento da água e da luz solar, de modo poético. Ainda hoje, *"(...) este pátio permanece como um dos espaços mais poderosos e profundamente comoventes já construídos, incorporando a voz silenciosa da arquitetura."*¹⁵⁷

155 Traduzido de: "I would not put a tree or a blade of grass in this space. This should be a plaza of stone, not a garden." Luis Barragán cit. por BERGH, Wim Van den - Luis Barragán: *The Eye Embodied*, 2006, p. 94

156 Traduzido de: "(...) una fachada hacia el cielo." Luis Barragán cit. por LORENZO, Antonio Amado - *Kahn y Barragán: Convergencias en la plaza del Instituto Salk*. In *'Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica'*, 17, 2012, p. 129

157 Traduzido de: "Today this court remains one of the most powerful and deeply moving spaces ever built, embodying the silent voice of architecture." In McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani - *Understanding Architecture: A Primer as Architecture Experience*, 2012, p. 213



Imagem 26

Fotografia. René Burri, *Salk Institute of Biological Studies*, 1979

O gesto criado pela linha de água transmite-nos uma ideia de continuidade absoluta - de eternidade, como já referimos. E se nada sugere a ideia de infinito como o *Silêncio*,¹⁵⁸ então existe uma ligação intrínseca entre estes dois termos na obra de Kahn. Gaston Bachelard relata-nos, referindo-se a um espaço silencioso: “A ausência de som deixa-o sereno e puro, no silêncio, somos tomados pela sensação de algo vasto e profundo e ilimitado.”¹⁵⁹ Ao falarmos do Salk Institute podemos confrontar esta citação com algo mais, extrapolando-a para uma dimensão que vai além do aspeto sonoro. Substituindo a *ausência de som*, a que Bachelard se refere, por *ausência de ruído*, impomos características silenciosas formais, materiais e visuais ao edifício de Louis Kahn. Esta construção não se preocupa, apenas, em ser *Silêncio*. Vai além disso e torna o meio no qual está circunscrita, também ele, em *Silêncio*.

De facto, as sensações transmitidas pelo projeto do arquiteto entram em nós de forma intensa. Isso leva-nos a um estado quase paradoxal, na medida em que este é um local no qual vemos beleza, conforto, poesia e serenidade, mas ao mesmo tempo somos confrontados com uma carga emocional imensa e inexplicável - como se o infinito silencioso daquele espaço tomasse conta de nós. Revemo-nos, consequentemente, nas palavras de Blaise Pascal: “O silêncio eterno destes espaços infinitos assusta-me.”¹⁶⁰ Este, no entanto, não é um receio qualquer. É uma condição que nos suscita inspiração através da sua amplitude, do seu infinito e do seu *Silêncio*. E aqui confirmamos que “O Silêncio não é muito, muito silencioso.”¹⁶¹

158 Em *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard escreve: “Não há nada que sugira uma sensação de espaço infinito como o silêncio.” (Traduzido de: “There is nothing like silence to suggest a sense of unlimited space.” In BACHELARD, Gaston - *The Poetics of Space*, 1958, imp. 1994, p. 43)

159 Traduzido de: “The absence of sound leaves it quite pure and, in the silence, we are seized with the sensation of something vast and deep and boundless.” *Ibid.*

160 Traduzido de: “The eternal silence of these infinite spaces frightens me.” In PASCAL, Blaise - *Pensées*, 1670, imp. 2020, p. 36, 206)

161 Traduzido de: “Silence is not very, very quiet.” In KAHN, Louis - *Silence and Light*, 1969, imp. 2013, p. 26

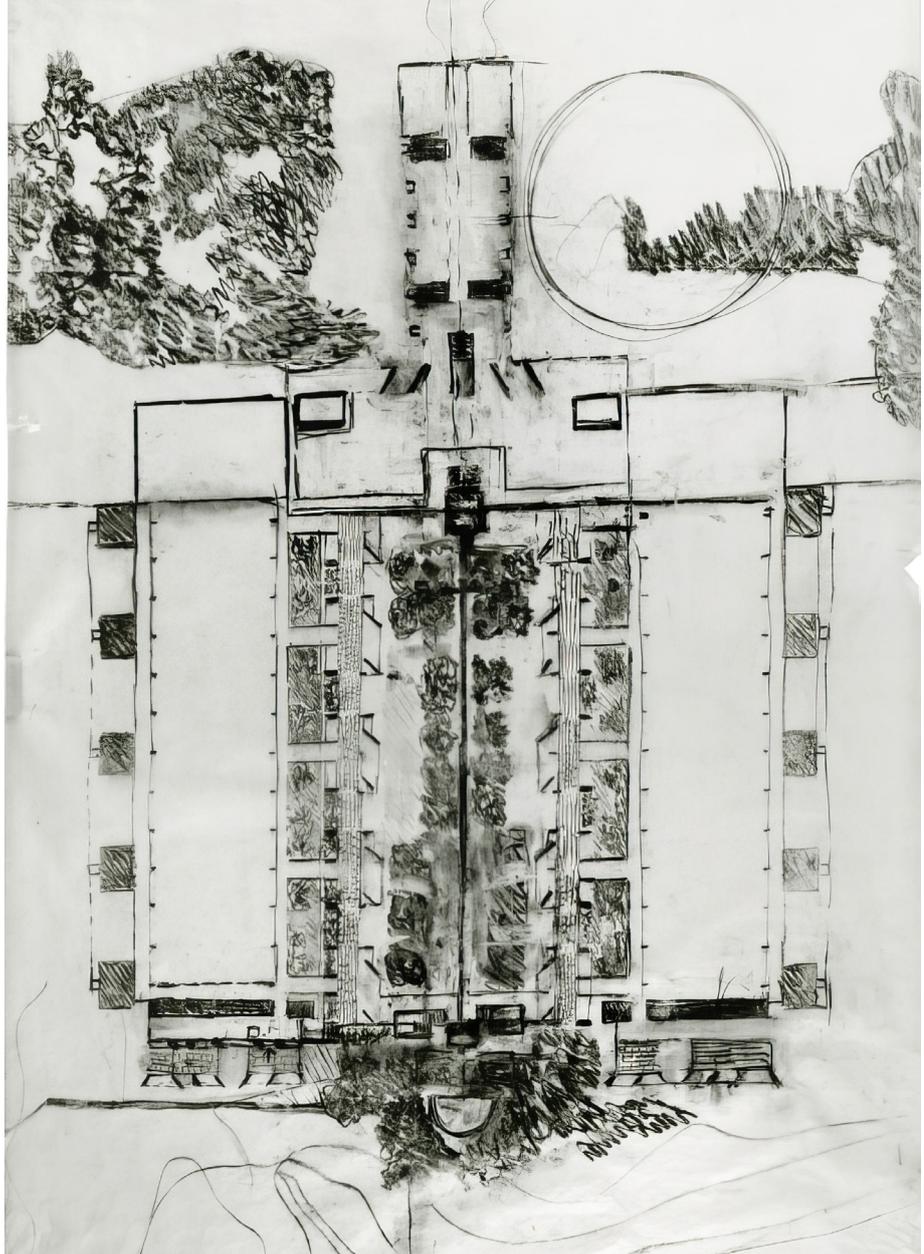


Imagem 27
Desenho. Louis Kahn, *Salk Institute*, 1959

É algo “(...) que é privado de luz - privado de escuridão. (...) É Desejo de ser; de expressar.”¹⁶² E quando recorremos à luz (e à *umbra* que lhe pertence), então conquistamos algo: “(...) luz para o silêncio, silêncio para a luz, tem de ser o tipo de ambiente limite que, quando realizado, sentido, causa inspiração.”¹⁶³ Assim, é fácil aceitar que a **simetria silenciosa** imposta por Kahn é responsável por materializar esta premissa, por ser também harmônica, silencia o espírito.

162 Traduzido de: “It is something which you may say is lightless - darkless. (...) Is Desire to be; to express.” In KAHN, Louis - *Silence and Light*, 1969, imp. 2013, p. 26.

163 Traduzido de: “But one can say, light to silence, silence to light, has to be a kind of ambient threshold and when this is realized, sensed, there is inspiration.” *Ibid.*

Contraste

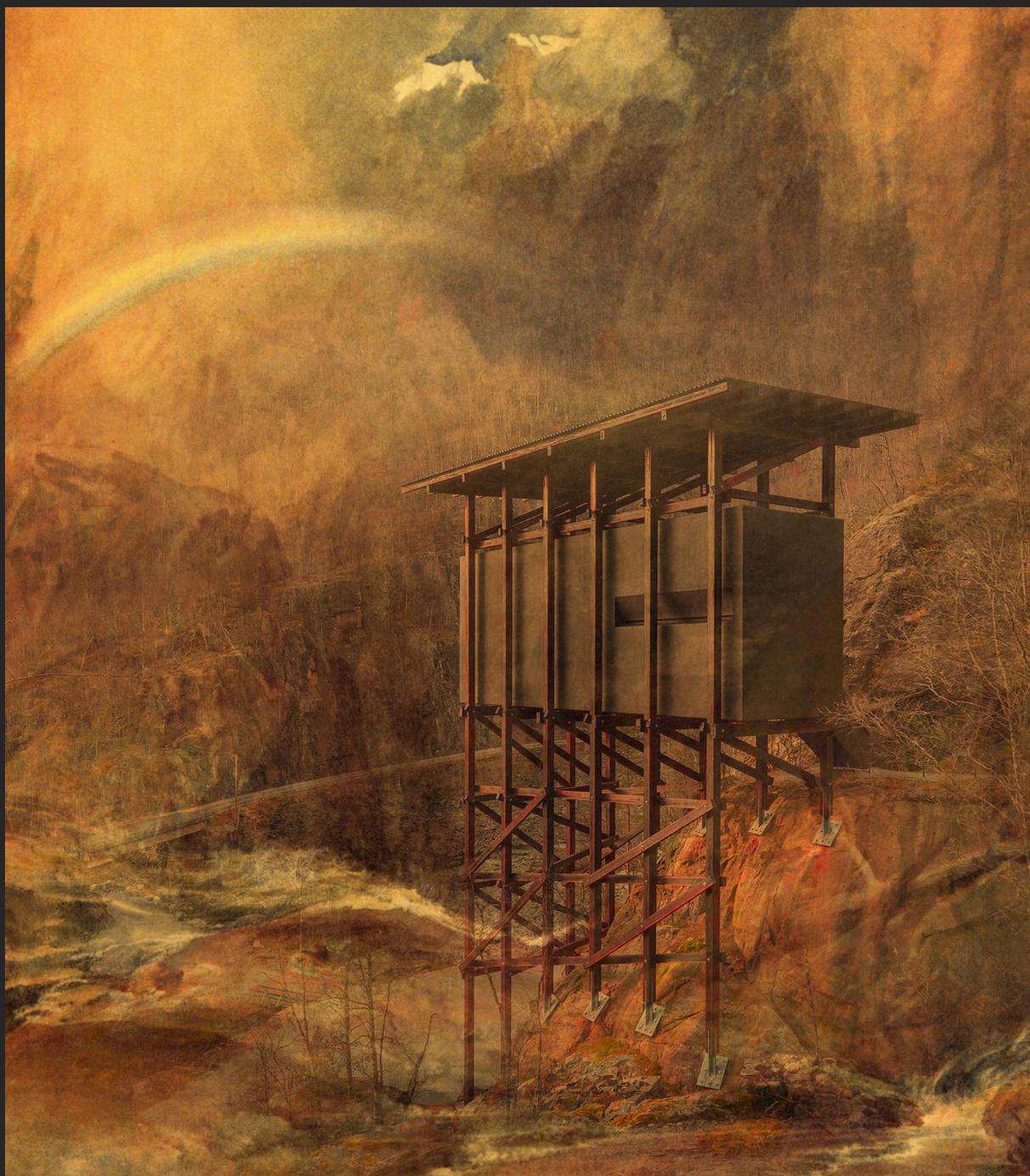


Imagem 28

Montagem do autor a partir de pintura de Joseph Mallord William Turner (*Devil's Bridge, Saint Gotthard's Pass*, ca. 1804) e fotografia de Aldo Amoretti (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017)



Imagem 29

Fotografia. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017

Allmannajuvet Zinc Mine Museum

Peter Zumthor

A ravina Allmannajuvet, situada no município de Sauda, pertencente por sua vez a Rogaland, na Noruega, assumiu trabalhos de exploração mineira de 1881 a 1899. O zinco era o elemento procurado, tendo sido extraído por dezoito anos. As minas em questão encerraram devido a alterações económicas no mercado. Estas mudanças de valores comerciais levaram a que a extração de zinco em Allmannajuvet se tornasse insustentável.

Em 2001, a entidade reguladora das estradas norueguesas, a *Statens vegvesen: The Norwegian Public Roads Administration*¹⁶⁴, atribuiu a Peter Zumthor o projeto para a musealização das minas, juntamente com a intenção de criar zonas de descanso e restauração. A intenção passava por não permitir que a história das minas de zinco de Allmannajuvet caísse no esquecimento, celebrando o seu passado e a sua memória.

Uma das leituras mais importantes que podemos descodificar no projeto de Peter Zumthor é a forma como é usada a noção de contraste. O arquiteto suíço parece querer enaltecer alguns momentos projetuais, recorrendo à contraposição entre a construção e o contexto no qual esta se insere. Os quatro volumes que compõem a obra são reveladores de gestos verticais e de altura. Zumthor, eleva estes volumes em pilares de madeira fazendo com que os mesmos sobressaiam na paisagem. Este discurso não deixa de ser oposto

¹⁶⁴ A *Statens vegvesen: The Norwegian Public Roads Administration* é a principal entidade responsável por gerir as redes de estradas norueguesas. A sua fundação deu-se em 1864 e a sua sede está localizada em Oslo.



Imagem 30

Perfil da galeria, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017)

à conjuntura no qual está presente - as minas de zinco - uma vez que a mina suscita a ideia de escavação terrestre. Ora, este movimento é apenas para níveis inferiores à cota do solo em questão. Se as minas de zinco ganharam vida perfurando a terra, Zumthor relembra-as elevando-as, salientando-as no seu meio envolvente. Ainda assim, as diferentes estruturas que constituem esta obra, são capazes de se incorporarem naquela Natureza, promovendo um intercâmbio de *Silêncio* com a restante ravina e permitindo que este contraste se assuma como silencioso.

Para Peter Zumthor o *Silêncio* está associado a um sentido de vazio, sendo uma qualidade que permite a um objeto ser-se ele mesmo, despidido de qualquer analogia ou significado. É a folha branca que permite ao ponto preto estar em destaque. E esta base teórica é materializada em Allmannajuvet, afinal *“(...) a arquitetura deve igualar-se à paisagem. Ela própria criar condições para que a paisagem seja ainda mais importante e tenha mais força. A nossa atitude é de controlar ou filtrar o modo como vemos a paisagem e dramatizá-la.”*¹⁶⁵ Este pensamento de Belém Lima complementa o nosso argumento, assumindo que, para além da arquitetura de Zumthor aproveitar a sua paisagem para se realçar, ela mesma possibilita que essa paisagem se destaque. As obras assinadas pelo arquiteto são, regularmente, concebidas para despertar um leque extenso de sensações. O sentido fenomenológico, portanto, é assumido e implementado nas suas obras e nas suas escritas: *“Existe a magia da música. (...) Existe a magia da pintura e da poesia, das palavras e imagens,*

165 LIMA, Belém - *Belém Lima, um arquiteto do mundo no interior do país*, 28 de Novembro de 2016. Entrevista.

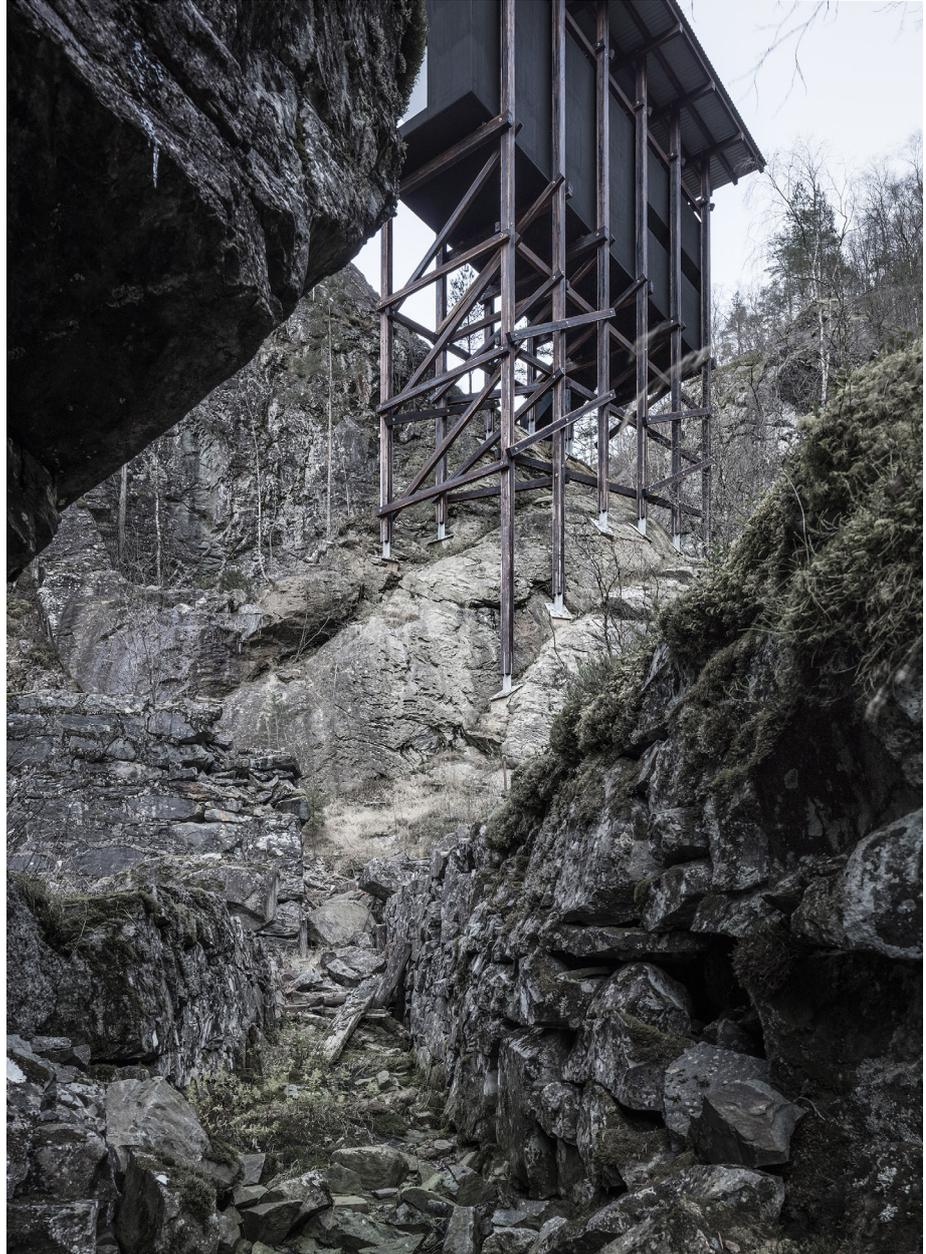


Imagem 31

Fotografia. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017

existe a magia dos pensamentos radiantes. E existe a magia do real, do físico, da substância, das coisas que me rodeiam, que vejo e toco, que cheiro e ouço."¹⁶⁶ Para além de profundamente sensorial, podemos afirmar que o discurso arquitetónico de Zumthor é, assim como ele próprio, multidisciplinar. Isto, na medida em que o autor recorre a outras disciplinas artísticas e culturais para desenhar e erguer as suas propostas projetuais.

Peter Zumthor diz-nos, ainda, que o tempo é um fator crucial no seu processo criativo. Se, por um lado, existe a intuição na conceção projetual, por vezes esta última requer uma modalidade de trabalho paciente. O arquiteto sobre o qual escrevemos aponta mesmo uma dependência entre elas: *"Momentos preciosos de intuição resultam de trabalho paciente."*¹⁶⁷ As *Minas*¹⁶⁸ são o exemplo desta premissa, uma vez que o projeto esteve oito anos no atelier de Zumthor a ser desenvolvido.

Para melhor compreendermos Peter Zumthor devemos olhar para um dos seus conceitos mais conhecidos: o de *atmosfera*. Na verdade, este não é um conceito da sua autoria, dado que já estava presente a debate anteriormente. O que é seu, talvez, é a interpretação dada a este termo. No livro dedicado especialmente a este tema, Brigitte Labs-Ehlert escreve, no prefácio, que para Zumthor *atmosfera* é uma categoria estética.¹⁶⁹ Já o autor desta publicação escreve, por seu turno: *"A forma como as pessoas desenham coisas com uma presença tão bela e natural, coisas que*

166 Traduzido de: "There is the magic of music. (...) There is the magic of painting and poetry, of words and images, there is the magic of radiant thoughts. And there is the magic of the real, of the physical, of substance, of the things around me that I see and touch, that I smell and hear." In ZUMTHOR, Peter - *Thinking Architecture*, 1998, imp. 2017, p. 83

167 Traduzido de: "Precious moments of intuition result from patient work." In ZUMTHOR, Peter - *Thinking Architecture*, 1998, imp. 2017, p. 21

168 ZUMTHOR, Peter - *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2016. Construção.

169 Em *Atmospheres*, Brigitte Labs-Ehlert escreve: "Para Zumthor, atmosfera é uma categoria estética." (Traduzido de: "For Peter Zumthor, atmosphere is an aesthetic category." In ZUMTHOR, Peter - *Atmospheres*, 2006, imp. 2020, p. 7)

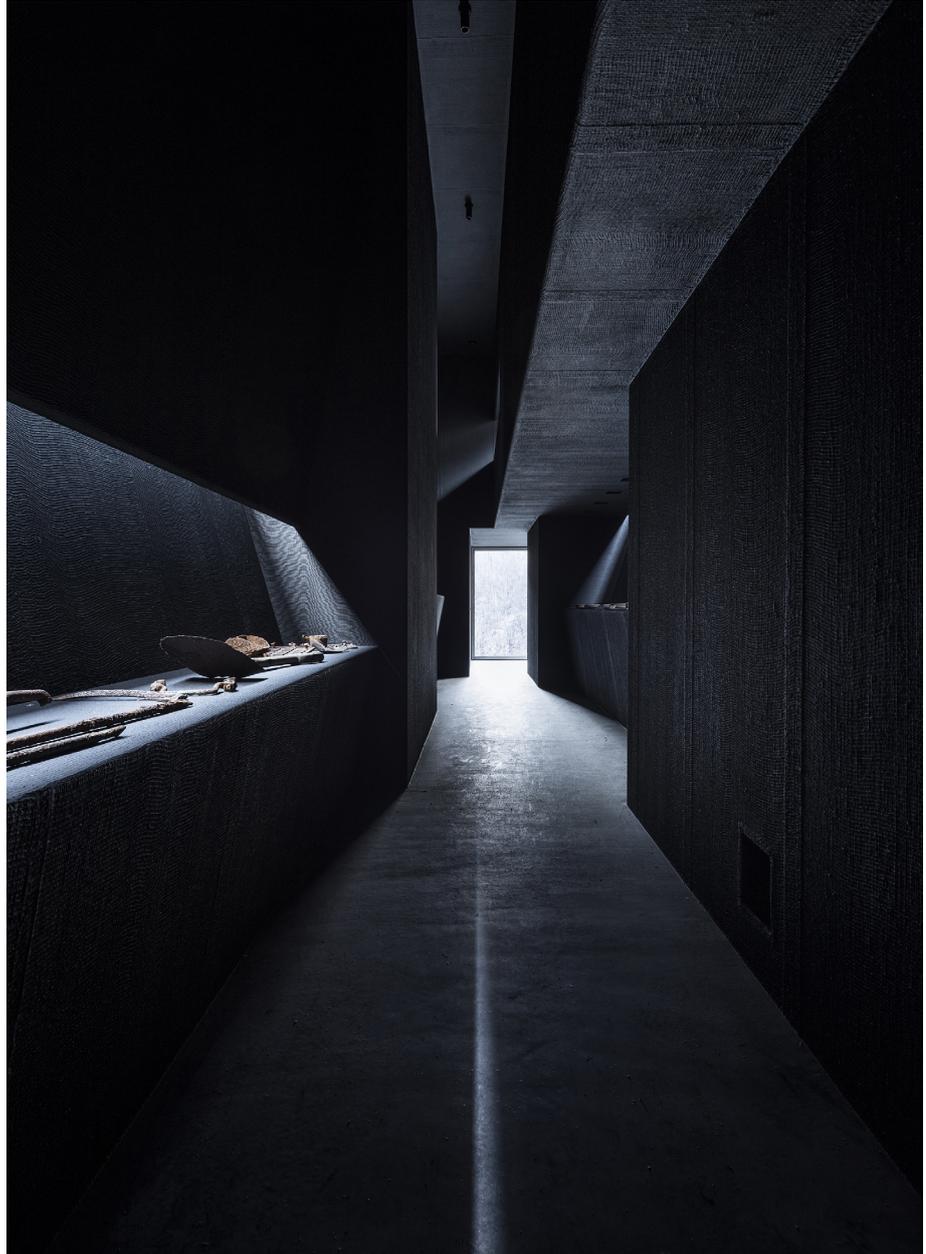


Imagem 32

Fotografia. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017

*me comovem sempre. Uma palavra para isso é atmosfera.”*¹⁷⁰

No início desse mesmo livro, Peter Zumthor apresenta uma citação de William Turner, na qual o pintor se dirige a John Ruskin: *“Atmosfera é o meu estilo.”*¹⁷¹ Conhecendo o reportório artístico de Turner, sabe-se que é inegável que o britânico tem presente nas suas pinturas um certo elemento singular e magnífico; algo que nos provoca uma vastidão de emoções, próprias do *Romantismo*¹⁷², de um modo sublime. Paralelamente, na Arquitetura, Peter Zumthor tem em todas as suas construções algo semelhante a Turner - uma certa particularidade que nos remete, de imediato, para uma obra assinada pelo suíço. E esse é um registo que sentimos rápida e intuitivamente - é uma impressão. Como sabemos, muitos dos valores inspiracionais do Impressionismo de Claude Monet situam-se, precisamente, no estilo de William Turner. Assim, fica patente a relação existente entre estas referências culturais. Peter Zumthor tem esse conhecimento e usa-o na sua arquitetura. E nada poderia descrever esta obra mais eficazmente do que essa base teórica.

Aliás, se focarmos a nossa atenção nos interiores que Zumthor forjou para este projeto, entendemos o quão multisensorial o seu discurso arquitetónico é: *“(...) acredito que a substância essencial da arquitetura que procuramos provém do sentimento e da percepção.”*¹⁷³ Mais uma vez, o contraste é assumido como a ferramenta que alcança uma atmosfera silenciosa e sublime, sentimental e sensorial. A luz presente nos diferentes espaços é trabalhada detalhadamente, de forma a contrastar com o registo escuro

170 Traduzido de: “How do people design things with such a beautiful, natural presence, things that move me every single time. One word for it is atmosphere.” In ZUMTHOR, Peter - *Atmospheres*, 2006, imp. 2020, p. 11

171 Traduzido de: “Atmospheres is my style.” William Turner citado por ZUMTHOR, Peter - *Atmospheres*, 2006, imp. 2020, p. 5

172 [Rever nota número 80]

173 Traduzido de: “Yet I believe that the essential substance of the architecture we seek proceeds from feeling and insight.” In ZUMTHOR, Peter - *Thinking Architecture*, 1998, imp. 2017, p. 21



Imagem 33

Fotografia de maquete. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017

e negro patente nas paredes, no pavimento e no teto. Peter Zumthor faz com que tenhamos uma experiência absolutamente poética e marcante, conseguindo levar a cabo a ideia de que *contraste* não significa, necessariamente, *oposição*. A sua proposta e o meio no qual esta se encontra são contrastantes, mas nunca opostos. Pelo inverso, ambos se empregam de forma subtil, acrescentando propriedades qualitativas entre eles. É assumido, sobretudo, um **contraste de *Silêncio***.

Escala

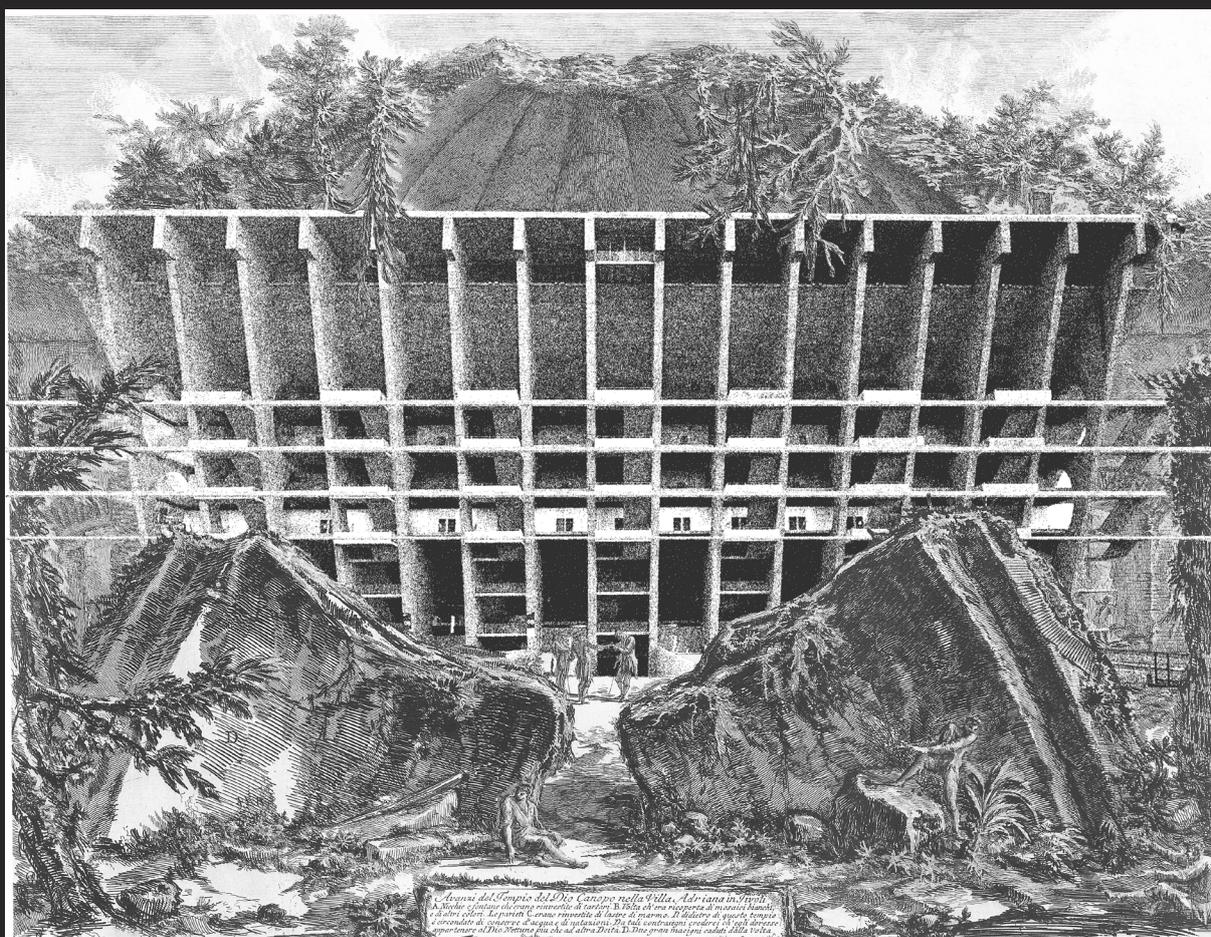


Imagem 34

Montagem do autor a partir de gravura de Giovanni Battista Piranesi (*Avanzi del Tempio Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli*, ca. 1769) e fotografia de Hisao Suzuki (*Braga Municipal Stadium*, 2017)



Imagem 35

Fotografia. Miguel Silva Rocha, *Estádio Municipal de Braga*, 2011

Estádio Municipal de Braga

Eduardo Souto de Moura

O *Estádio Municipal de Braga*¹⁷⁴, projetado pelo arquiteto português Eduardo Souto de Moura, é uma obra que nasce para servir a décima segunda edição do *Campeonato Europeu de Futebol*¹⁷⁵ (*Euro 2004*), realizada em território nacional. Para sediar esta competição, Portugal procedeu à construção de dez estádios em oito cidades diferentes: Algarve, Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Leiria foram equipadas com um estádio cada uma, enquanto que Lisboa e Porto receberam, ambas, dois estádios. Eduardo Souto de Moura ficou encarregue da idealização do estádio na cidade dos Arcebispos. O arquiteto apresentou à autarquia bracarense dois projetos: um primeiro, que a nível de discurso arquitetónico era mais discreto, caracterizando-se por uma certa formalidade normal como um equipamento desportivo de futebol; e um segundo, mais ousado e desafiador a nível construtivo e económico, e mais inconfundível visualmente.¹⁷⁶

Esta é, sobretudo, uma estrutura que se define através de uma linguagem arquitetónica nua, despida e crua, usando o betão como principal protagonista. A obra divide-se em duas [arqui]bancadas (Nascente e Poente), com valores inspiracionais clássicos, fazendo referência aos [anfi]teatros gregos e romanos. Cada uma das bancadas subdivide-se em duas, originando

174 MOURA, Eduardo Souto de - *Estádio Municipal de Braga*, 2003. Construção.

175 Competição de futebol, vulgarmente conhecida como Euro, organizada pela UEFA e que coloca as seleções per-tencentes a esta organização frente a frente. A primeira edição realizou-se em 1960, ainda com o nome de *Taça das Nações Europeias*, tendo-se alterado para o atual em 1968. A competição dá-se de quatro em quatro anos e conta, até à data, com dezasseis edições concretizadas.

176 Francisco Mesquita Machado, então presidente do Município de Braga, optou pela segunda proposta. A construção do *Municipal de Braga* começou em 2001 e foi concluída em 2003, ano que marcou a sua inauguração. Inicialmente, a execução do projeto foi orçamentada em 32,5 milhões de euros, mas acabou por exceder esse número, ultrapassando os 200 milhões. Até hoje, o *Sporting Clube de Braga*¹⁷⁷ faz desta a sua casa, realizando todos os seus embates desportivos profissionais neste recinto.

177 O *Sporting Clube de Braga* (SCB), assim como o nome faz antever, é uma equipa de futebol profissional da cidade de Braga, que compete no principal escalão português de desporto futebolístico. A sua fundação é datada de 1921.

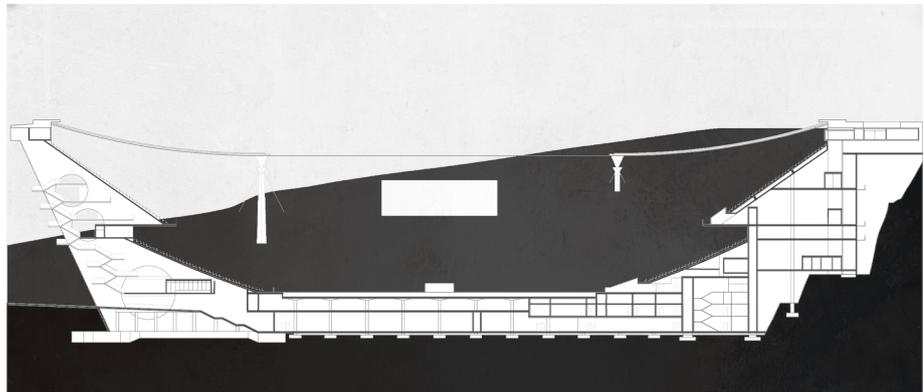


Imagem 36

Perfil à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003)

os setores superior e inferior. O arquiteto sobre o qual escrevemos refere que “(...) foi a obra mais completa, uma obra que só se tem uma vez na vida. Desde manipular a paisagem, plantar 600 árvores, mudar linhas de água, até desenhar as portas e os urinóis. Desenhei tudo. Era bastante coerente, para o bem e para o mal.”¹⁷⁸ A forma desta construção se relacionar com a Natureza é, de facto, coerente e sublime. A antiga pedreira desativada, local onde se situa o estádio, parece acolher subtilmente o gesto construtivo criado - é um espaço demonstrador de como o *Silêncio* pode ser uma criação arquitetónica, materializando a ideia de que a “*Ótima arquitetura também pode criar silêncio e conectar-nos com a tranquilidade benevolente do universo.*”¹⁷⁹ Assim, esta é uma obra que está sujeita a uma certa neutralidade do seu ponto de vista funcional. Como equipamento desportivo, o estádio recebe entre um a dois jogos semanais. E estes são os únicos eventos mobilizadores de espectadores que lá se realizam. Todas as restantes atividades, treinos, trabalhos de manutenção, não exercem a função destinada àquela estrutura. Neste sentido, na maior parte do tempo, esta é uma construção que se cinge apenas a existir, sem estar a exercer qualquer função.

No entanto, não deixa de ser um contrassenso, pois um estádio de futebol é concebido para acolher intensas emoções e festividades e quando pensamos num equipamento desportivo dessa categoria, apenas conseguimos imaginar os adeptos, os jogos e as celebrações que deles surgem. Ora, o *Municipal de Braga*¹⁸⁰ é pensado para além disso, é pensado tendo em conta a sua

178 In MOURA, Eduardo Souto de; VIEIRA, Álvaro Siza - *Conversa Entre Eduardo Souto de Moura e Álvaro Siza Vieira - O bonito, o feio, o janota e o efeito Miles Davis na arquitetura*, 25 de Fevereiro de 2018. Entrevista.

179 Traduzido de: “Great architecture can also create silence and connect us with the benevolent tranquility of the universe.” In In McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani - *Understanding Architecture: A Primer as Architecture Experience*, 2012, p. 185

180 [Rever nota número 174]

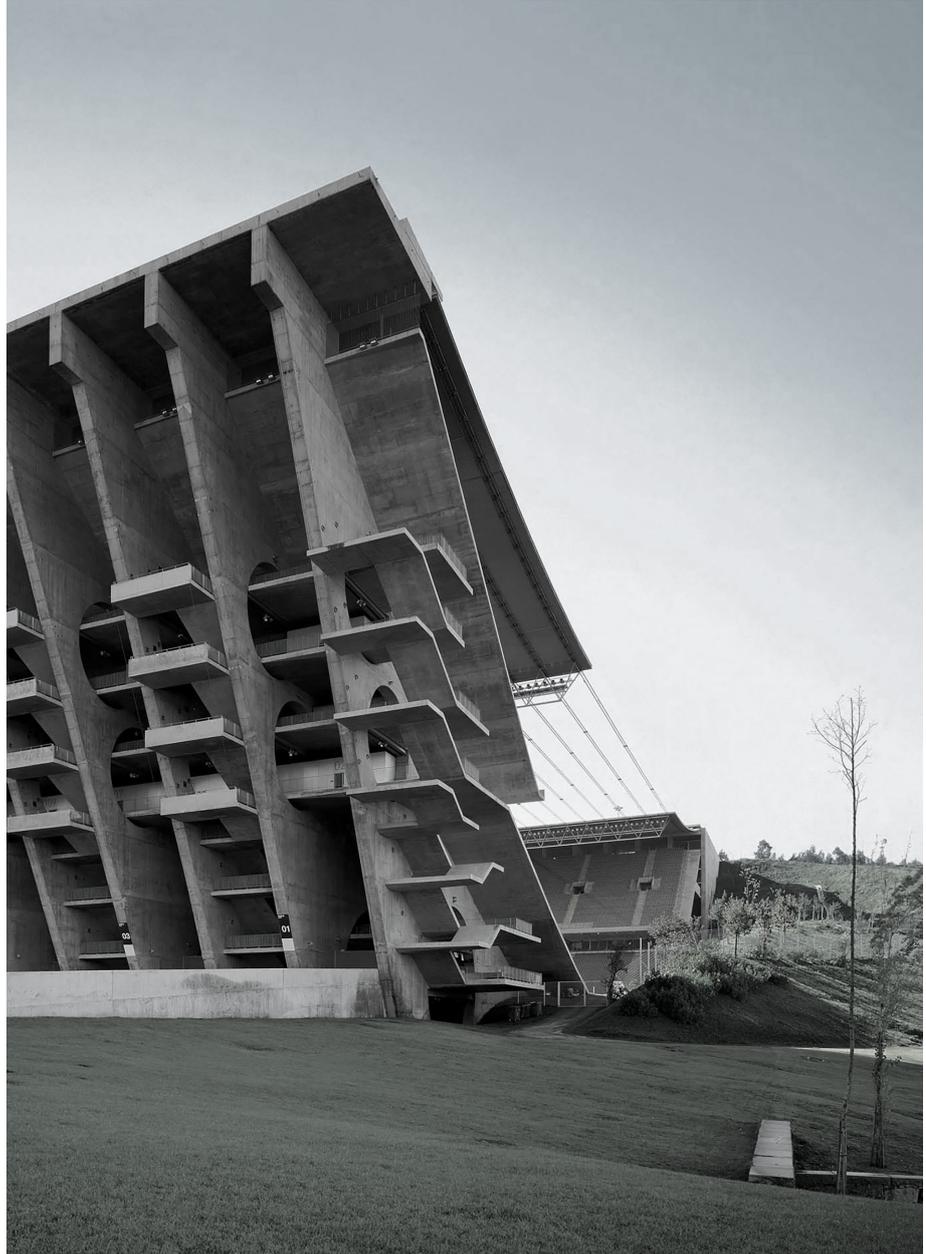


Imagem 37

Fotografia. Hisao Suzuki, *Braga Municipal Stadium*, 2017

ausência de funcionalidade, no seu *Silêncio*, seguindo a ideia de Álvaro Siza Vieira de que “Quando fazemos um projeto com determinada função, o objetivo é libertar-se dessa função.”¹⁸¹ Isto intensifica, portanto, a importância visual e estética que assenta sobre esta obra arquitetónica. O discurso arquitetónico de Souto de Moura revela-se escultórico, teatral e cenográfico. O estádio em questão apropria-se da pedra na qual se insere para se expressar, quase como se lhe desse continuidade, como se fosse parte dela. A relação que existe com todo o meio no qual se circunscreve é notória e revela a importância dada à questão da neutralidade funcional. Quando não está a receber qualquer evento futebolístico, o estádio em Braga é visto como uma escultura pertencente à cidade e à sua Natureza, caracterizando-se pela sua monumentalidade, através da Escala. A leitura interior do projeto em questão é tão profunda como a exterior. Eduardo Souto de Moura indica-nos, através de diversos momentos, referências a Giovanni Battista Piranesi e a algumas das suas gravuras pertencentes à série *Le Carceri d’Invenzione*¹⁸². As imaginações do desenhador, do século XVIII, poetificam a arqueologia atribuindo-lhe uma conotação artística: “Na sua argumentação científica, ele precisa e torna objetivos os conceitos poéticos e inventivos que esses assuntos suscitam no imaginário artístico.”¹⁸³ Assim como os espaços imaginados pelo artista italiano, alguns momentos projetados pelo arquiteto português revelam-se marcantes, incontornáveis e profundos para quem neles está. Para alcançar essas mesmas características, é utilizada a dimensão, incomum, presente nesses espaços.

181 In MOURA, Eduardo Souto de; VIEIRA, Álvaro Siza - *Conversa Entre Eduardo Souto de Moura e Álvaro Siza Vieira - O bonito, o feio, o janota e o efeito Miles Davis na arquitectura*, 25 de Fevereiro de 2018. Entrevista.

182 PIRANESI, Giovanni Battista - *Le Carceri d’Invenzione*, 1749 - 1750. Série de gravuras.

183 FICACCI, Luigi - *Piranesi*, 2000, imp. 2016, p. 56



Imagem 38

Fotografia. Autor desconhecido, *Estádio em construção*, ca. 2003

Essa monumentalidade é tal, que acontece - nesta estrutura - o mesmo que nas catedrais - *“As catedrais assumem-se como enormes reservatórios de silêncio.”*¹⁸⁴ Precisamente, o *Estádio Municipal de Braga*¹⁸⁵ é um enorme reservatório de *Silêncio*, como se este último lhe pertencesse, como se fosse a sua essência. Este ponto permite-nos olhar, novamente, para a ideia de Escala como um fator crucial para o desenvolvimento deste tema. Robert McCarter e Juhani Pallasmaa dizem-nos, sobre o assunto, que *“Qualquer edifício tem o seu silêncio reconhecível, e quanto maior o edifício, mais profundo e significativo é o seu silêncio.”*¹⁸⁶ O projeto de Eduardo de Souto Moura exemplifica isso mesmo - a sua colossalidade permite-lhe ser e viver *Silêncio*. E essa grandeza não é apenas conseguida através da construção de elementos com maiores dimensões. Os espaços mais importantes, para conseguirmos ter essa leitura, são aqueles que estão desocupados, assim como nas *Carceri*¹⁸⁷ de Piranesi. Esses vazios, resultantes dos espaços sobrantes entre elementos físicos, são a verdadeira profundidade do discurso arquitetónico presente no estádio. É através deles que toda a construção ganha força e vivacidade. São momentos, nas gravuras - no caso de Piranesi - e no estádio - no caso de Souto de Moura - que aparentam estar vazios, sem qualquer substância, mas que estão preenchidos por *Silêncio* sendo, este último, aquilo que lhes oferece vida.

À medida que vamos conhecendo os diferentes espaços do recinto desportivo, tanto a sua monumentalidade como o *Silêncio* que em si reside, revelam-se em crescendo, provocando em nós sensações de reflexão

183 FICACCI, Luigi - *Piranesi*, 2000, imp. 2016, p. 56

184 Traduzido de: “The cathedrals stand like enormous reservoirs of silence.” In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 168

185 [Rever nota número 174]

186 Traduzido de: “Every building has its recognizable silence, and the greater the building, the deeper and more meaningful is its silence.” In McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani - *Understanding Architecture*, 2012, p. 185

187 [Rever nota número 182]

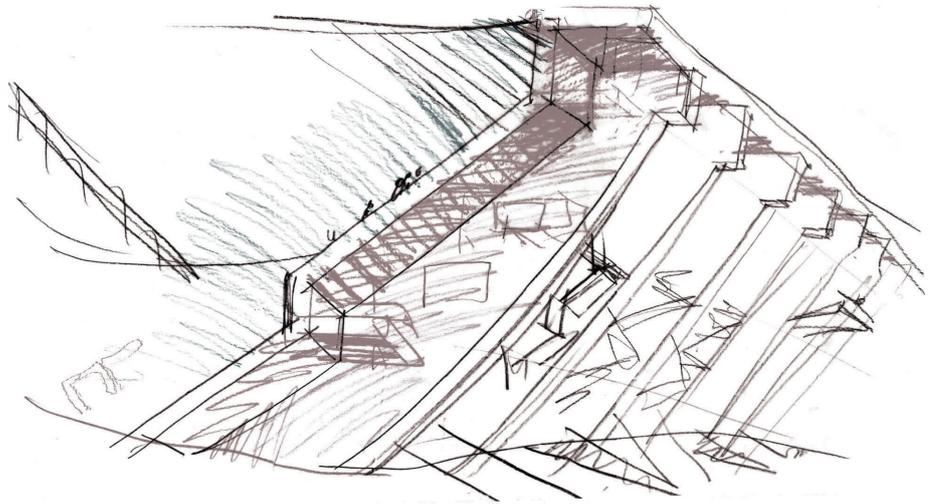


Imagem 39

Desenho. Eduardo Souto de Moura, *Estádio Municipal de Braga*, ca. 2002

existencial, de admiração escultórica - sentimos que estamos dentro de um corpo cenográfico que apela ao *Sublime*¹⁸⁸ de Edmund Burke. Esse crescendo, para além de constante, torna-se cada vez mais forte, absorvendo a nossa atenção e contemplação. Ainda que esta seja uma obra idealizada para receber corpos coletivos humanos, quando estamos no interior das suas bancadas ou na sala situada por baixo do relvado, sentimos uma certa solidão. Somos protagonistas de sensações [des]confortantes (em muito teatrais) e que nos remetem para a reflexão existencial já mencionada. Essa cogitação encontra-se com a vivência do próprio edifício - ele mesmo transmite esse estado, tendo em conta a sua neutralidade funcional e lembrando-nos as palavras de Peter Zumthor: *“Para mim, os edifícios podem ter um belo silêncio (...) um edifício que é sendo ele mesmo, sendo um edifício, sem representar nada, apenas sendo.”*¹⁸⁹ Muito mais do que outra qualquer coisa, o estádio em Braga é-se a si mesmo e reflete-se no **silêncio da sua escala.**

188 Edmund Burke refere-nos que um dos elementos capazes de criar uma ideia de *Sublime* é a *Magnitude nos Edifícios*, dedicando-lhe a *Secção X* da *Parte I* de *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, escrevendo que “A grandeza da dimensão parece ser um requisito do sublime na construção de edifícios; pois a imaginação não é capaz de ascender a qualquer ideia de infinitude só com base em algumas pequenas partes. Nenhuma grandeza no modo pode compensar efetivamente a falta das dimensões adequadas.” (In BURKE, Edmund - *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, 1757, imp. 2020, p. 98)

189 Traduzido de: “To me, buildings can have a beautiful silence that I associate with attributes such as composure, self-evidence, durability, presence, and integrity, and with warmth and sensuousness as well; a building that is being itself, being a building, not representing anything, just being.” In ZUMTHOR, Peter - *Thinking Architecture*, 1998, imp. 2017, p. 34

Tectónica



Imagem 40

Montagem do autor a partir de fotografia de Sean Paul (*Great Wall of China*, 2018) e fotografia de Satoshi Asakawa (*Great (Bamboo) Wall*, 2002)



Imagem 41

Fotografia. Satoshi Asakawa, *Great (Bamboo) Wall*, 2002

Great (Bamboo) Wall

Kengo Kuma

Construída em 2002, a *Great (Bamboo) Wall*¹⁹⁰, é um dos alojamentos que faz parte da *Commune By The Great Wall*¹⁹¹. A Commune é constituída por quarenta villas privadas, projetadas por doze arquitetos asiáticos. Situada no distrito de Yanqing, pertencente a Beijing, a villa de Kengo Kuma foi projetada com valores inspiracionais na *Grande Muralha*¹⁹².

Kengo Kuma dá atenção, assim como outros arquitetos japoneses contemporâneos, à identidade material nas suas obras. Isto é, existe sempre um cuidado imenso na escolha dos materiais constituintes dos seus projetos. E esta é uma conotação algo comum no exercício japonês, muito devido à cultura oriental tradicional. Como sabemos, o registo do Oriente procurou sempre privilegiar uma relação entre objeto construído e meio no qual se insere. Relação, essa, que parte, desde logo, de um profundo respeito para com a Natureza inerente a esta sociedade. Consequentemente, estes valores influenciaram a criação de um certo discurso arquitetónico, exemplificado por Kengo Kuma.

Assim como o próprio nome revela, o elemento com mais relevo na obra em questão é o bambu. É através dele que as paredes se erguem visualmente; é através dele que o teto se demonstra. A escolha deste material é, precisamente, exemplo da vontade de que casa e meio envolvente sejam apenas um e que se pertençam mutuamente: “O meu objetivo principal é ‘apagar’ a

190 KUMA, Kengo - *Great (Bamboo) Wall*, 2002. Construção.

191 A *Commune By The Great Wall* é uma comunidade privada de casas, situada no distrito de Yanqing, em Beijing, e que conta com projetos assinados por doze arquitetos asiáticos: *Commune Clubhouse* de Seung H-Sang; *Great (Bamboo) Wall* de Kengo Kuma; *Suitcase House* de Gary Chang; *Cantilever House* de Antonio Ochoa; *See and Seen House* de Cui Kai; *Airport House* de Chien Hsueh-Yi; *Distorted Courtyard House* de Rocco Yim; *Forest House* de Nobuaki Furuya; *Furniture House* de Shigeru Ban; *Shared House* de Kanika R'kul; *Split House* de Yung Ho Chang; e *Twin House* de Kay Ngee Tan.

192 A *Grande Muralha da China*, erguida entre os séculos III AEC e XVI EC, é considerada a maior estrutura militar existente. Na totalidade, estima-se que a *Muralha* conte com 21 196 km de extensão, contabilizando as partes atualmente já inexistentes. Esta é uma obra constituída por diversas fortificações, muralhas e trincheiras, tendo sido executada com o objetivo de proteção e defesa territorial do Império chinês.

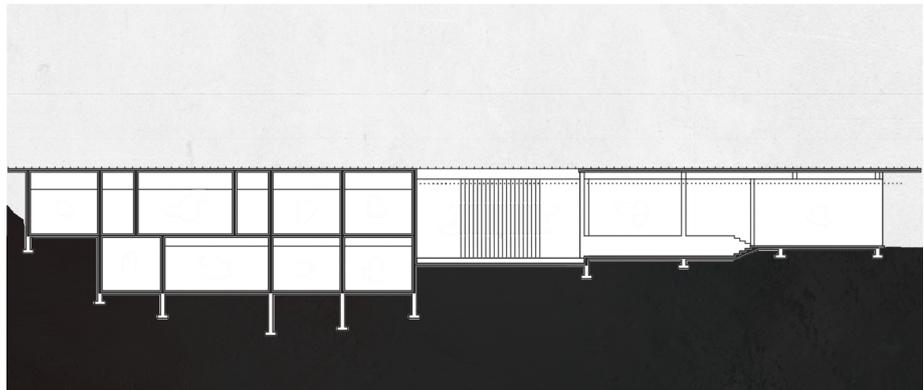


Imagem 42

Perfil à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2003)

*arquitetura, porque acredito que um edifício e o seu meio envolvente devem tornar-se num só.”*¹⁹³ O uso do bambu permite alcançar essa intenção devido à localização do projeto. Ao situar-se num ambiente considerado florestal, esta residência devolve, ainda que simbolicamente, a madeira ao seu local de origem - permite que o bambu a dissolva naquela paisagem. Parece que Kengo Kuma nos convida, através da sua tectónica, a ver e reconhecer a verdadeira essência do material em questão.

No entanto, a característica de integração entre objeto construído e meio no qual o mesmo se encontra, não está solitário. Paralelamente a esta premissa, Kuma pretende que o seu projeto seja um objeto de filtração e oposição: *“(...) achamos a fragilidade do material encantadora. A Grande Muralha, construída de pedra sólida e tijolo, foi usada para separar o mundo civilizado do mundo de selvagens; o filtro de bambu permite, por outro lado, a passagem de luz e vento.”*¹⁹⁴ Percebemos, deste modo, o peso representativo que os antepassados das culturas chinesa e japonesa assumem perante o presente projeto. Está patente uma vontade inegável de vincular as duas culturas orientais, recorrendo a disposições simbólicas arquitetónicas. Aliás, esse mesmo discurso está patente na memória descritiva do projeto, na qual podemos ler que *“O bambu, exportado da China para o Japão há muito tempo, é um símbolo do intercâmbio cultural entre os dois países. Pretendemos que esta construção fosse um símbolo similar de intercâmbio cultural.”*¹⁹⁵

193 Traduzido de: “My ultimate aim is to ‘erase’ architecture, because I believe that a building should become one with its surroundings.” In KUMA, Kengo - *Introdução*. In BOGNAR, Botond - ‘Kengo Kuma: Select Works’, 2005, p. 14

194 Traduzido de: “(...) we found the material’s weakness charming. The Great Wall, built of solid stone and brick, was once used to sever the civilized world from the world of savages; the bamboo filter would on the other hand allow light and wind to pass through.” In KUMA, Kengo - *Great (Bamboo) Wall*, 2002. Memória descritiva do projeto.

195 Traduzido de: “Brought long ago from China to Japan, bamboo is a symbol of cultural interchange between the two countries. We intended this building to be a similar symbol of cultural interchange.” *Ibid.*

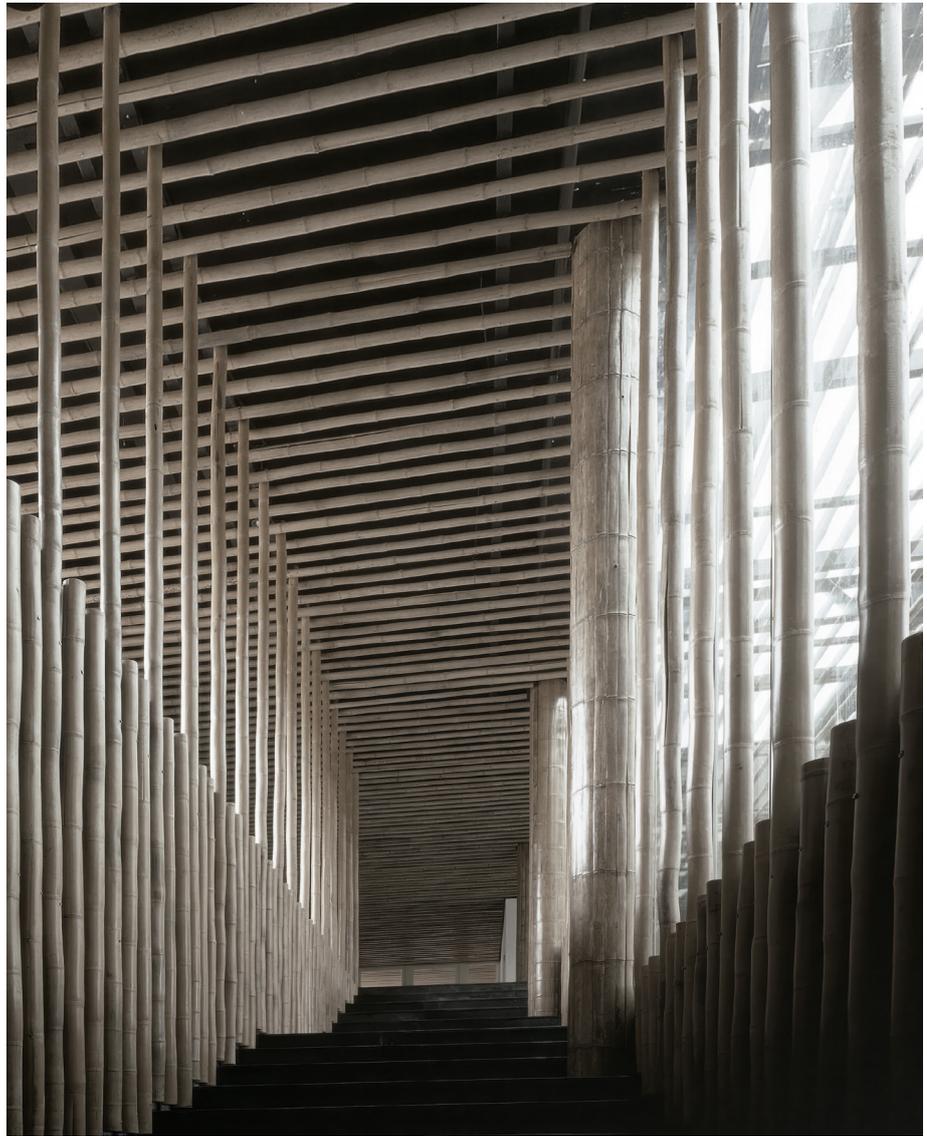


Imagem 43

Fotografia. Satoshi Asakawa, *Great (Bamboo) Wall*, 2002

Assim, podemos afirmar que o arquiteto japonês recorre à tectónica para expôr uma argumentação na qual o seu projeto se torna numa parte constituinte daquele local. Fá-lo de um modo subtil e quase imperceptível, silencioso. O utilizador, ao entrar na residência, está a inscrever-se na Natureza que a acolhe.

Para tal acontecer existe, ainda, um outro intuito. Regressamos, novamente, ao nome deste projeto: não é de modo aleatório que este está apelidado de *muro* (*wall*) e não de *casa* (*house*). Kengo Kuma exerce, uma vez mais, a relação de proximidade que a sua estrutura tem com a muralha que lá se encontra. *“A muralha parece correr virtualmente de forma interminável ao longo da linha de cume ondulada da paisagem montanhosa sem estar desconectada do seu meio envolvente.”*¹⁹⁶ Neste sentido, a ideia de continuidade infinita é sugerida pelo cunho do arquiteto. E, assim como referimos acerca de Louis Kahn, *“Não há nada que sugira uma sensação de espaço infinito como o Silêncio.”*¹⁹⁷

Dado o seu contexto físico, esta ideia suscita uma tranquilidade que descreve, por sua vez, o estado de mutualidade entre utilizador e Natureza. O objetivo primordial de Kengo Kuma é, desta forma, alcançado. A arquitetura que nos é proposta *apaga-se* a ela mesma, sendo mediadora de uma relação entre o agente humano e a paisagem natural e assumindo-se, recorrendo à sua tectónica, em *Silêncio*.

O arquiteto japonês olha para a sua conceção projetual de um modo, também ele, fenomenológico, apelando a diversas sensações consoante o

196 Traduzido de: “The Wall seems to run virtually endlessly along the undulating ridgeline of the mountainous landscape without being disconnected from its surrounding environment.” In BOGNAR, Botond - *Kengo Kuma: Select Works*, 2005, p. 138

197 Traduzido de: “There is nothing like silence to suggest a sense of unlimited space.” In BACHELARD, Gaston - *The Poetics of Space*, 1958, imp. 1994, p. 43

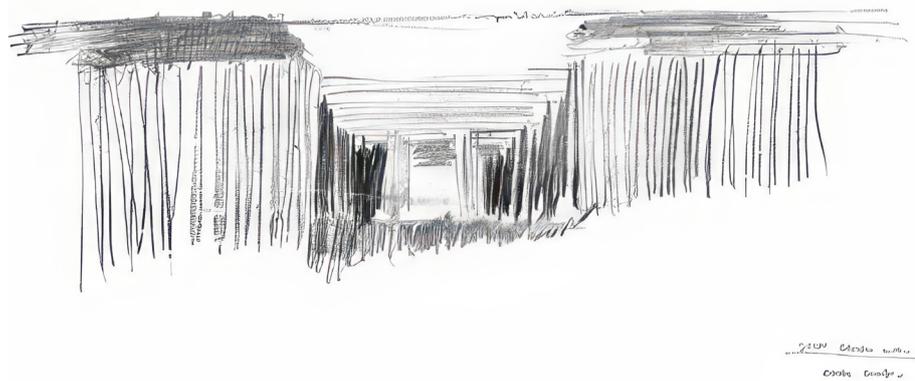


Imagem 44

Desenho. Kengo Kuma, Great (Bamboo) Wall, ca. 2001

pretendido. Dita-nos que, em 1993, descobriu “(...) o potencial da arquitetura de atuar como uma experiência ou um fenómeno em vez de como um objeto.”¹⁹⁸ Na verdade, nada conseguiria descrever melhor a sua construção em Beijing. Mais do que um objeto, esta última é uma experiência fenomenológica. Nela, somos absorvidos pela exposição natural, crua e nua do bambu, da água e da restante vegetação presente no local. Somos, então, remetidos para a nossa conexão com a Natureza e para o *Silêncio* que em si reside: “As propriedades da natureza estão preenchidas com silêncio. São como grandes reservas de silêncio. A floresta é como uma grande reserva de silêncio na qual o silêncio escorre numa fina e lenta linha de água e preenche o ar com o seu brilho.”¹⁹⁹ Fazendo parte desta realidade de Max Picard, a nossa relação com o mundo do qual somos originários é realçada e guarnecida, até porque “A relação com as coisas através do silêncio é uma relação permanente”²⁰⁰ e inacabável.

Na escolha monocromática desta obra, a **silenciosa tectónica** une a estrutura, torna-a elementar e essencial àquele lugar: em *Silêncio* passa a pertencer-lhe inevitavelmente.

198 Traduzido de: “I thus discovered the potential of architecture to act as an experience or phenomenon rather than as an object.” In KUMA, Kengo - *Introdução*. In BOGNAR, Botond - *Kengo Kuma: Select Works*, 2005, p. 14

199 Traduzido de: “The things of nature are filled with silence. They are like great reserves or silence. The forest is like a great reservoir of silence out of which the silence trickles in a thin slow stream and fills the air with its brightness.” In PICARD, Max – *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, pp. 138-139

200 Traduzido de: “The relation with things through silence is a permanent relationship.” *Idem*. p. 137

Cor



Imagem 45

Montagem do autor a partir de pintura de Mark Rothko (*Untitled (Red)*, 1956) e fotografia de Onnis Luque (*Casa Pedregal*, 2015)



Imagem 46
Fotografia. Salva López, *Casa Pedregal*, 2021

Casa Pedregal

Luis Barragán

Entre os anos de 1947 e 1950, Luis Barragán projetou uma das suas obras mais significativas: a *Casa Pedregal*²⁰¹. Situada nos jardins que lhe dão nome, os Jardins del Pedregal na Cidade do México, esta casa conta com uma área de construção de 1 117 m². Com valores formais de simplicidade, a obra é conseguida através de volumes ortogonais e que dispõem o programa em dois pisos. O meio no qual a mesma habitação está inserida é peculiar, devido à presença de solo vulcânico. Barragán desenvolveu uma série de residências nesta área (El Pedregal), sendo a Casa Pedregal, também conhecida por *Casa Prieto-López*²⁰², apenas uma delas. No entanto, existe uma especial relação entre aquilo que é construído e o que no local naturalmente reside. O arquiteto fez uso das pedras vulcânicas, características da zona, para discursar sobre um vínculo entre objeto criado e elementos paisagísticos naturais. Neste sentido, existem momentos onde volumes rochosos intercetam as paredes da casa e atravessam estas últimas. Assim, componentes exteriores apresentam-se no interior da habitação, deixando clara a intenção de Barragán em trazer para a obra o melhor que El Pedregal tinha para oferecer: *“A única pauta que lhe resulta válida é a de enfrentar cada obra com o espírito do lugar e a de uma integração total do utilizador com o construído e este com o âmbito natural.”*²⁰³

201 BARRAGÁN, Luis - *Casa Pedregal*, 1950. Construção.

202 A *Casa Pedregal* é, igualmente, conhecida por *Casa Prieto-López*, uma vez que Eduardo Prieto López e Esther Sánchez Mejorada de Prieto foram os primeiros habitantes desta residência.

203 Traduzido de: “La única pauta que le resulta válida es la de enfrentar cada obra con el espíritu de lugar y a una integración total del usuario con lo construido y éste con el ámbito natural.” In MARTIN, Ignacio San - *Luis Barragán: The Phoenix Papers*, 1997, p. 41

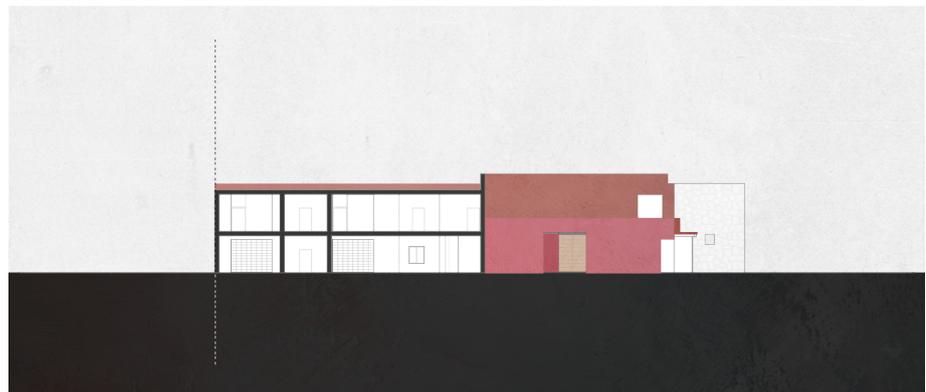


Imagem 47

Perfil à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947)

Sob a alçada de Eduardo Prieto López e Esther Sánchez Mejorada de Prieto, a residência foi alvo de diversas alterações. A mais significativa foi, talvez, a implementação de um elevador e da sua respetiva caixa estrutural. Recentemente, César Cervantes, um colecionador de arte, adquiriu a casa e levou a cabo um processo para lhe devolver a sua autenticidade e originalidade. As suas cores foram recuperadas, o programa inicial foi reinstaurado, os elementos dos jardins regressaram aos seus devidos lugares e os jogos de luz revistos. Assim, as fachadas apresentam-se maioritariamente com um tom rosa, que varia a sua vivacidade consoante está exposto à sombra ou ao sol (por vezes tornando-se alaranjado). No interior, encontramos um registo de tons pastel e neutros, juntamente com momentos beges, azuis e rosas.

Fazendo juz ao restante portfólio construtivo de Luis Barragán, esta é uma estrutura que se caracteriza pelo seu gosto tradicional mexicano - ao vê-la, sabemos imediatamente os seus valores e onde se encontra. Não obstante, a esta tradição o arquiteto adiciona premissas modernistas com conotações mais europeias, apelando ao funcionalismo racional ²⁰⁴. A intenção de Barragán é a de *“(...) criar um desenho que comunica o agora do tempo (modernismo) e as raízes arquitetónicas de uma herança vernácula (luz, cores e texturas).”* ²⁰⁵

Um ponto comum entre Luis Barragán e Mark Rothko, para além da mestria no uso da cor, é a procura pela emoção como forma de registo nos seus trabalhos. O arquiteto mexicano assume: *“Creio numa arquitetura emocional. É muito importante para a espécie humana a arquitetura poder*

204 Em *Silent Poetry* podemos ler o quão importante o panorama europeu foi na arquitetura de Luis Barragán: “Sabemos que o cenário Europeu é crucial, mas por que é que o precisamos de mencionar? A viagem a Paris, Espanha, Itália, Grécia e América que Barragán começou em 1925 deixou uma marca profunda nos seus primeiros trabalhos. (...)” (Traduzido de: “We know that the European scenario is crucial, but why do we need to mention it? The journey in Paris, Spain, Italy, Greece and America that Barragán started in 1925 left a deep mark in his earliest works. (...)” In MARIANI, Alice Camilla - *Silent Poetry: experiencing Luis Barragán's emotional architecture*, 2016/2017, p. 4)

205 Traduzido de: “Además de crear un diseño que comunica el ahora del tiempo (modernismo) y las raíces arquitectónicas de una herencia vernácula (luz, colores y texturas).” In MARTIN, Ignacio San - Luis Barragán: *The Phoenix Papers*, 1997, p. 13

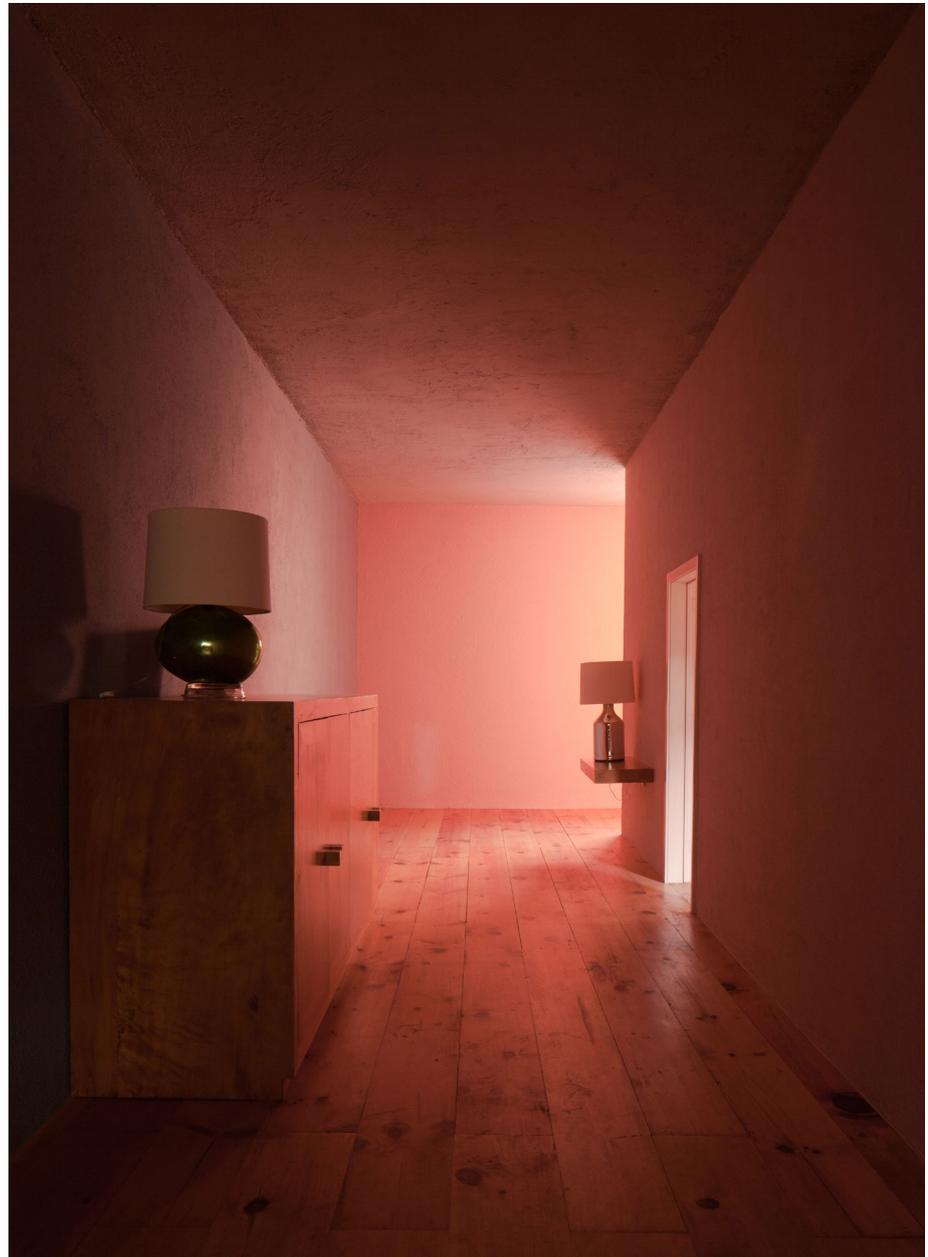


Imagem 48
Fotografia. Onnis Luque, *Casa Pedregal*, 2015

comover pela sua beleza; se existem distintas soluções técnicas um problema, aquela que oferece ao utilizador uma mensagem de beleza e emoção, é arquitetura."²⁰⁶ Através das combinações cromáticas, disposições formais e relações com contextos envolventes, Barragán permite-nos entrar na sua obra enquanto que, paralelamente, a sua obra entra em nós, materializando a afirmação de Juhani Pallasmaa: *"Ao entrarmos num espaço, o espaço entra em nós, e a experiência é essencialmente uma permuta e fusão do objeto e o sujeito."*²⁰⁷ É, precisamente, essa intimidade mútua entre elemento humano e elemento arquitetónico que permite o despertar dos cinco sentidos convencionais (e possivelmente de outros) em quem vivencia esta casa.

A componente fenomenológica, através da perceção espacial, guia a arquitetura de Luis Barragán para uma procura da noção de *Silêncio*, através da cor. E esta é uma busca que se relaciona, em muito, com aquilo que Pallasmaa sugere serem os seis temas para o re-encanto da arquitetura: lentidão, plasticidade, sensualidade, autenticidade, idealização e silêncio.²⁰⁸ Juntamente à luz, às proporções e formas, a cor é um dos protagonistas principais deste discurso arquitetónico, apresentado por Barragán. É através dela que nos é possível desconstruir a obra e os seus conceitos; é através dela que nos descobrimos a nós mesmos nessa mesma obra.

A *Casa Pedregal*²⁰⁹ é poesia erguida em arquitetura, que nos transmite sensações de beleza espacial e de fascínio visual. Isto é permitido pela forma como os tons são propostos: as cores parecem

206 Traduzido de: "I believe in an emotional architecture. It is very important for human kind that architecture should move by its beauty; if there are many equally valid technical solutions to a problem, the one which offers the user a message of beauty and emotion, that one is architecture." Luis Barragán cit. por AMBASZ, Emilio - *The architecture of Luis Barragán*, 1976, p. 8

207 Traduzido de: "As we enter a space, the space enters us, and the experience is essentially an exchange and fusion of the object and the subject." In PALLASMAA, Juhani - *Space, Place and Atmosphere. Emotion And Peripheral Perception in Architectural Experience*. In *'Lebenswelt'*, 4.1, 2014, p. 232

208 Tema traduzido de: "slowness", "plasticity", "sensual", "authenticity", "idealization" e "silence". In PALLASMAA, Juhani - *Six themes for the next millennium*. In *'Architectural Review'*, Vol. 196, 1994

209 [Rever nota número 201]



Imagem 49
Fotografia. Salva López, *Casa Pedregal*, 2021

terem nascido umas para as outras, levando a acreditar que qualquer substituição cromática resultaria em algo menos bem conseguido. Importa, aqui, referir que o arquiteto não se resume à preocupação com a cor, apenas, em si. Barragán pensa na disposição cromática tendo em vista as incidências de luz e sombra nas superfícies ocupadas por estas cores.

Toda a investigação sobre *Silêncio* está, neste arquiteto, também relacionada com a questão da solidude. Aliás, é exatamente esse *Silêncio* ao qual o arquiteto se refere - *“Silêncio. Nos jardins e nas casas por mim desenhadas, procurei sempre permitir o plácido mercúrio de silêncio interior, e nas minhas fontes, o silêncio canta.”*²¹⁰ - que nos permite interpretar esta casa como um espaço propício à solidude e, conseqüentemente, à sua reflexão existencial. *“Apenas em comunhão íntima com a solidude é que o homem se pode encontrar. A solidude é boa companhia e a minha arquitetura não é para aqueles que a temem ou a evitam.”*²¹¹ Este é um discurso que faz referência à tese defendida por Blaise Pascal. Barragán acreditava no *Silêncio* como um agente crucial na arquitetura, *“(...) porque promove as duas atividades mais nobres do espírito humano: a contemplação e a admiração, ambos só podem ser perseguidos em silêncio. Somos, hoje, testemunhas de como o mundo necessita urgentemente de silêncio.”*²¹²

Nesta medida, a arquitetura de Luis Barragán é, também ela, crucial pois permite fazer algo que Blaise Pascal refere como um entrave a muitos: a simples introspeção racional e auto-reflexão existencial: *“(...) todos os*

210 Traduzido de: “Silence. In the gardens and homes designed by me, I have always endeavoured to allow for the interior placid murmur of silence, and in my fountains, silence sings.” In BARRAGÁN, Luis - *Pritzker Prize*, 1988. Discurso de aceitação.

211 Traduzido de: “Only in intimate communion with solitude may man find himself. Solitude is good company and my architecture is not for those who fear or shun it.” *Ibid.*

212 Traduzido de: “Silencio, que es lo que él promueve en sus espacios. Porque el silencio promueve en el ser humano las dos actividades más nobles del espíritu que son: la contemplación y la admiración, que solamente se pueden dar en el silencio.” In MARTIN, Ignacio San - *Luis Barragán: The Phoenix Papers*, 1997, p. 55



Imagem 50
Fotografia. Onnis Luque (*Casa Pedregal*, 2015)

*problemas da humanidade decorrem da incapacidade de o Homem ficar tranquilamente sentado no seu quarto.”*²¹³ E se muitos têm a incapacidade de estar num quarto a pensar em si mesmos, a arquitetura de Barragán permite alcançar esse registo: *“Barragán fala sobre criar um programa arquitetónico que responda às necessidades de alojar o nosso ser psicológico, através de uma experiência arquitetónica que facilita a reflexão sobre a nossa condição humana.”*²¹⁴

As excepcionais qualidades cromáticas das suas obras, remetem-nos para um interpretativo *Silêncio* que se manifesta em **tons silenciosos**.

213 Traduzido de “(...) I have discovered that all of humanity’s problems arise from one single fact, that men cannot stay quietly in their own chamber.” In PASCAL, Blaise - *Pensées*, 1670, imp. 2020 p. 23, 139

214 Traduzido de: “Barragán habla de crear un programa arquitectónico que responda a las necesidades de alojar nuestro ser psicológico, a través de una expresión arquitectónica que facilita la reflexión sobre nuestra condición humana.” In MARTIN, Ignacio San - Luis Barragán: *The Phoenix Papers*, 1997, p. 12

Sombra



Imagem 51

Montagem do autor a partir de *frame* de Yasujiro Ozu (*Banshun*, 1949) e fotografia de Isabella Trindade (*Chichu Art Museum*, 2019)



Imagem 52
Fotografia. Tomio Ohashi, *Chichu Art Museum*, 2021

Chichu Art Museum

Tadao Ando

Inaugurado em 2004 e localizado na ilha de Naoshima, o *Chichu Art Museum*²¹⁵ é um espaço incontornável quando mencionamos o sul japonês. Aliás, a própria ilha é, na verdade, uma importante região para o meio cultural e artístico contemporâneo. Assumindo um papel de potencializadora desse registo, Naoshima disponibiliza-nos instalações de Yayoi Kusama, telas de Claude Monet, obras de James Turrell e estruturas de Sou Fujimoto e, aquele que mais nos importa mencionar, Tadao Ando. A construção do museu, por parte de Ando, surge com a intenção de acolher algumas destas referências artístico-culturais e, conseqüentemente, dar continuidade a esta expressão artística em Naoshima.

O arquiteto japonês, responsável por este projeto, é conhecido pela valorização de um discurso arquitetónico nu, despido de ornamentações desnecessárias e com um traço algo minimalista. Encontramos este modo de projetar, em Ando, através da forma como o mesmo recorre ao betão aparente cofrado, ao vidro e à simplicidade formal.

Ainda assim, o arquiteto não se resume apenas a este modelo. A dimensão histórico-cultural japonesa assume, igualmente, uma significativa influência nas suas construções. Sobre isso, Tadao Ando dita que se encontrou a “(...) gravitar em direção à força e à beleza da arquitetura ‘Shoin-zukuri’²¹⁶ sem

215 ANDO, Tadao - *Chichu Art Museum*, 2004. Construção.

216 A arquitetura *Shoin-zukuri* é um estilo de arquitetura residencial japonesa que se desenvolveu no período *Muromachi*, entre 1338 e 1573. O termo *shoin* refere-se a um espaço dedicado ao estudo ou à leitura, assumindo, também, um papel cerimonial e de recepção a convidados da elite militar.

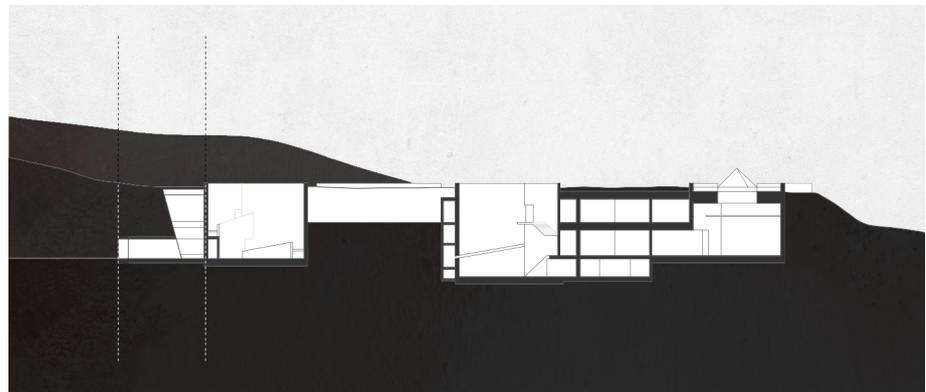


Imagem 53

Perfil à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004)

*ornamentação, que refletia uma sensibilidade verdadeira ao uso de materiais naturais.”*²¹⁷ E que, assim como a arquitetura Shoin-zukuri, o gosto vernacular japonês o influenciou: *“Possuindo um sentido semelhante de beleza contida, o ‘minka’*²¹⁸ *das regiões tradicionais de Shikoku e Takayama inspirou-me pelo modo como reconciliam um sentido de ambiente local com uma universalidade genuína.”*²¹⁹

No entanto, se quisermos entender com profundidade a arquitetura de Tadao Ando devemos, para além das questões estéticas, visuais e construtivas, entender como a questão do *ser* é, também ela, uma base teórica fundamental na compreensão do seu discurso. Aqui, voltamos à importância das suas raízes orientais no seu processo criativo. Conhecemos as premissas filosóficas japonesas em relação ao existencialismo humano e tal como Francesco Dal Co nos aponta, *“A arquitetura de Ando, se renova alguma coisa, tem o grande mérito de por mais uma vez nos revelar as mais profundas perturbações da alma japonesa: a ideia de que a existência é uma luta perdida que tem de ser sofrida até ao limite extremo e impensável.”*²²⁰

O museu de arte em Naoshima, que acolhe, de forma permanente, obras de Claude Monet, Walter de Maria e James Turrell, é uma reflexão construída sobre essa simbiose entre valores inspiracionais modernos e tradicionais; entre culturas ocidentais e orientais. Não obstante, Ando é crítico de algumas nuances modernistas, entre elas encontra-se o contexto consumista da sociedade: *“Ando critica frequentemente o comercialismo e Kenneth Frampton (...)*

217 Traduzido de: “(...) gravitating toward the strength and beauty of the unembellished Shoin-zukuri architecture, which reflected a true sensitivity to the use of natural materials.” In ANDO, Tadao - *Conversations with Students*, 1999, imp. 2012, p.14

218 O termo *minka* refere-se a casas tradicionais japonesas, construídas pelo povo e que refletem o gosto vernacular japonês.

219 Traduzido de: “Possessing a similar sense of restrained beauty, the minka of the traditional regions of Shikoku and Takayama inspired me by how they reconciled a sense of local environment with a genuine universality.” In ANDO, Tadao - *Conversations with Students*, 1999, imp. 2012, p.14

220 Traduzido de: “Ando’s architecture, if it renews anything, has the great merit of once again laying bare for us the deepest disturbances of the Japanese soul: the idea that existence is a hopeless struggle that has to be suffered to the extreme and unthinkable limit.” In CO, Francesco Dal - *Tadao Ando: Complete Works*, 1995, imp. 2000, p. 8



Imagem 54

Fotografia. Fujitsuka Mitsumasa, *Chichu Art Museum*, 2004

*posiciona-o como um arquiteto de resistência à civilização consumista.”*²²¹

Devemos perceber, neste ponto, que o arquiteto recorre a certos instrumentos para alcançar uma arquitetura que exponha todo este ciclo de interpretações. A sombra revela-se, indubitavelmente, como uma um deles. Para além de sustentar um sentido poético e sensorial no museu, “*Para entendermos verdadeiramente arquitetura, deve-se experienciar o espaço com os nossos cinco sentidos*”²²², a sombra age como um refutar ao ruído imposto pelo capitalismo moderno; age como um *Silêncio*. Esta consideração remete-nos, imediatamente, para Jun’ichirō Tanizaki e a valorização da sombra que, por sua vez, serve de charneira para uma comparação entre a cultura ocidental e oriental no *Elogio da Sombra*.²²³ “*A luz, sozinha, não cria luz. Deve existir escuridão para a luz se tornar em ‘luz’ - resplandecente com dignidade e força.*”²²⁴ Tadao Ando materializa as palavras de Tanizaki quando este escreve que “*(...) o belo perde a sua existência se lhe suprimirmos os efeitos da sombra.*”²²⁵ *O Chichu Art Museum*²²⁶ tem, como essência, a *umbra* e a *penumbra* - são elas que nos conduzem pelo edifício e pelos seus espaços. Sem elas, o museu não era capaz de transmitir os registos que são tão seus.

Paralelamente, o vazio ajuda-nos a desconstruir, mais extensivamente, esta obra. Sendo subterrânea, esta é uma construção que resulta de um processo de subtração de figuras geométricas do terreno, ao invés da conceção de limites traçados através de paredes e lajes. Para além de respeitar a paisagem na qual se insere, esta subtração é, também ela, apologista - como é

221 Traduzido de: “Con frecuencia Ando critica el comercialismo. De hecho - Kenneth Frampton - que ha contribuido de manera decisiva a su fama internacional - le define como arquitecto contrario a la sociedad de consumo.” In YAT-SUKA, Hajime - *El Espíritu de la Hospitalidad: La Evolución de Tadao Ando*. In ‘*El Croquis*’, Vol. 44 + 58, 2000, p. 13

222 Traduzido de: “To truly understand architecture, you must experience space with your own five senses.” In ANDO, Tadao - *Conversations with Students*, 1999, imp. 2012, p.14

223 TANIZAKI, Jun’ichirō - *Elogio da Sombra*, 1933

224 Traduzido de: “Light, alone, does not make light. There must be darkness for light to become light - resplendent with dignity and power.” In ANDO, Tadao - *Licht*. In CO, Francesco Dal - ‘*Tadao Ando: Complete Works*’, 1995, imp. 2000, p. 471

225 TANIZAKI, Jun’ichirō - *Elogio da Sombra*, 1933, imp. 2016, p. 48

226 [Rever nota número 215]

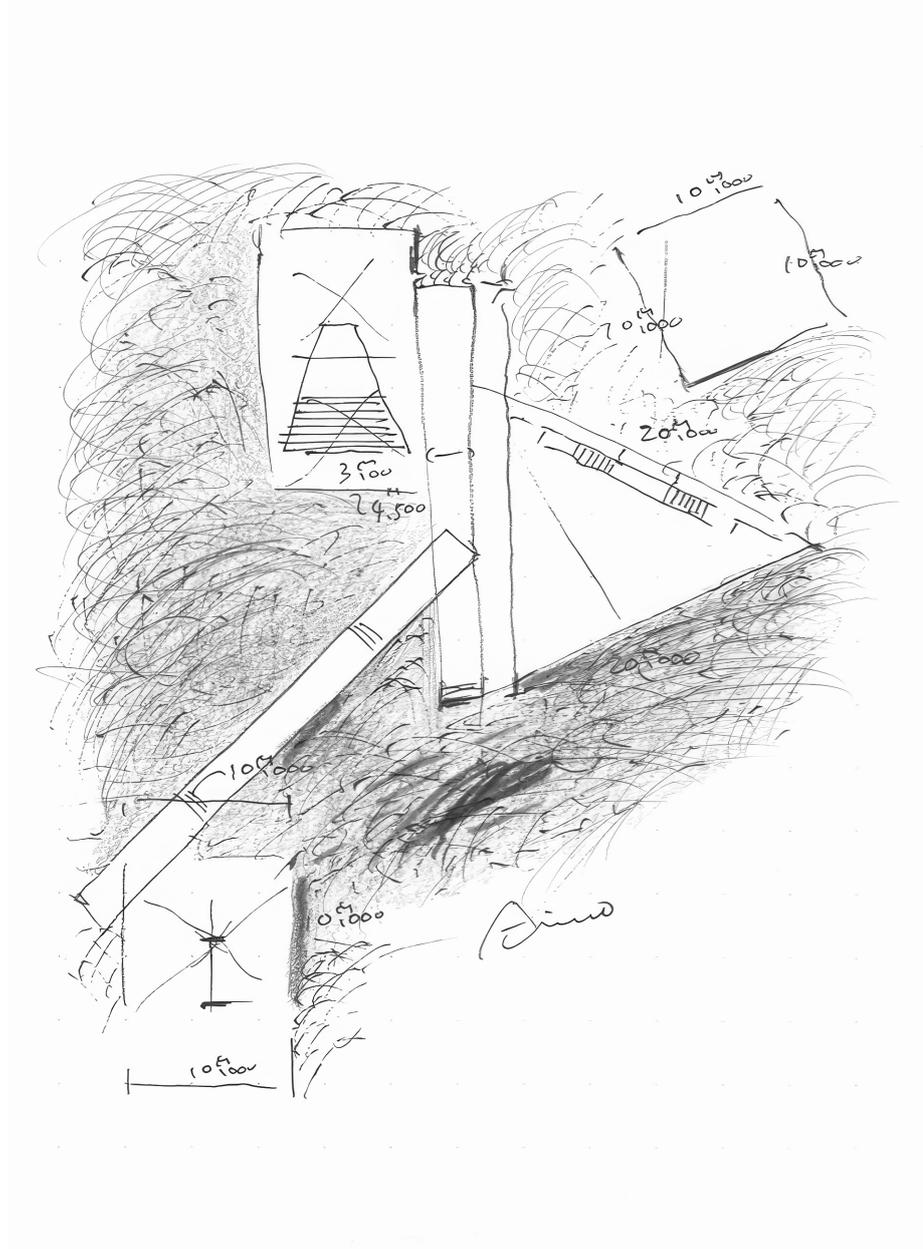


Imagem 55
Desenho. Tadao Ando, *Chichu Art Museum*, 2004

comum nas obras de Ando - de uma ideia de ordem. Vittorio Magnago Lampugnani explica-nos este processo, referindo que *“Não é apenas através de formalismo obsessivamente restrito, de geometria elementar ou do uso de muito poucos materiais que Ando alcança silêncio. A sua simplicidade não é uma fachada. É produto de uma verdadeira solução para um problema, a conquista de um estado de desordem que é transformado em disciplina.”*²²⁷

Esta ordem é impressa, não apenas ao edifício em si, mas como a quem o visita, pois *“Ando pretende controlar todo o processo arquitetónico: desde o projeto e construção, até aos movimentos daqueles que habitarão os seus edifícios (...) Nesse pretender de controlo absoluto sobre a sequência de experiências perceptivas, Ando assemelha-se a um diretor de cinema, com a diferença que neste caso o espectador não se alimenta passivamente de imagens. Ao contrário de tal, entrar em diálogo com um edifício de Ando é uma experiência árdua na qual alternam o esforço e a contemplação; um processo no qual o fenómeno espacial permanece presente na mente e no corpo, mantendo a ressonância durante dias.”*²²⁸ Este registo é análogo à sombra, à escuridão e às suas permanências. E assim como estas permanecem sobre a luz, **o Silêncio permanece sobre o ruído**, ditando que *“A arquitetura de Ando é verdadeiramente a arquitetura do silêncio.”*²²⁹

227 Traduzido de: “It is not only through obsessively strict formalism, elementary geometry and the use of very few materials that Ando achieves silence. His simplicity is not a front. It is the product of the true solution of a problem, the conquest of a state of disorder which is transformed into discipline.” In LAMPUGNANI, Vittorio Magnago - *Three Houses by Tadao Ando*. In CO, Francesco Dal - *Tadao Ando: Complete Works*, 1994, imp. 2000, p. 503

228 Traduzido de: “Ando pretende controlar todo el proceso arquitectónico: desde el proyecto y la construcción, hasta incluso los movimientos de aquéllos que habitarán sus edificios (...) En ese pretendido control absoluto sobre la secuencia de las experiencias perceptivas, Ando se asemeja a un director de cine, con la diferencia de que en este caso el espectador no se alimenta pasivamente de imágenes. Por el contrario, entrar en diálogo con un edificio de Ando suele ser un tarea ardua en la que se alternan el esfuerzo y la contemplación; un proceso en el que el fenómeno espacial queda impregnado en la mente y en el cuerpo, manteniendo su resonancia durante días.” In YATSUKA, Hajime - *El Espíritu de la Hospitalidad: La Evolución de Tadao Ando*. In *‘El Croquis’*, Vol. 44 + 58, 2000, p. 17

229 Traduzido de: “Ando’s architecture is truly the architecture of silence.” In LAMPUGNANI, Vittorio Magnago - *Three Houses by Tadao Ando*. In CO, Francesco Dal - *Tadao Ando: Complete Works*, 1994, imp. 2000, p. 503

Conclusão

Quando escolhemos o tema que dá vida à nossa dissertação, estávamos convictos de que *Silêncio* e *Arquitetura* assumiam uma condição de inseparabilidade.

Propusemo-nos, então, desconstruir alguns dos *porquês* originários de *Silêncio*. Paralelamente, assumimos que este conceito reflete uma infinidade de interpretações possíveis, representando-se em inúmeras áreas do conhecimento. Recorremos, desde logo, aos pensamentos de Max Picard, alegando que a Natureza e os seus constituintes “(...) *são imagens de Silêncio, que não se exibem tanto a si mesmos como exibem Silêncio (...)*”²³⁰; e ditando, este mesmo, como uma matéria que “(...) *não é algo meramente negativo; não é a mera ausência de discurso. É um mundo positivo, completamente próprio.*”²³¹

Esta consideração ganhou ainda mais sentido quando estudámos as argumentações de John Cage. Após anos a investigar o tema, o compositor dita-nos que “(...) *nada para além do nada pode ser dito.*”²³² Precisamente, porque o *Silêncio* se revela como a “(...) *realidade primária.*”²³³ Nesta medida, este conceito prova-se permanente, intemporal e positivo. Como consequência desta ordem de ideias, é incontendível implicar que “(...) *existe uma uma eloquência no silêncio que penetra mais profundamente do que a linguagem é capaz.*”²³⁴

230 Traduzido de: “The things of nature are images of the silence, exhibiting not themselves so much as the silence (...)” In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 137

231 Traduzido de: “Silence is nothing merely negative; it is not the mere absence of speech. It is a positive, complete world in itself.” *Idem.* p. 17

232 Traduzido de: “Nothing more than nothing can be said.” In CAGE, John - *Silence: Lectures and Writings*, 1961, imp. 2011, p. 111

233 [Rever nota número 69]

234 Traduzido de: “ (...) there is an eloquence in silence that penetrates more deeply than language can.” In PASCAL, Blaise - *Discourse On the Passion of Love*. In Eliot, Charles William - ‘*Blaise Pascal: Thoughts, Letters & Minor Works*’, 1965, p. 424

Ainda neste capítulo, evidenciámos o modo como o ruído tem exprimido um estado crescente e que exterioriza, na sociedade, características de inquietação, agitação e ansiedade. Mais do que isso, desconstruímos algumas propriedades do ruído apontadas por Carlos Martí Arís, quando nos diz que *“O ruído do mundo assume-se, assim, opressivo e ensurdecedor.”*²³⁵

Apontámos as devidas responsabilidades desta circunstância às grandes expansões urbanas e metropolitanas, às práticas industriais mecanizadas, às economias capitalistas e aos seus anúncios comercializados. No entanto, não nos limitámos a estes traços e incluímos a perspectiva sócio-cultural no debate. Através de autores como Jun'ichirō Tanizaki e Miyamoto Musashi, entendemos como os valores orientais apresentam mais sensibilidade em relação ao tema e que, por contraste, *“O mundo ocidental está, de longe, mais interessado em ação do que na reflexão profunda ou do que no silêncio como um meio para qualquer conclusão construtiva.”*²³⁶

Como resultado de todo este ciclo de ventos, olhámos para o *Silêncio* não como um todo, mas como um conjunto de fragmentos, *“O silêncio já não existe como um ‘mundo’, mas apenas em fragmentos, como os restos de um mundo”*²³⁷, os quais apelidámos de ressonâncias. Estas evocações de *Silêncio* refutam o registo ruidoso imposto pela sociedade, não só através de projetos e objetos, bem como indigando sobre questões aliadas ao existencialismo do *ser*.

235 Traduzido de: “El ruido del mundo se hace así opresivo y ensordecedor.” In ARÍS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*, 2002, imp. 2021, p. 83

236 Traduzido de: “The Western world is far more interested in action than in deep reflection or silence as a means to any constructive end.” In GREENE, Alice Borchard - *The Philosophy of Silence*, 1940, p. 31

237 Traduzido de: “Silence no longer exists as a ‘world’, but only in fragments as the remains of a world.” In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 212

Com isto, aprofundámos o tema sobre o qual escrevemos, permitindo-nos analisar reflexões de Blaise Pascal que, por sua vez, nos narraram a fragilidade humana no lidar com o seu próprio consciente, ou com o seu próprio *Silêncio*, remetendo esse exercício para algo que assusta e desconforta. E se falamos em assombro, devemos considerar o *sublime*, algo que fizemos, indicando o sublime *burkiano* como um agente importante no papel da evocação de *Silêncio*.

Para finalizar o capítulo inicial, procurámos gestos artístico-culturais, que se revelam como confrontos ao contexto ruidoso. Encontrámos, nas telas de Mark Rothko, uma busca não pela representação de objetos específicos *per se*, antes pelas sensações que estes causam. O pintor reconhece, ainda, que a realidade tornou-se bem mais consumidora e que sabe que “(...) *muitos daqueles que são conduzidos a esta vida estão desesperadamente em busca por essas bolsas de silêncio onde podem criar raízes e crescer.*”²³⁸

Contudo, mostrámos que essa procura está presente na Arte muito antes da existência de Rothko. Um dos momentos histórico-culturais que mais representou a intenção de evocar *Silêncio* foi, precisamente, o gosto romântico. William Turner e David Friedrich demandaram *Silêncio* através de linguagens e paisagens sublimes. As suas pinturas são, verdadeiramente, pinturas de *Silêncio*, na medida em que “*A arte que é ‘silenciosa’ constitui uma aproximação a esta condição visionária a-histórica. Considere-se a diferença entre ‘olhar’ e ‘olhar fixamente’.* Um olhar é voluntário; (...) Um olhar fixamente

238 Traduzido de: “But I do know that many who are driven to this life are desperately searching for those pockets of silence where they can root and grow.” ROTHKO, Mark - *Acceptance of Yale University honorary doctorate, 1969*. In LÓPEZ-REMIRO, Miguel, *Writings on Art: Mark Rothko*, 2005, imp. 2006, p. 157

*tem, essencialmente, o caráter de uma compulsão; é constante, não modulado, fixo. A arte tradicional convida um olhar. A arte que é silenciosa gera um olhar fixamente.”*²³⁹

Desde a pintura partimos para o panorama musical, regressando a John Cage. Nele, descobrimos as referências inspiracionais nos brancos de Robert Rauschenberg, até porque *“Na nossa alma, o branco atua como o silêncio absoluto. (...) Este silêncio não está morto, antes transborda de possibilidades vivas. O branco soa como um silêncio que de súbito pudesse ser entendido.”*²⁴⁰ Cage declara que *“O material da música é som e silêncio.”*²⁴¹ E transparece, ainda, o seu gosto pela arquitetura de Mies van der Rohe, relacionando-a com a harmonia e com o *Silêncio*. O que nos fica patente, então, é a ideia de *Silêncio* não significar ausência de som, mas sim de ruído, do mesmo modo que *“(...) a quietude não significa meramente a ausência de discurso, mas sim a ausências de qualquer tipo de ruído.”*²⁴²

No *Silêncio* interpretativo surgiram, simultaneamente, os enquadramentos de Yasujiro Ozu e, ao escrevermos sobre eles, destacámos a imensa relação que a sua arte cinematográfica tem com o *Silêncio*, assumindo-se em registos serenos, neutros e vazios. Ozu oferece-nos, exatamente, a quietude referida por Gernot Böhme. Mas mais do que isso, o cineasta entrega-nos a momentos preciosos de reflexão emotiva e racional: *“Tratam-se dos célebres planos vazios (...) nos quais aparecem visões estáticas de objetos inanimados, como naturezas mortas, ou imagens de interiores vazios,*

239 Traduzido de: “Art that is ‘silent’ constitutes one approach to this visionary, ahistorical condition. Consider the difference between ‘looking’ and ‘staring’. A look is voluntary; it is also mobile, rising and falling in intensity as its foci of interest are taken up and then exhausted. A stare has, essentially, the character of a compulsion; it is steady, unmodulated, fixed. Traditional art invites a look. Art that is silent engenders a stare.” In SONTAG, Susan - *Styles of Radical Will*, 1969, imp. 1987, p. 16

240 KANDINSKY, Wassily - *Do Espiritual na Arte*, 1954, imp. 2015 p. 84-86

241 Traduzido de: “The material of music is sound and silence.” In CAGE, John - *Silence: Lectures and Writings*, 1961, imp. 2011, p. 62

242 Traduzido de: “(...) stillness does not mean merely the absence of speech, but the absence of any kind of noise.” In BÖHME, Gernot - *Quiet places - silent space: Towards a phenomenology of silence*. In DORRIAN, Mark; KAKALIS, Christos - *The Place Of Silence*, 2020, imp. 2022, p. 181

*onde se destaca a ausência total de personagens, o completo vazio do cenário.”*²⁴³

Os artistas que explorámos não tratam o *Silêncio* “(...) como ausência ou privação, mas sim como um apelo para ouvir, ‘um arranjo de ressonância: um pouco (...) como quando em silêncio absoluto ouves o teu próprio corpo ressoar, o teu coração e toda a sua caverna estrondosa’ ”²⁴⁴, tal como Hannah aponta em relação a Nancy em *Listening*²⁴⁵.

O segundo capítulo representou a transição de exemplos teóricos e artísticos para projetos de arquitetura, que transmitem noções de *Silêncio*. Nestas curtas *Ressonâncias*, Mies van der Rohe e o seu pavilhão em Barcelona estrearam esta secção da dissertação, onde desconstruímos o seu discurso, percebendo o modo como existe um apelo à simplicidade harmoniosa. A racionalidade do arquiteto parece partir da sua apreciação pela cultura greco-clássica. No entanto, a este *logos* é adicionado um *pathos* emotivo, que nos permite entender a “(...) operação básica que Mies leva a cabo: os elementos podem ser neutros, inclusivamente anónimos, mas, através da sua colocação, das suas relações, da sua distância, podem encarnar valores e proporcionar uma interpretação do mundo.”²⁴⁶ Mies dá-nos, decididamente, uma harmonia de *Silêncio*.

Assim como a dimensão espacial, a temporal é, também ela, uma certeza da nossa realidade. E se a nossa condição biológica é finita, nada é mais atraente do que pensar na impossibilidade do infinito.

243 Traduzido de: “Se trata de los célebres planos vacíos (o pillow-shots según la denominación de Noël Burch) en los que aparecen visiones estáticas de objetos inanimados, a modo de naturalezas muertas, o bien imágenes de interiores vacíos, en las que se subraya a la ausencia total de personajes, la completa vaciedad del escenario.” In ARÍS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*, 2002, imp. 2021, p. 47

244 Traduzido de: “(...) as neither absence nor privation, but rather as a call to listen, ‘an arrangement of resonance: a little - or even exactly... - as when in a perfect condition of silence you hear your own body resonate, your heart and all its resounding cave’.” In PAVECK, Hannah - *Textures of silence in Claire Denny’s Beau Travail (1999)*. In DORRIAN, Mark; KAKALIS, Christos - *The Place Of Silence*, 2020, imp. 2022, p. 22

245 NANCY, Jean-Luc - *Listening*, 2002

246 Traduzido de: “Esta es la operación básica que Mies lleva a cabo: los elementos pueden ser neutros, incluso anodinos, pero, a través de su colocación, de sus relaciones, de su distancia, pueden encarnar valores y propiciar una interpretación del mundo.” In ARÍS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*, 2002, imp. 2021, p. 30

Em Fisterra, César Portela trabalhou, justamente, essa trama. O cemitério, por si desenhado, abrange um conjunto de temáticas que levam a reflexões do existencialismo humano. Portela colocou-nos, tanto de um ponto de vista de *res cogitans* como de *res extensa*, numa relação com a nossa efemeridade, relembrando-nos que *“O Homem só está em relação com este mundo dos mortos, se também estiver em relação com o mundo do silêncio.”*²⁴⁷

Na terceira ressonância, observámos o gesto japonês de Fumihiko Mika e a delicadeza no modo como o seu crematório incita a uma relação de profundidade entre vários elementos: objeto construído e natureza na qual este se insere; usuário e edifício; espaço e entre-espaço; *Silêncio* e não *Silêncio*; vida e morte. Os conceitos de Ma e de Oku destacam-se em Mika, revelando-nos que a essência da sua argumentação assenta em qualidades que, por vezes, são impossíveis de serem vistas. No entanto, estão sempre lá, à espera de serem percebidas para nos oferecerem o seu *Silêncio*. Prova disso é a conquista expressada pelo arquiteto japonês: *“Desde a inauguração do crematório (...), imensas pessoas (...) visitaram o local, (...) e muitas delas expressaram o desejo de serem cremadas lá, se possível. Talvez este seja um dos elogios mais inesperados que alguma vez recebi como um arquiteto.”*²⁴⁸

A acompanhar o discurso sobre espaços originários de inspiração, mencionámos Louis Kahn. Na Califórnia, o edifício por si concebido declarou-se pacífico e apelador de *Silêncio*. Para o fazer, utiliza a simetria visual num grau exímio e detalhado, permitindo a quem nele se encontra, observar a linha de água que corre no pavimento exterior tornar-se eterna.

247 Traduzido de: “Man is only in relation with this world of the dead, if he is already in relation with the world of silence.” In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 218

248 Traduzido de: “Since the crematorium’s completion in 1996, many people even from outside the city have visited the place, and as I understand, many of them have expressed a wish to be cremated there if possible. Perhaps this is one of the most unexpected compliments I have ever received as an architect.” In MAKI, Fumihiko - *Nurturing Dreams: Collected essays on architecture and the city*, 2008, p. 173

Apreciámos, então, o vazio autêntico de Eduardo Chillida, que se manifestou como um elogio ao inútil. Com o projeto no Montaña Tindaya pudemos descodificar a forma como o escultor basco pretende que os seus espaços sejam um vazio de reflexão; um vazio que é, na sua essência, uma realidade primária e na qual a inspiração tem origem; um vazio que *“(...) com tanto silêncio e sombra, consegue ficar à altura de qualquer luz (...).”*²⁴⁹

A sexta ressonância expôs a poética de Peter Zumthor. Assumindo uma base teórica multidisciplinar, o arquiteto suiço revelou-nos como realça a importância das sensações. Em Allmannajuvet, o museu dedicado às antigas minas de zinco dá uso à ideia de contraste, não para se opôr, mas para pertencer ao seu meio natural e transmitir *Silêncio*. Zumthor tentou alcançá-lo, sabendo que a ascensão do ruído é um fenómeno presente: *“Digo, tentar fazer um edifício num espaço sereno. Isso é algo bastante difícil nos dias de hoje, porque o nosso mundo tornou-se tão ruidoso.”*²⁵⁰

De forma semelhante a Mies, Eduardo Souto de Moura entregou-nos os seus vazios espaciais. A eles, dado o contexto projetual, o arquiteto português adicionou a relevância da escala. As dimensões da sua obra expõem, ainda mais, estes vazios e tornam a nossa atenção num refém destes mesmos. Denote-se que não pedem a nossa atenção, mas obrigam-nos à sua contemplação, enquadrando-se na tese de Susan Sontag: *“Arte silenciosa não permite (...) nenhuma libertação de atenção, porque nunca existiu (...) nenhuma solicitação dessa atenção.”*²⁵¹

249 CAMUS, Albert - *A Peste*, 1947 imp. 2016, p. 190

250 Traduzido de: “I mean trying to make the building a quiet place. That’s pretty difficult these days, because our world has become so noisy.” In ZUMTHOR, Peter - *Atmospheres*, 2006, imp. 2020, p. 31

251 Traduzido de: “Art that is silent engenders a stare. Silent art allows-at least in principle-no release from attention, because there has never, in principle, been any soliciting of it.” In SONTAG, Susan - *Styles of Radical Will*, 1969, imp. 1987, p. 16

Direcionámos, depois, o nosso estudo para Kengo Kuma, enfatizando as suas intenções de integrar o construído e o natural. Ao levar a cabo essas premissas, impôs ao bambu o papel de maior relevo no seu projeto, em Beijing. Kuma faz crescer aquela floresta através da tectónica, levando-nos a citar Picard quando este nos diz que *“A floresta fica cada vez maior, porque o silêncio cresce cada vez mais.”*²⁵²

A cor não poderia faltar e, ao falar dela, remetemos a nossa reflexão para a arquitetura de Luis Barragán. Com a casa em Pedregal, o arquiteto mexicano ensinou-nos como podemos suscitar uma ideia de *Silêncio* com recurso a combinações cromáticas suscitadoras de uma série de sensações. Barragán refere-nos, mesmo, que *“É preciso aprender a ouvir o silêncio.”*²⁵³

Por fim, chegámos à última ressonância e, em contraste com a anterior, escrevemos sobre a sombra. A mestria de Tadao Ando narrou-nos a importância da *umbra* num projeto de arquitetura. No museu de arte, em Naoshima, a sombra assumiu papel de ordenadora e orientadora do espaço, guiando-nos através do seu *Silêncio*.

As associações entre as ressonâncias de *Silêncio* e os autores que estudámos, são eventualmente imensuráveis. Cabe-nos, no entanto, não querer falar de tudo, até porque somos condicionados por limites de espaço e de tempo. Mas também porque o tudo é indizível. Aliás, a sua beleza está imensamente vinculada ao mistério e à condição incapaz da linguagem. Conseguimos utilizar *Silêncios* em vez de palavras que têm o mesmo, ou mais, significado.

252 Traduzido de: “The forest grows ever larger, because the silence grows ever greater.” In PICARD, Max - *The World of Silence*, 1948, imp. 1952, p. 138

253 Em *Trabajando con Barragán*, Alejandro Margain Flores escreve que era comum ouvir de Luis Barragán a necessidade de ter sensibilidade para ouvir o Silêncio. Em *Phoenix Papers*, podemos ler: “ ‘Margain’, dizia-me o arquiteto, ‘é preciso aprender a ouvir o silêncio.’ ” (Traduzido de: “ ‘Margain’, me dice el arquitecto, ‘hay que saber oír al silencio.’ ” In FLORES, Alejandro Margain - *Trabajando con Barragán*. In MARTIN, Ignacio San - *Luis Barragán: The Phoenix Papers*, 1997, p. 100

Mas dificilmente substituímos alguns *Silêncios* por palavras. Para além da leitura *a posteriori* que a qualifica, tal como a verdadeira emoção arrebatadora, **a boa arquitetura silencia-nos**, transformando o *Silêncio* num filtro qualificador da crítica arquitetónica.

Preferimos, assim, assumir [in]conclusões, com o nosso *Silêncio*, parafraseando Franz Kafka: “*E aquilo que realmente queria dizer, no final permanece não dito.*”²⁵⁴

254 Traduzido de: “And what I really wanted to say in the end remains not said.” In KAFKA, Franz - *Letters to Milena*, 1953, imp. 1999, p. 53

Bibliografia

Documentos impressos

AMBASZ, Emilio - *The architecture of Luis Barragán*. New York: The Museum of Modern Art, 1976. ISBN 978-0870702334.

ANDO, Tadao - *Conversations with Students*. New York: Princeton Architectural Press, 2012 (1ª ed.: 1999). ISBN 978-1616890704.

APPAH, Ebitimi Emmanuel - *Phenomenology: Discuss Kaze-no-Oka Crematorium and the Vietnam Veteran's Memorial*. 2012.

ARAÚJO, Cláudia – *Arquitetura: a Condição do Silêncio*. Porto: Universidade do Porto, 2021. Dissertação de Mestrado.

ARÍS, Carlos Martí - *Cementerio Municipal en Fisterra 1997-1999*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2010. ISBN 978-8493482794.

ARÍS, Carlos Martí - *Silencios elocuentes*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2021 (1ª ed.: 2019). ISBN 978-8417905194.

ASHTON, Dore - *About Rothko*. Oxford: Oxford University Press, 1983. ISBN 978-0195033485.

BACHELARD, Gaston - *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994 (1ª ed.: 1958). ISBN 978-0807064733.

BAAL-TESHUVA, Jacob - *Rothko*. Köln: Taschen, 2015 (1ª ed.: 2003). ISBN 978-3836504249.

BAUCHWITZ, Oscar Federico - *Chillida Desde Heidegger: A montanha de Tindaya ou o elogio do inútil*. In 'Cadernos Cajuína'. Teresina: IFPI, V. 6, N.º 4, 2021. ISSN 2448-0916.

BERGH, Wim Van den - *Luis Barragán: The Eye Embodied*. Maastricht: Pale Pink Publishers, 2006. ISBN 978-981008914.

BERMUDEZ, Julio - *Transcending Architecture: Contemporary Views on Sacred Space*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2015. ISBN 978-0813226798.

BOCKEMÜHL, Michael - *Turner*. Köln: Taschen, 2015 (1ª ed.: 2010). ISBN 978-3836504546.

BÖHME, Gernot; BORCH, Christian; ELIASSON, Olafur; PALLASMAA, Juhani - *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*. Basel: Birkhäuser, 2014. ISBN 978-3038215127.

BOGNAR, Botond - *Kengo Kuma: Selected Works*. New York: Princeton Architectural Press, 2005. ISBN 978-1568984599.

BÖHME, Gernot - *The Aesthetics of Atmospheres: Ambiances, atmospheres and sensory experiences of spaces*. London: Routledge, 2017. ISBN 978-1138324558.

BUENDIA, Jose Maria; PALOMAR, Juan - *The Life and Work of Luis Barragán*. New York: Rizzoli, 1997. ISBN 978-0847820573.

BURKE, Edmund - *Uma Investigação Acerca da Origem das Nossas Ideais do Sublime e do Belo*. Lisboa: Edições 70, 2020 (1ª ed.: 1757). ISBN 978-9724417516.

CAGE, John - *Indeterminacy*. In 'Die Reihe'. Vienna: Universal Edition, N.º 5, 1961. ISSN 0486-3267.

CAGE, John - *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Hanover: University Press of New England, 1973 (1ª ed.: 1961). ISBN 0819560286.

CAMUS, Albert - *A Peste*. Lisboa: Livros do Brasil, 2016 (1ª ed.: 1947). ISBN 978-9723829341.

CANNATÀ, Michele; Fernandes, Fátima - *Estádio Municipal de Braga*. Porto: Livraria Civilização Editora, 2007. ISBN 978-9722624296.

CARGAS, Harry James - *Conversations with Elie Wiesel*. New York: Diamond Communications, 1992 (1ª ed.: 1976). ISBN 978-0912083582.

CHILLIDA, Susana - *Elogio del horizonte - conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Destino, 2003. ISBN 978-8423335527.

CO, Francesco Dal - *Tadao Ando: Complete Works*. New York: Phaidon Press, 2000 (1ª ed.: 1994). ISBN 978-0714837172.

COSTA, Nuno; NASCIMENTO, Márcia - *Tindaya Mountain*. In 'Kärjäkivet'. Barcelos: Kärjäkivet, N.º 05, 2020. ISSN 2184-5735.

DEMPSEY, Amy - *Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2018. ISBN 978-0500293225.

DORRIAN, Mark; KAKALIS, Christos - *The Place of Silence: Architecture, Media, Philosophy*. London: Bloomsbury, 2020. ISBN 978-1350076600.

ELIOT, Charles William - *Blaise Pascal: Thoughts, Letters & Minor Works*. New York: P.F. Collier & Son Corporation, 1965. ASIN B00144VC0S.

ERDEM, Burak Onur - *The Notion of Silence in Music: A Choral Conducting Perspective*. Istanbul: Istanbul Technical University, 2012. Dissertação de Mestrado.

ESSIF, Les - *Empty Figure on an Empty Stage: The Theatre of Samuel Beckett and His Generation*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. ISBN 978-0253338471.

FICACCI, Luigi - *Giovanni Battista Piranesi*. Köln: Taschen, 2016 (1ª ed.: 2000). ISBN 978-3836559409.

FLETCHER, Alan - *The Art of Looking Sideways*. New York: Phaidon Press, 2001. ISBN 978-0714834498.

FRAMPTON, Kenneth; MULLIGAN, Mark; MAKI, Fumihiko; STEWART, David B. - *Fumihiko Maki*. New York: Phaidon Press, 2009. ISBN 978-0714849560.

FURUYAMA, Masao - *Ando*. Köln: Taschen, 2016 (1ª ed.: 2006). ISBN 978-3836535496.

FURUYAMA, Masao - *Tadao Ando*. Zürich: Artemis, 1993. ISBN 978-3760881424.

GREENE, Alice Borchard - *The Philosophy Of Silence*. New York: Richard R. Smith, 1940. ASIN B000IU21XQ.

HAYS, K. Michael - *Critical Architecture: Between Culture and Form*. In *'Perspecta'*. Massachusetts: The MIT Press, Vol. 21, 1984. ISSN 0079-0958.

HEIDEGGER, Martin - *Art and Space*. In *'Man and World'*. Leiden: Nijhoff, V. 6, N.º 1, 1973. ISSN 0025-1534.

HEIDEGGER, Martin - *Building Dwelling Thinking*. In *'Poetry, Language, Thought'*. New York: Harper& Row, 2001 (1ª ed.: 1954). ISBN 0060937289.

HEIDEGGER, Martin - *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Garland Publishing, 1977. ISBN 978-0824024273.

HEIDEGGER, Martin - *Überlieferte Sprache und technische Sprache*. St. Gallen: Erker, 1989. ISBN 978-3905545913.

JODIDIO, Philip - *Kuma. Complete Works 1988–Today*. Köln: Taschen, 2021. ISBN 978-3836575126.

JOSEPH, Branden - *John Cage and the Architecture of Silence*. Massachusetts: The MIT Press, vol. 81, 1997. ISBN 978-0262016124.

KAFKA, Franz - *Letters to Milena*. New York: Vintage, 1999 (1ª ed.: 1953). ISBN 978-0749399450.

KAFKA, Franz - *The Burrow*. London: Penguin Books, 2019 (1ª ed.: 1931). ISBN 978-0241372593.

KAGGE, Erling - *Silêncio na Era do Ruído*. Lisboa: Quetzal Editores, 2021 (1ª ed.: 2016). ISBN 978-9897223853.

KAHN, Louis - *Louis Kahn: Conversations with Students*. New York: Princeton Architectural Press, 1998 (1ª ed.: 1969). ISBN 978-1568981499.

KAHN, Louis - *Silence and Light*. Zürich: Park Books, 2013 (1ª ed.: 1969). ISBN 978-3906027180.

KAKALIS, P. Christos - *Architecture and Silence*. London: Routledge, 2022 (1ª ed.: 2020). ISBN 978-1138345577.

KANDINSKY, Wassily - *Do Espiritual na Arte*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015 (1.^a ed.: 1987). ISBN 978-9722040037.

KANT, Immanuel - *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime, Ensaio sobre as doenças mentais*. Lisboa: Edições 70, 2020 (1.^a ed.: 1764). ISBN 978-9724416960.

KIERKEGAARD, Søren – *For Self-Examination/Judge for Yourself!*. New Jersey: Princeton University Press, 1991 (1.^a ed.: 1851). ISBN 978-0691656540.

KOWALSKI, Lydia Anne - *The art of Silence*. Kentucky: University of Louisville, 2017. Doutoramento.

LOBELL, John - *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*. Boston: Shambhala, 2008 (1.^a ed.: 1979). ISBN 978-1590306048.

LÓPEZ-REMIRO, Miguel - *Writings on Art: Mark Rothko*. New Haven: Yale University Press, 2006 (1.^a ed.: 2005). ISBN 978-0300114409.

LORENZO, Antonio Amado - *Kahn y Barragán: Convergencias en la plaza del Instituto Salk*. In *'Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica'*. Valencia: Universitat Politecnica de Valencia, 17, 2012. ISSN 1133-6137.

MAGALHÃES, Maria João - *Projectar o Silêncio: Uma nova morada para a OML como pretexto para a regeneração urbana em Alcântara*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. Dissertação de Mestrado.

MAKI, Fumihiko - *Fumihiko Maki: Buildings and Projects*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1997. ISBN 978-1568981086.

MAKI, Fumihiko - *Nurturing Dreams: Collected essays on architecture and the city*. Massachusetts: The MIT Press, 2008. ISBN 978-0262135009.

MARTIN, Ignacio San - *Luis Barragán: The Phoenix Papers*. Arizona: ASU Center for Latin American Studies, 1997. ISBN 978-0879180881.

MCCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani - *Understanding Architecture*. New York: Phaidon Press, 2012. ISBN 978-0714848099.

MORAL, Pedro Cabello del - *El Cementerio de Fisterra: Paisaje y emoción en la linde del mar*. 2012.

MOURA, Vítor - *Uma Investigação Filosófica de Edmund Burke: o excesso por fascículos*. In LOURO, Maria Filomena. *'Inquérito à modernidade: bi-centenário da morte de Edmund Burke (1729-1797)'*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 1999. ISBN 972-9647860.

MUSASHI, Miyamoto - *O Livro dos Cinco Anéis*. Queluz de Baixo: Editorial Presença, 2021 (1.ª ed.: 1645). ISBN 978-9722366243.

NANCY, Jean-Luc - *Listening*. New York: Fordham University Press, 2007 (1ª ed.: 2002). ISBN 978-0823227723.

NEUMEYER, Fritz - *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*. Massachusetts: The MIT Press, 1991 (1.ª ed.: 1986). ISBN 978-0262640329.

PASCAL, Blaise - *Pensées*. London: Arcturus Publishing Ltd, 2020 (1ª ed.: 1670). ISBN 978-1788283090.

PALLASMAA, Juhani - *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017 (1ª ed.: 2016). ISBN 978-8425229237.

PALLASMAA, Juhani - *Light, Silence, and Spirituality in Architecture and Art*. In *'Transcending Architecture: Contemporary Views on Sacred Space'*. Washington: The Catholic University of America Press, 2015. ISBN 0813226791.

PALLASMAA, Juhani - *Os Olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011 (1ª ed.: 1996). ISBN 978-8577807772.

PALLASMAA, Juhani - *Space, Place and Atmosphere. Emotion And Peripheral Perception in Architectural Experience*. In *'Lebenswelt'*. Milano: Milano University Press, 4.1, 2014. ISSN 2240-9599.

PALLASMAA, Juhani - *Six themes for the next millennium*. In *'Architectural Review'*. Vol. 196, 1994. ISSN 0003-861X.

PALLASMAA, Juhani – *Voices of Tranquility: Silence in Art and Architecture*. In *'Architecture's Appeal: How Theory informs Architectural Praxis'*. London: Routledge, 2015. ISBN 978-1138024229.

PAWSON, John - *The Simple Expression of Complex Thought*. In *'El Croquis: John Pawson 1995,2005'*. Madrid: El Croquis, 2005. ISBN 978-8412333190.

PICARD, Max - *The World of Silence*. Washington, D.C.: Regnery Gateway, Inc., 1952 (1ª ed.: 1948). ISBN 978-0895269393.

PORTELA, César - *Cementerio en Finisterre*. In *'DPA: documents de projectes d'arquitectura'*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, N.º 18, 2002. ISSN 1577-0265.

PORTELA, César - *Cesar Portela Architect: Interventions In The Landscape Through The Strategy Of Invisibility*. Madrid: LOFT, 2013. ISBN 978-8499368795.

RUSSEL, Bertrand - *Wisdom of the West*. London: Penguin Books, 1989 (1ª ed.: 1959). ISBN 978-0517690413.

SCHRADER, Paul - *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. California: University of California Press, 2018 (1.ª ed.: 1972). ISBN 978-0520296817.

SILVA, Vanisa Almeida - *Peter Zumthor: Sobre o silêncio, verdade e poesia*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017. Dissertação de Mestrado.

SONTAG, Susan - *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1987 (1ª ed.: 1969). ISBN 978-0312420215.

STEINER, George - *Language and Silence*. New York: Open Road, 2013 (1ª ed.: 1967). ISBN 978-0300074710.

STOELTIE, Barbara; STOELTIE, René - *Living in Mexico*. Köln: Taschen, 2021 (1ª ed.: 2004). ISBN 978-3836588454.

TANIZAKI, Jun'ichirō - *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016 (1ª ed.: 1933). ISBN 978-9896415860.

TAYLOR, Jennifer - *The Architecture of Fumihiko Maki*. Basel: Birkhäuser, 2003. ISBN 978-3764366971.

WALLENSTEIN, Sven-Olov - *The Silences of Mies*. Stockholm: Axl Books, 2008. ISBN 978-9197724753.

WOLF, Norbert - *Friedrich*. Köln: Taschen, 2015 (1ª ed.: 2008). ISBN 978-3836560719.

YATSUKA, Hajime - *El Espíritu de la Hospitalidad: La Evolución de Tadao Ando*. In 'El Croquis'. Vol. 44 + 58, 2000. ISSN 0212-5683.

ZIMMERMAN, Claire - *Mies Van Der Rohe: 1886-1969: the Structure of Space*. Köln: Taschen, 2015 (1ª ed.: 2006). ISBN 978-3836560429.

ZUMTHOR, Peter - *Atmospheres*. Basel: Birkhäuser, 2020 (1ª ed.: 2006). ISBN 978-3764374952.

ZUMTHOR, Peter - *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979–1997*, Basel: Birkhäuser, 1999 (1ª ed.: 1998). ISBN: 978-3764360992.

ZUMTHOR, Peter – *Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser, 2017 (1ª ed.: 1998). ISBN 978-3764374976.

Documentos eletrónicos

DRAKE, Virginia - *César Portela: «A católicos y musulmanes no les gustó mi idea de un cementerio en común»*. 2023. [Consultado em 24 de Setembro de 2023]. In <<https://www.abc.es/xlsemanal/personajes/cesar-portela.html#>>.

ISAURRALDE, Ramiro - *Reflections of John Cage's Thought in 20th Century Architecture (I)*. 2021. [Consultado em 20 de Junho de 2023]. In <<https://www.metalocus.es/en/news/reflections-john-cages-thought-20th-century-architecture-i>>.

KUMA, Kengo - *Great (Bamboo) Wall*. 2002. [Consultado em 10 de Outubro de 2023]. In <<https://kkaa.co.jp/en/project/great-bamboo-wall/>>.

LANUZA, Carlos - *Cementerio de Fisterra: César Portela en el fin del mundo*. 2016. [Consultado em 17 de Outubro de 2023]. In <<https://arquine.com/cementerio-de-fisterra-cesar-portela-en-el-fin-del-mundo/>>.

LARSON, Kay - *The Key to Understanding John Cage's Silent Piece at MoMA*. 2014. [Consultado em 12 de Junho de 2023]. In <<https://www.artnews.com/art-news/news/the-sound-of-silence-2430/>>.

MARNICH, Elena Mayorga - *Juhani Pallasmaa «La arquitectura es el arte de la lentitud y el silencio.»*. 2013. [Consultado em 10 de Agosto de 2023]. In <<https://circarq.wordpress.com/2013/04/05/juhani-pallasmaa-la-arquitectura-es-el-arte-de-la-lentitud-y-el-silencio/>>.

MATTHEWS, Kellianne - *“Silence is so accurate”: Mark Rothko's Emotionally Expressive Art*. 2021. [Consultado em 02 de Agosto de 2023]. In <<https://medium.com/counterarts/silence-is-so-accurate-mark-rothkos-emotional-expressions-dcbabdf9808d>>.

PORTELA, César - *Cementerio en Fisterra*. [Consultado em 12 de Setembro de 2023]. In <<https://www.xn-csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fisterra/>>.

RIAL, S. G. - *El icónico cementerio de Fisterra que lleva 25 años esperando su conclusión*. 2023. [Consultado em 25 de Setembro de 2023]. In <<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/galicia/2022/05/02/cementerio-nacio-muerto/00031651507429145537589.htm>>.

SHULTIS, Christopher - *Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention*. 2007. [Consultado em 10 de Junho de 2023]. In <<https://www.jstor.org/sici?sici=0027-4631%28199522%2979%3A2%3C312%3ASTSSJ-C%3E2.0.CO%3B2-3>>.

ZAGARIA, Elisa - *Indise Luis Barragán's Casa Pedregal*. 2019. [Consultado em 14 de Setembro de 2023]. In <<https://www.elledecor.com/it/best-of/a28707855/casa-pedregal-luis-barragan-mexico-city/l/>>.

[s.a.] - *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*. 2019. [Consultado em 14 de Outubro de 2023]. In <<https://www.atlasofplaces.com/architecture/allmannajuvet-zinc-mine-museum/>>.

[s.a.] - *Caspar David Friedrich*. 2020. [Consultado em 20 de Julho de 2023]. In <<https://www.atlasofplaces.com/painting/the-sublime/>>.

[s.a.] - *Chichu Art Museum, Naoshima*. [Consultado em 13 de Setembro de 2023]. In <<https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-chichu-naoshima->>.

[s.a.] - *Great (Bamboo) Wall, Beijing*. [Consultado em 03 de Setembro de 2023]. In <<https://arquitecturaviva.com/works/villa-gran-muralla-1>>.

[s.a.] - *John Cage and the Anechoic Chamber*. 2016. [Consultado em 13 de Junho de 2023]. In <<https://kirkville.com/john-cage-and-the-anechoic-chamber/>>.

[s.a.] - *Kaze-no-Oka Crematorium / Fumihiko Maki*. 2020. [Consultado em 02 de Outubro de 2023]. In <<https://archeyes.com/kaze-no-oka-crematorium-fumihiko-maki/>>.

[s.a.] - *Luis-barragan il poeta del silenzio*. 2009. [Consultado em 18 de Agosto de 2023]. In <<https://www.studiointernational.com/luis-barragan-il-poeta-del-silenzio>>.

[s.a.] - *Luis Barragán: metaphysics of silence*. 2004. [Consultado em 21 de Outubro de 2023]. In <<https://www.domusweb.it/en/architecture/2004/11/16/luis-barragan-metaphysics-of-silence.html>>.

Índice de imagens

- Imagem 01 | Montagem do autor a partir de partitura de John Cage (*4'33"*, 1952) e desenho de Mies van der Rohe (*German Pavilion* (Interior perspective), ca. 1928-1929).
p. 61
- Imagem 02 | Fotografia. David Wakely, *Barcelona Pavilion*, 2017. In <<https://davidwakely.com/barcelona-pavilion/>>.
p. 62
- Imagem 03 | Perfil à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohw (*Pavilhão de Barcelona*, 1929).
p. 64
- Imagem 04 | Fotografia. Cemal Emden, *Barcelona Pavilion*, 2018. In <<https://divisa-re.com/projects/395780-ludwig-mies-van-der-rohe-cemal-emden-barcelona-pavilion>>.
p. 66
- Imagem 05 | Fotografia. Cemal Emden, *Barcelona Pavilion*, 2018. In <<https://divisa-re.com/projects/395780-ludwig-mies-van-der-rohe-cemal-emden-barcelona-pavilion>>.
p. 68
- Imagem 06 | Montagem do autor a partir de pintura de Caspar David Friedrich (*Seashore in the Fog*, ca. 1807) e fotografia de circA RQ (*Cementerio Municipal Fisterra*, 2016).
p. 71
- Imagem 07 | Fotografia. César Portela, *Cementerio de Fisterra*, 2000. In <<https://www.xn--csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fisterra>>.
p. 72
- Imagem 08 | Perfil longitudinal do nicho tipo, à escala 1:100. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cementerio en Fisterra*, 2000).
p. 74
- Imagem 09 | Montagem do autor a partir de pintura de Caspar David Friedrich (*Two Men Contemplating the Moon*, ca. 1825) e desenho de César Portela (*Cementerio de Fisterra*, 1998).
p. 76
- Imagem 10 | Fotografia. César Portela, *Cementerio de Fisterra*, 2000. In <<https://www.xn--csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fisterra>>.
p. 78
- Imagem 11 | Montagem do autor a partir de pintura de Hasegawa Tōhaku (*Shōrin-zu byōbu*, ca. 1595) e fotografia de Daijirou Okada (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020).
p. 81
- Imagem 12 | Fotografia. Daijirou Okada, *Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020. In <<https://archeyes.com/kaze-no-oka-crematorium-fumihiko-maki/>>.
p. 82
- Imagem 13 | Perfil à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997).
p. 84
- Imagem 14 | Fotografia. Daijirou Okada, *Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020. In <<https://archeyes.com/kaze-no-oka-crematorium-fumihiko-maki/>>.
p. 86
- Imagem 15 | Fotografia. Kenta Mabuchi, *Kaze-no-Oka Crematorium*, 2009. In <<https://architectuul.com/architecture/kaze-no-oka-crematorium>>.
p. 88
- Imagem 16 | Montagem do autor, *Tindaya*, 2023.
p. 91
- Imagem 17 | Renderização. Carlos Soares Ribeiro, *Tindaya*, 2022. In <https://virtuvius_rv.artstation.com/projects/nEb94E>.
p. 92

- Imagem 18 | Perfil à escala 1:2500. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Chillida (*Tindaya*, 1994).
p. 94
- Imagem 19 | Renderização. Carlos Soares Ribeiro, *Tindaya*, 2022. In <https://virtuvius_rv.artstation.com/projects/nEb94E>.
p. 96
- Imagem 20 | Fotografia de maquete. Aurofoto, *Tindaya*, 2020. In <<https://karajakivet.com/>>.
p. 98
- Imagem 21 | Fotografia de maquete. Jesús Uriarte, *Tindaya*, 2020. In <<https://karajakivet.com/>>.
p. 100
- Imagem 22 | Montagem do autor a partir de pintura de Pablo Picasso (*Guernica*, 1937) e fotografia de Shannon Hammond (*Salk Institute for Biological Studies*, 2017).
p. 103
- Imagem 23 | Fotografia. Francesco Montaguti, *Salk Institute*, 2015. In <https://www.francescomontaguti.com/louis-kahn_-salk-institute>.
p. 104
- Imagem 24 | Perfil à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965).
p. 106
- Imagem 25 | Fotografia. John Schwarz, *Salk Institute*, 1965. In <<https://johnschwarz.fr/Salk-Institute-Kahn>>.
p. 108
- Imagem 26 | Fotografia. René Burri, *Salk Institute of Biological Studies*, 1979. In <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/burri-salk-institute-of-biological-studies-designed-by-louis-kahn-california-usa-1979-p14319>>.
p. 110
- Imagem 27 | Desenho. Louis Kahn, *Salk Institute*, 1959. In <<https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2018/september/24/sketch-to-skyline-what-louis-kahn-s-salk-institute-in-la-jolla-california-looked-like-on-day-one/>>.
p. 112
- Imagem 28 | Montagem do autor a partir de pintura de Joseph Mallord William Turner (*Devil's Bridge, Saint Gotthard's Pass*, ca. 1804) e fotografia de Aldo Amoretti (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
p. 115
- Imagem 29 | Fotografia. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017. In <<https://www.atlasofplaces.com/architecture/allmannajuvet-zinc-mine-museum/>>.
p. 116
- Imagem 30 | Perfil da galeria, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
p. 118
- Imagem 31 | Fotografia. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017. In <<https://www.atlasofplaces.com/architecture/allmannajuvet-zinc-mine-museum/>>.
p. 120
- Imagem 32 | Fotografia. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017. In <<https://www.atlasofplaces.com/architecture/allmannajuvet-zinc-mine-museum/>>.
p. 122
- Imagem 33 | Fotografia de maquete. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017. In <<https://www.atlasofplaces.com/architecture/allmannajuvet-zinc-mine-museum/>>.
p. 124

- Imagem 34 | Montagem do autor a partir de gravura de Giovanni Battista Piranesi (*Avanzi del Tempio Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli*, ca. 1769) e fotografia de Hisao Suzuki (*Braga Municipal Stadium*, 2017).
p. 127
- Imagem 35 | Fotografia. Miguel Silva Rocha, *Estádio Municipal de Braga*, 2011. In <<https://miguel silvarocha.tumblr.com/post/5072567488/moura>>.
p. 128
- Imagem 36 | Perfil à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003).
p. 130
- Imagem 37 | Fotografia. Hisao Suzuki, *Braga Municipal Stadium*, 2017. In <<https://www.atlasofplaces.com/architecture/braga-municipal-stadium/>>.
p. 132
- Imagem 38 | Fotografia. Autor desconhecido, *Estádio em construção*, ca. 2003. In <https://www.researchgate.net/publication/315615433_Estadio_Municipal_de_Braga_Braga_Municipal_Stadium_Eduardo_Souto_de_Moura>.
p. 134
- Imagem 39 | Desenho. Eduardo Souto de Moura, *Estádio Municipal de Braga*, ca. 2002. In <<https://arquitecturaviva.com/works/estadio-municipal-de-braga-7>>.
p. 136
- Imagem 40 | Montagem do autor a partir de fotografia de Sean Paul (*Great Wall of China*, 2018) e fotografia de Satoshi Asakawa (*Great (Bamboo) Wall*, 2002).
p. 139
- Imagem 41 | Fotografia. Satoshi Asakawa, *Great (Bamboo) Wall*, 2002. In <<https://arquitecturaviva.com/works/villa-gran-muralla-1>>.
p. 140
- Imagem 42 | Perfil à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2003).
p. 142
- Imagem 43 | Fotografia. Satoshi Asakawa, *Great (Bamboo) Wall*, 2002. In <<https://arquitecturaviva.com/works/villa-gran-muralla-1>>.
p. 144
- Imagem 44 | Desenho. Kengo Kuma, *Great (Bamboo) Wall*, ca. 2001. In <<https://arquitecturaviva.com/works/villa-gran-muralla-1>>.
p. 146
- Imagem 45 | Montagem do autor a partir de pintura de Mark Rothko (*Untitled (Red)*, 1956) e fotografia de Onnis Luque (*Casa Pedregal*, 2015).
p. 149
- Imagem 46 | Fotografia. Salva López, *Casa Pedregal*, 2021. In <<https://architectureandwonder.com/luis-barragan-casa-pedregal/>>.
p. 150
- Imagem 47 | Perfil à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947).
p. 152
- Imagem 48 | Fotografia. Onnis Luque, *Casa Pedregal*, 2015. <<https://onnislucque.com/archivo/casa-pedregal/>>.
p. 154
- Imagem 49 | Fotografia. Salva López, *Casa Pedregal*, 2021. In <<https://architectureandwonder.com/luis-barragan-casa-pedregal/>>.
p. 156
- Imagem 50 | Fotografia. Onnis Luque, *Casa Pedregal*, 2015. <<https://onnislucque.com/archivo/casa-pedregal/>>.
p. 158
- Imagem 51 | Montagem do autor a partir de frame de Yasujiro Ozu (*Banshun*, 1949) e fotografia de Isabella Trindade (*Chichu Art Museum*, 2019).
p. 161

- Imagem 52 | Fotografia. Tomio Ohashi, *Chichu Art Museum*, 2021. In <<https://arquitectura-raviva.com/publications/av-monografias/tadao-ando>>. p. 162
- Imagem 53 | Perfil à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004). p. 164
- Imagem 54 | Fotografia. Fujitsuka Mitsumasa, *Chichu Art Museum*, 2004. In <<https://arkitok.com/architects/tadao-ando/projects/chichu-art-museum>>. p. 166
- Imagem 55 | Desenho. Tadao Ando, *Chichu Art Museum*, 2004. In <<https://visuallexicon.wordpress.com/2017/10/11/chichu-art-museum-naoshima-japan/>>. p. 168

Informação - Caderno II

- Imagem 56 | Montagem do autor a partir de partitura de John Cage (*4'33"*, 1952) e desenho de Mies van der Rohe (*German Pavilion (Interior perspective)*, ca. 1928-1929). p. 09
- Imagem 57 | Fotografia. Yousuf Karsh, *Ludwig Mies van der Rohe*, 1962. In <<https://karsh.org/photographs/ludwig-mies-van-der-rohe-2/>>. p. 10
- Imagem 58 | Fotografia. Maciej Jezyk, *Barcelona Pavilion*, 2017. In <<https://divisare.com/projects/338931-ludwig-mies-van-der-rohe-maciej-jezyk-barcelona-pavilion>>. p. 12
- Imagem 59 | Planta à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929). p. 14
- Imagem 60 | Perfil aa' à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929). p. 15
- Imagem 61 | Perfil bb' à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929). p. 15
- Imagem 62 | Alçado Norte à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929). p. 16
- Imagem 63 | Alçado Sul à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929). p. 16
- Imagem 64 | Alçado Este à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929). p. 17
- Imagem 65 | Alçado Oeste à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929). p. 17
- Imagem 66 | Montagem do autor a partir de pintura de Caspar David Friedrich (*Seashore in the Fog*, ca. 1807) e fotografia de circA RQ (*Cementerio Municipal Fisterra*, 2016). p. 19
- Imagem 67 | Fotografia. Gistavo Santos, *César Portela*, 2023. In <<https://www.arquitecturacontemporanea.org/cesar-portela-medalla-de-oro-de-la-arquitectura>>. p. 20
- Imagem 68 | Fotografia. César Portela, *Cementerio de Fisterra*, 2000. In <<https://www.xn--csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fisterra>>. p. 22

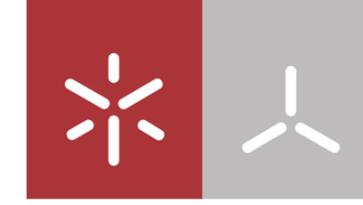
- Imagem 69 | Planta à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cementerio en Fisterra*, 2000).
p. 24
- Imagem 70 | Perfil transversal do nicho *tipo*, à escala 1:100. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cementerio en Fisterra*, 2000).
p. 25
- Imagem 71 | Perfil longitudinal do nicho *tipo*, à escala 1:100. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cementerio en Fisterra*, 2000).
p. 25
- Imagem 72 | Alçado frontal do nicho *tipo*, à escala 1:100. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cementerio en Fisterra*, 2000).
p. 26
- Imagem 73 | Alçado lateral do nicho *tipo*, à escala 1:100. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cementerio en Fisterra*, 2000).
p. 26
- Imagem 74 | Montagem do autor a partir de pintura de Hasegawa Tōhaku (*Shōrin-zu byōbu*, ca. 1595) e fotografia de Daijirou Okada (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020).
p. 29
- Imagem 75 | Fotografia. Jean Baptiste, *Fumihiko Maki*, 2010. In <<https://en.wikipedia.org/wiki/Template:POTD/2013-09-06>>.
p. 30
- Imagem 76 | Fotografia. Fumihiko Maki, *Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020. In <<https://www.katsu-tanaka.com/kazeno-oka/On7f1bp66jgupcgzxy9jsyp1hrr7c>>.
p. 32
- Imagem 77 | Planta à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997).
p. 34
- Imagem 78 | Perfil aa' à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997).
p. 35
- Imagem 79 | Alçado Sudeste à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997).
p. 36
- Imagem 80 | Alçado Sudoeste à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997).
p. 36
- Imagem 81 | Alçado Noroeste à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997).
p. 37
- Imagem 82 | Montagem do autor. *Tindaya*, 2023.
p. 39
- Imagem 83 | Fotografia. Chema Conesa, *Eduardo Chillida*, 1997. In <<https://www.hoyesar-te.com/evento/los-retratos-de-papel-de-chema-conesa/attachment/e-chillida-san-sebastian-1997-exposicion-chema-conesa-retratos-de-papel/>>.
p. 40
- Imagem 84 | Renderização. Phrame Design, *Tindaya*, 2016. In <https://www.behance.net/gallery/34028752/Tindaya?locale=pt_BR>.
p. 42
- Imagem 85 | Planta à escala 1:2500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Chillida (*Tindaya*, 1994).
p. 44
- Imagem 86 | Perfil aa' à escala 1:2500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Chillida (*Tindaya*, 1994).
p. 45

- Imagem 87 | Perfil bb' à escala 1:2500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Chillida (Tindaya, 1994).
p. 45
- Imagem 88 | Montagem do autor a partir de pintura de Pablo Picasso (*Guernica*, 1937) e fotografia de Shannon Hammond (*Salk Institute for Biological Studies*, 2017).
p. 47
- Imagem 89 | Fotografia. Bernhard Furrer, *Louis Kahn*, 1969. In <https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Symposium_und_Ausstellung_zu_Louis_Kahn_in_Zuerich_7060654.html?bild=1>.
p. 48
- Imagem 90 | Fotografia. Peter Aprahamian, *Salk Institute for Biological Studies*, 1996. In <<https://www.phaidon.com/agenda/architecture/2022/April/02/the-reflective-louis-kahn/>>.
p. 50
- Imagem 91 | Planta do piso térreo à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965).
p. 52
- Imagem 92 | Perfil aa' à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965).
p. 53
- Imagem 93 | Perfil bb' à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965).
p. 53
- Imagem 94 | Alçado Norte à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965).
p. 54
- Imagem 95 | Alçado Sul à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965).
p. 54
- Imagem 96 | Alçado Este à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965).
p. 55
- Imagem 97 | Alçado Oeste à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965).
p. 55
- Imagem 98 | Montagem do autor a partir de pintura de Joseph Mallord William Turner (*Devil's Bridge, Saint Gotthard's Pass*, ca. 1804) e fotografia de Aldo Amoretti (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
p. 57
- Imagem 99 | Fotografia. Hendrik Kerstens, *Peter Zumthor*, 2011. In <<https://www.nytimes.com/2011/03/13/magazine/mag-13zumthor-t.html>>.
p. 58
- Imagem 100 | Fotografia. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017. In <<https://www.atlasofplaces.com/architecture/allmannajuvet-zinc-mine-museum/>>.
p. 60
- Imagem 101 | Planta de localização à escala 1:2500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
p. 62
- Imagem 102 | Planta da estrutura de apoio ao estacionamento, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
p. 63
- Imagem 103 | Perfil aa' da estrutura de apoio ao estacionamento, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
p. 63

- Imagem 104 | Planta de café e bar, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor a partir p. 64 dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
- Imagem 105 | Perfil bb' de café e bar, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor a partir p. 64 dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
- Imagem 106 | Planta da galeria, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor a partir dos p. 65 desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
- Imagem 107 | Perfil cc' da galeria, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor a partir dos p. 65 desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
- Imagem 108 | Planta de zona de descanso, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor p. 66 a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
- Imagem 109 | Perfil dd' de zona de descanso, à escala 1:250. Ilustração editada pelo autor p. 66 a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017).
- Imagem 110 | Montagem do autor a partir de gravura de Giovanni Battista Piranesi (*Avanzi p. 69 del Tempio Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli*, ca. 1769) e fotografia de Hisao Suzuki (*Braga Municipal Stadium*, 2017).
- Imagem 111 | Fotografia. Francisco Nogueira, *Eduardo Souto de Moura*, 2011. In <<https://franciskonogueira.com/portraits/>>. p. 70
- Imagem 112 | Fotografia. Hisao Suzuki, *Braga Municipal Stadium*, 2017. In <<https://www.atlasofplaces.com/architecture/braga-municipal-stadium/>>. p. 72
- Imagem 113 | Planta do piso térreo à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a par- p. 74 tir dos desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003).
- Imagem 114 | Planta do 1º piso à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos p. 75 desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003).
- Imagem 115 | Perfil aa' à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos p. 76 de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003).
- Imagem 116 | Perfil bb' à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos p. 76 de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003).
- Imagem 117 | Alçado Nordeste à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos p. 77 desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003).
- Imagem 118 | Alçado Noroeste à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos p. 77 desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003).
- Imagem 119 | Montagem do autor a partir de fotografia de Sean Paul (*Great Wall of China*, p. 79 2018) e fotografia de Satoshi Asakawa (*Great (Bamboo) Wall*, 2002).
- Imagem 120 | Fotografia. Joel Saget, *Kengo Kuma*, 2017. In <<https://www.rtbf.be/article/kengo-kuma-l-architecte-qui-veut-replacer-le-beton-par-le-bois-9661963>>. p. 80

- Imagem 121 | Fotografia. Satoshi Asakawa, *Great (Bamboo) Wall*, 2002. In <<https://archeyes.com/commune-great-bamboo-wall-kengo-kuma-associates/>>. p. 82
- Imagem 122 | Planta do piso térreo à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002). p. 84
- Imagem 123 | Planta do piso inferior à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002). p. 85
- Imagem 124 | Perfil aa' à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002). p. 86
- Imagem 125 | Perfil bb' à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002). p. 86
- Imagem 126 | Alçado Norte à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002). p. 87
- Imagem 127 | Alçado Sul à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002). p. 87
- Imagem 128 | Alçado Este à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002). p. 88
- Imagem 129 | Alçado Oeste à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002). p. 88
- Imagem 130 | Montagem do autor a partir de pintura de Mark Rothko (*Untitled (Red)*, 1956) e fotografia de Onnis Luque (*Casa Pedregal*, 2015). p. 91
- Imagem 131 | Fotografia. René Burri, *Luis Barragán with his mare Arjala*, 1969. In <<https://www.barragan-foundation.org/luis-barragan/life>>. p. 92
- Imagem 132 | Fotografia. Simon Fässler, *Casa Prieto López*, 2018. In <<https://www.simon-fassler.com/architecture/luis-barragan-casa-prieto-lopez>>. p. 94
- Imagem 133 | Planta do piso térreo à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947). p. 96
- Imagem 134 | Planta do 1º piso à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947). p. 97
- Imagem 135 | Perfil aa' à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947). p. 98
- Imagem 136 | Alçado Norte à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947). p. 99
- Imagem 137 | Alçado Este à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947). p. 99
- Imagem 138 | Montagem do autor a partir de frame de Yasujiro Ozu (*Banshun*, 1949) e fotografia de Isabella Trindade (*Chichu Art Museum*, 2019). p. 101
- Imagem 139 | Fotografia. Nobuyoshi Araki, *Tadao Ando*, 2017. In <<http://www.wakapedia.it/en/tadao-ando-endeavors/>>. p. 102

- Imagem 140 | Fotografia. Zhulong, *Chichu Art Museum*, 2006. In <<https://visuallexicon.wordpress.com/2017/10/11/chichu-art-museum-naoshima-japan/>>. p. 104
- Imagem 141 | Planta do 1º piso inferior à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004). p. 106
- Imagem 142 | Planta do 2º piso inferior à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004). p. 107
- Imagem 143 | Planta do 3º piso inferior à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004). p. 108
- Imagem 144 | Perfil aa' à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004). p. 109



Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Dinis Braga

**O Silêncio na Arquitetura:
Ressonâncias em Tempos de Ruído**

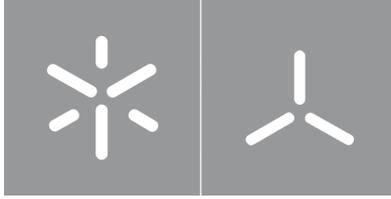
Informação | Caderno II

**O Silêncio na Arquitetura:
Ressonâncias em Tempos de Ruído**
Informação | Caderno II

Dinis Braga

UMinho | 2024

janeiro de 2024



Universidade do Minho

Escola de Arquitetura, Arte e Design

Dinis Braga

**O Silêncio na Arquitetura:
Ressonâncias em Tempos de Ruído**

Informação | Caderno II

Dissertação de Mestrado
Mestrado Integrado em Arquitetura
Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professora Doutora Ana Luísa Rodrigues

O Silêncio na Arquitetura:

Ressonâncias em Tempos de Ruído

Índice

Harmonia	08
Mies van der Rohe	10
Pavilhão de Barcelona	12
Tempo	18
César Portela	20
Cementerio de Fisterra	22
Ma	28
Fumihiko Maki	30
Kaze-no-Oka Crematorium	32
Vazio	38
Eduardo Chillida	40
Tindaya	42
Simetria	46
Louis Kahn	48
Salk Institute	50
Contraste	56
Peter Zumthor	58
Allmannajuvet Zinc Mine Museum	60
Escala	68
Eduardo Souto de Moura	70
Estádio Municipal de Braga	72
Tectónica	78
Kengo Kuma	80
Great Wall	82
Cor	90
Luis Barragán	92
Casa Pedregal	94
Sombra	100
Tadao Ando	102
Chichu Art Museum	104

Harmonia

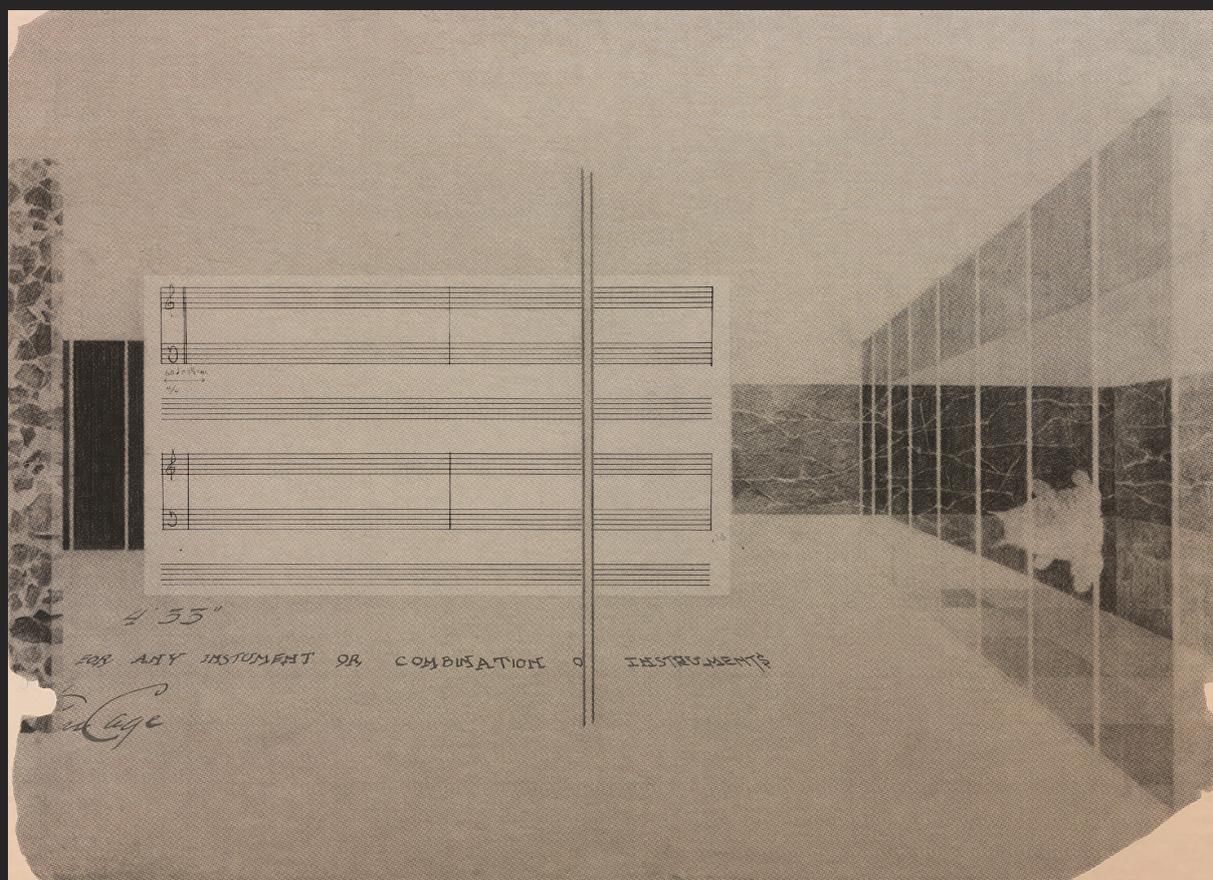


Imagem 56

Montagem do autor a partir de partitura de John Cage (*4'33"*, 1952) e desenho de Mies van der Rohe (*German Pavilion (Interior perspective)*, ca. 1928-1929)

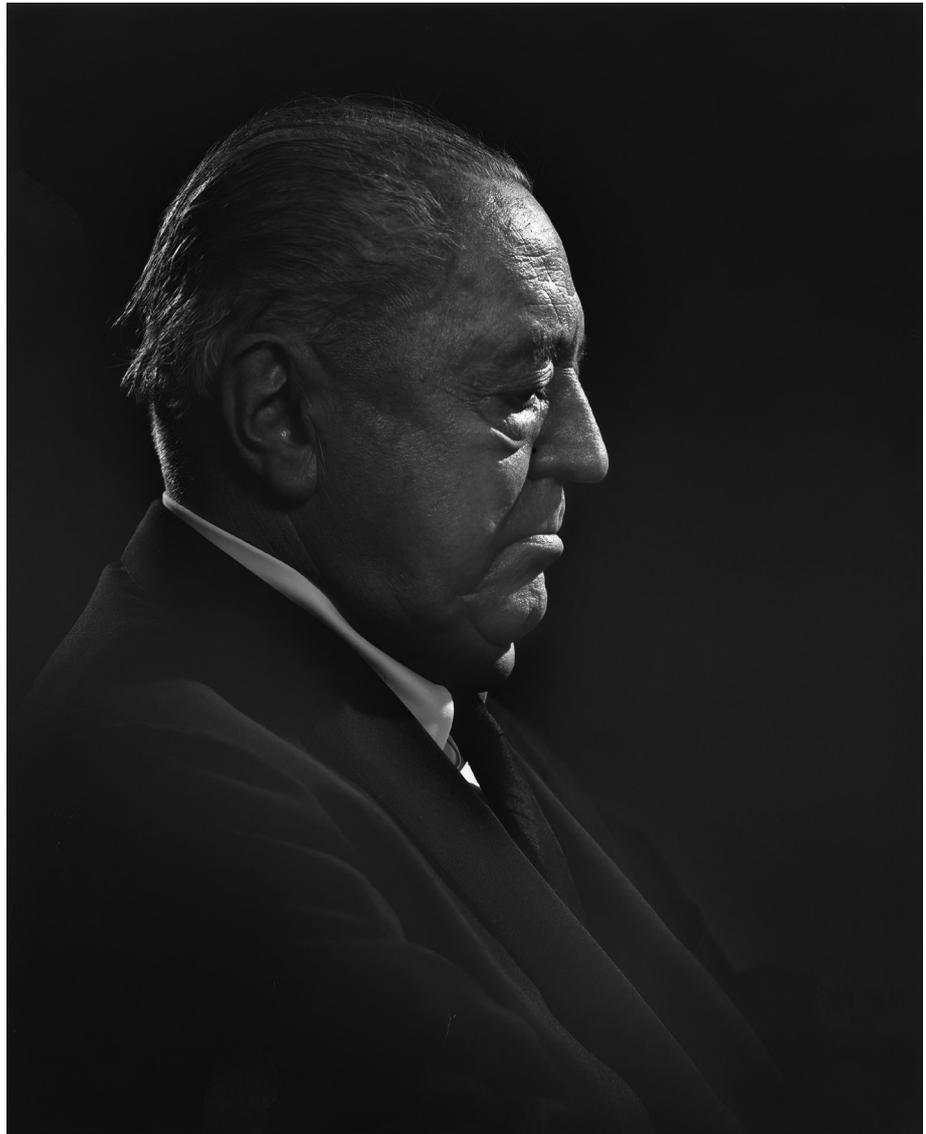


Imagem 57

Fotografia. Yousuf Karsh, *Ludwig Mies van der Rohe*, 1962

Mies van der Rohe

Nome	Ludwig Mies van der Rohe (Maria Ludwig Michael Mies)
Nascimento	27 de março de 1886 - Aachen, Reino da Prússia, Império Alemão
Falecimento	17 de agosto de 1969 - Chicago, Illinois, EUA
Obras de relevo	<i>Pavilhão de Barcelona</i> (1928-1929) - Barcelona, Espanha <i>Vila Tugendhat</i> (1929-1930) - Brno, Chéquia <i>Edith Farnsworth House</i> (1945-1951) - Illinois, EUA <i>860-880 Lake Shore Drive Apartments</i> (1949-1951) - Illinois, EUA <i>S. R. Crown Hall</i> (1950-1956) - Illinois, EUA <i>Seagram Building</i> (1955-1958) - Nova Iorque, EUA <i>Bacardi Office Building</i> (1957-1961) - Cidade do México, México <i>Neue Nationalgalerie</i> (1965-1968) - Berlim, Alemanha



Imagem 58
Fotografia. Maciej Jezyk, *Barcelona Pavilion*, 2017

Pavilhão de Barcelona

Ficha Técnica

Nome	Pavilhão Nacional da Alemanha para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929
Autor	Ludwig Mies van der Rohe (Maria Ludwig Michael Mies)
Colaboradores	Lilly Reich; (Reconstrução a cargo de Oriol Bohigas, Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos)
Localização	Barcelona, Espanha
Anos de construção	1928-1929; (Demolido em 1939 e reconstruído de 1983-1986)
Ano de inauguração	1929; (2ª inauguração em 1986)
Área Total	150 m ²
Cliente	Império Alemão
Categoria	Pavilhão
Estado de obra	Reconstruída

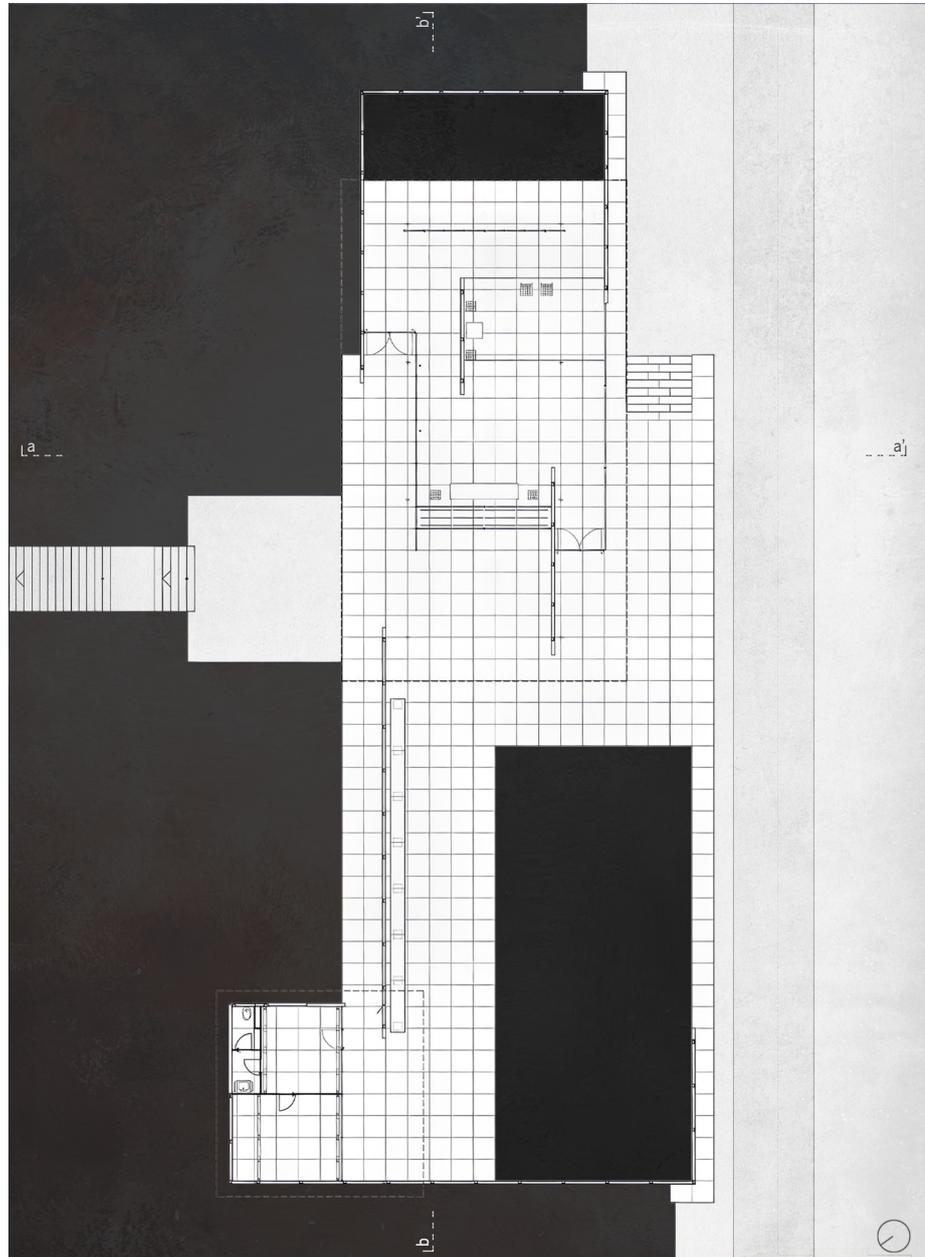


Imagem 59

Planta à escala 1:350. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929)

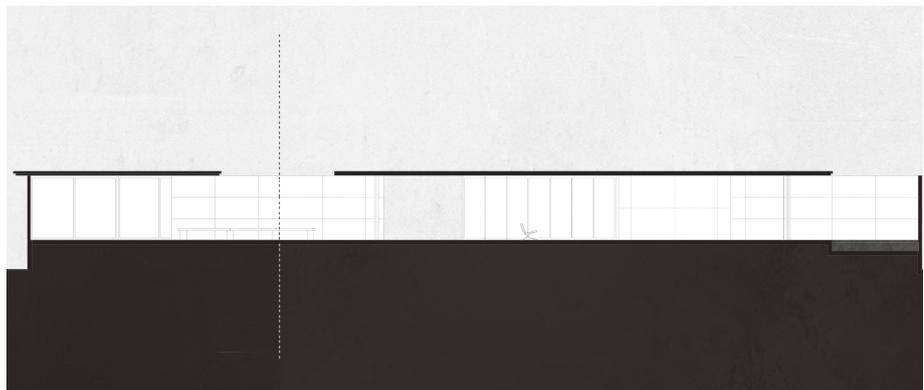
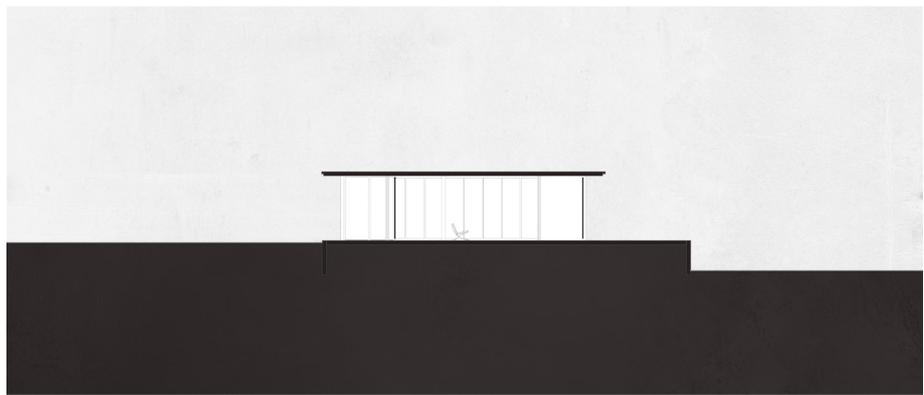


Imagem 60 (cima) e 61 (baixo)

Perfis aa' e bb', respetivamente, à escala 1:350. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929)

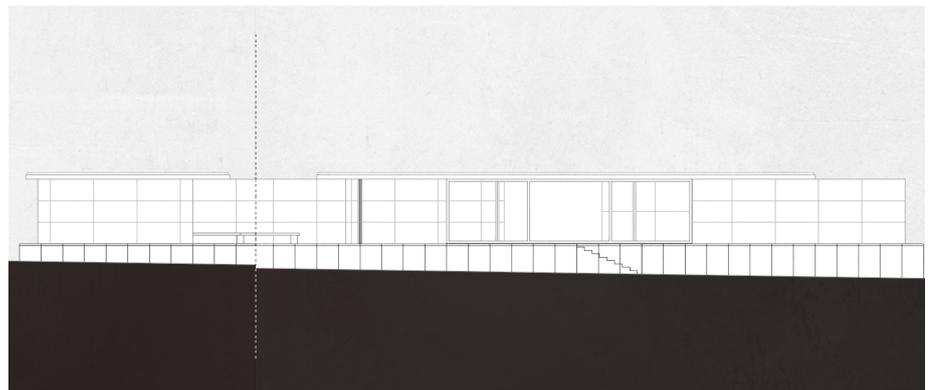
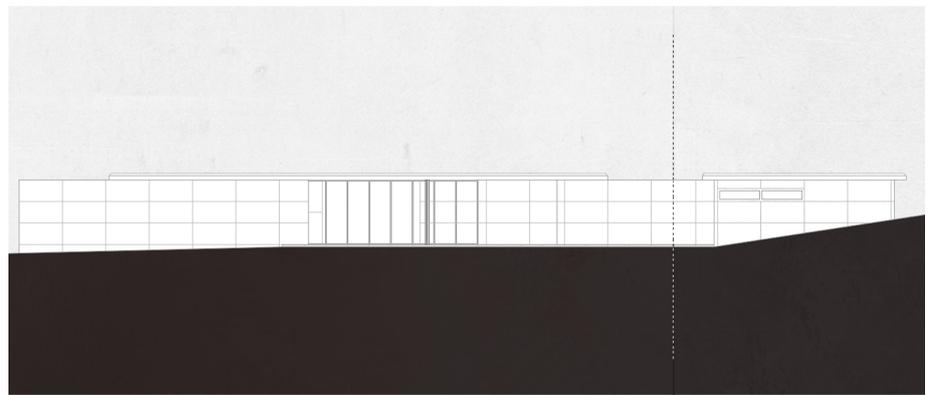


Imagem 62 (cima) e 63 (baixo)

Alçados Norte e Sul, respetivamente, à escala 1:350. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929)

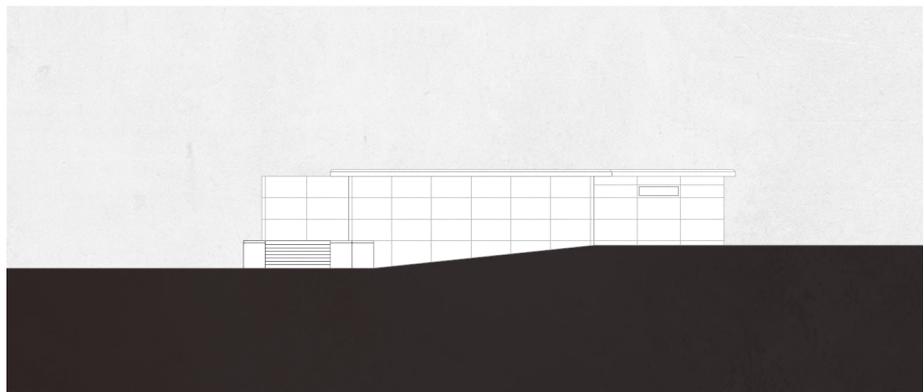
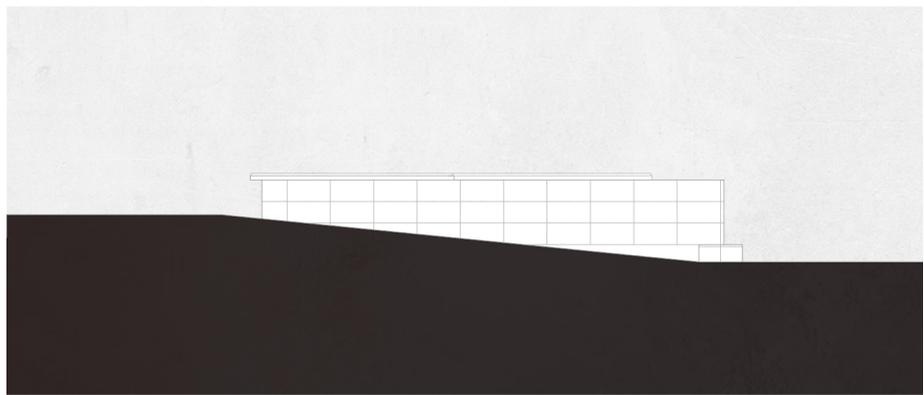


Imagem 64 (cima) e 65 (baixo)

Alçados Este e Oeste, respetivamente, à escala 1:350. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Mies van der Rohe (*Pavilhão de Barcelona*, 1929)

Tempo



Imagem 66

Montagem do autor a partir de pintura de Caspar David Friedrich (*Seashore in the Fog*, ca. 1807) e fotografia de circA RQ (*Cemeterio Municipal Fisterra*, 2016)



Imagem 67
Fotografia. Gustavo Santos, *César Portela*, 2023

César Portela

Nome	César Portela Fernández-Jardón
Nascimento	18 de abril de 1937 - Pontevedra, Espanha
Obras de relevo	<i>Cementerio Municipal de Fisterra</i> (1997-2000) - Fisterra, Espanha <i>Museu del Mar de Galicia</i> (1992-2003) - Vigo, Espanha <i>Estación Ferrocarril de Cádiz</i> (1997-2003) - Cádiz, Espanha <i>Palacio de Congresos y Ocio</i> (2001-2005) - Coruña, Espanha <i>Palacio Auditorio Mar de Vigo</i> (2007-2011) - Vigo, Espanha <i>Museo de Historia Natural</i> (2008-2011) - Santiago de Compostela, Espanha <i>Terminal Aeropuerto de Vigo</i> (2009-2013) - Vigo, Espanha <i>Estacion Autobuses Córdoba</i> (1994-1998) - Córdoba, Espanha



Imagem 68
Fotografia. César Portela, *Cementerio de Fisterra*, 2000

Cemeterio de Fisterra

Ficha Técnica

Nome		Cemeterio Municipal de Fisterra
Autor		César Portela Fernández-Jardón
Colaboradores		Juan Mosquera Muiños; Serafín Lorenzo Cadilla; Fabián Estévez; Miguel Ángel Rodríguez López de la Llave
Localização		Fisterra, Espanha
Anos de construção		1997-1999
Ano de inauguração		2000 (inauguração parcial)
Cliente		Concello de Fisterra - Diputación A Coruña
Categoria		Cemitério
Estado de obra		Construção não finalizada

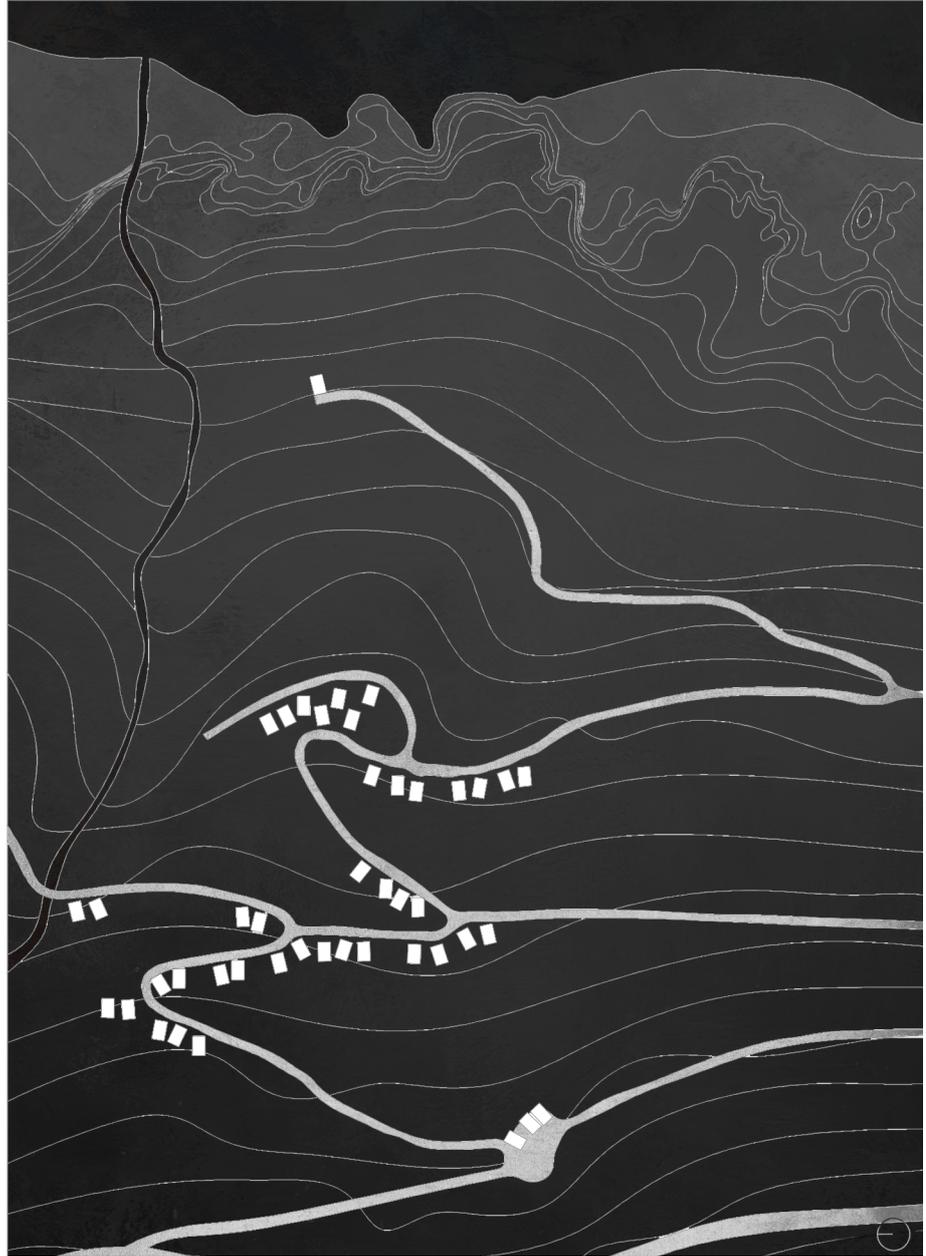


Imagem 69

Planta à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cementerio en Fisterra*, 2000)

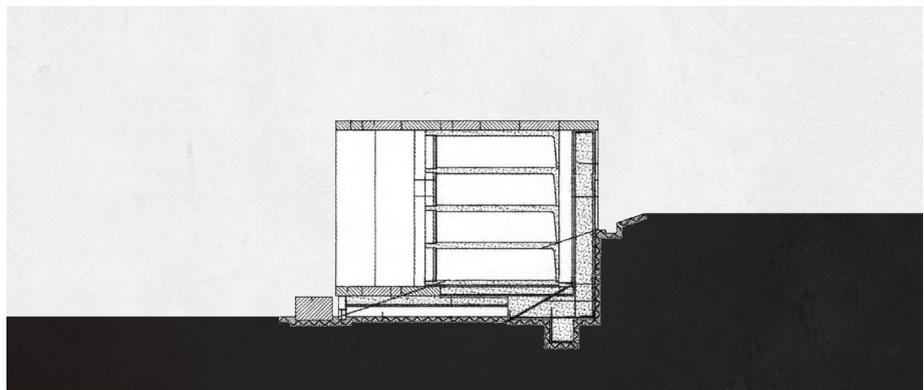
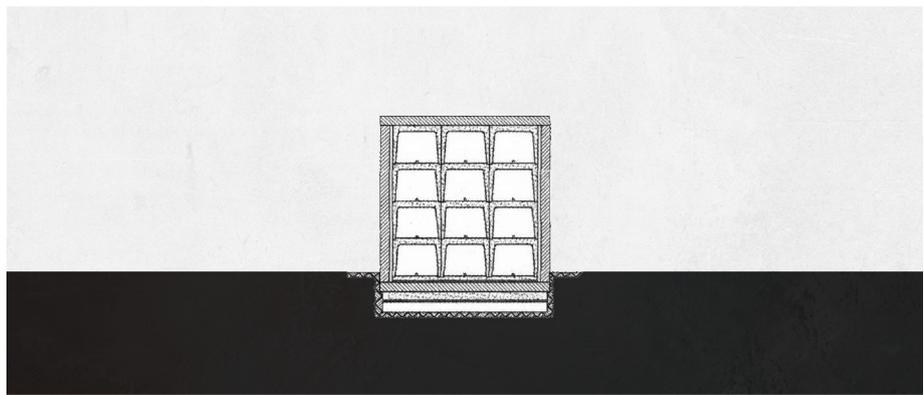


Imagem 70 (cima) e 71 (baixo)

Perfis transversal e longitudinal do nicho *típo*, respetivamente, à escala 1:100. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cementerio en Fisterra*, 2000)

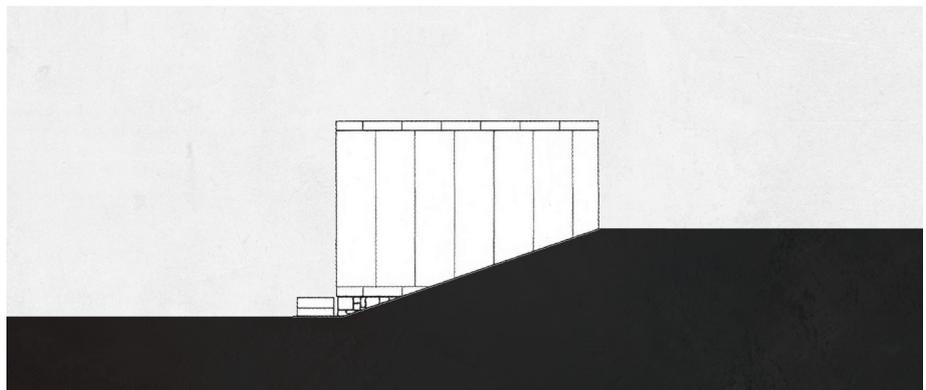
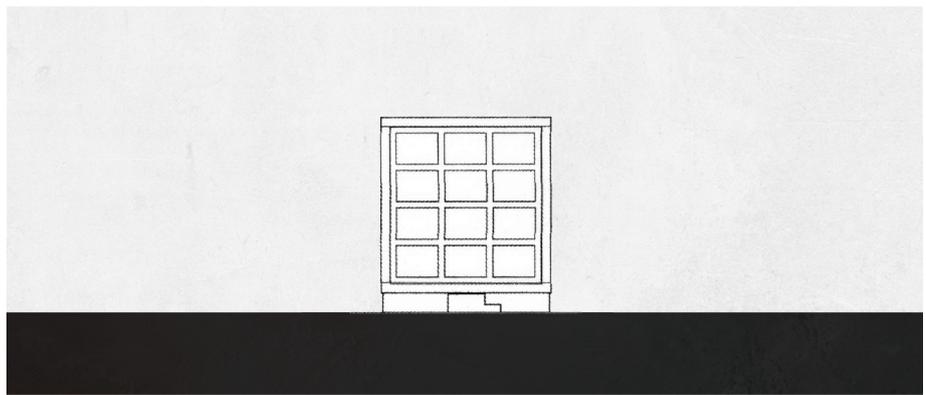


Imagem 72 (cima) e 73 (baixo)

Alçados frontal e lateral do nicho *tipo*, respetivamente, à escala 1:100. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de César Portela (*Cementerio en Fisterra*, 2000)

Ma



Imagem 74

Montagem do autor a partir de pintura de Hasegawa Tōhaku (*Shōrin-zu byōbu*, ca. 1595) e fotografia de Daijirou Okada (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020)



Imagem 75
Fotografia. Jean Baptiste, *Fumihiko Maki*, 2010

Fumihiko Maki

Nome	Fumihiko Maki (槇 文彦)
Nascimento	6 de setembro de 1928 - Tóquio, Japão
Obras de relevo	<i>Steinberg Hall</i> (1957-1960) - St. Louis, EUA <i>YKK Guest House</i> (1980-1982) - Kurobe, Japão <i>Fujisawa Municipal Gymnasium</i> (1982-1984) - Fujisawa, Japão <i>Spiral</i> (1983-1985) - Tóquio, Japão <i>National Museum of Modern Art</i> (1984-1986) - Kyoto, Japão <i>Iwasaki Art Museum Annex</i> (1987) - Ibusuki, Japão <i>Tokyo Metropolitan Gymnasium</i> (1986-1990) - Tóquio, Japão <i>Hillside Terrace Complex I-VI</i> (1969-1992) - Tóquio, Japão <i>Kaze-no-Oka Crematorium</i> (1995-1997) - Nakatsu, Japão



Imagem 76

Fotografia. Fumihiko Maki, *Kaze-no-Oka Crematorium*, 2020

Kaze-no-Oka Crematorium

Ficha Técnica

Nome		Kaze-no-Oka Crematorium
Autor		Fumihiko Maki (槇 文彦)
Colaboradores		Hanawa Structural Engineers; Sogo Consultants
Localização		Nakatsu, Japão
Anos de construção		1995-1997
Ano de inauguração		1997
Área Total		2,515 m ²
Cliente		Oita Prefectural Assembly
Categoria		Crematório
Estado de obra		Construído

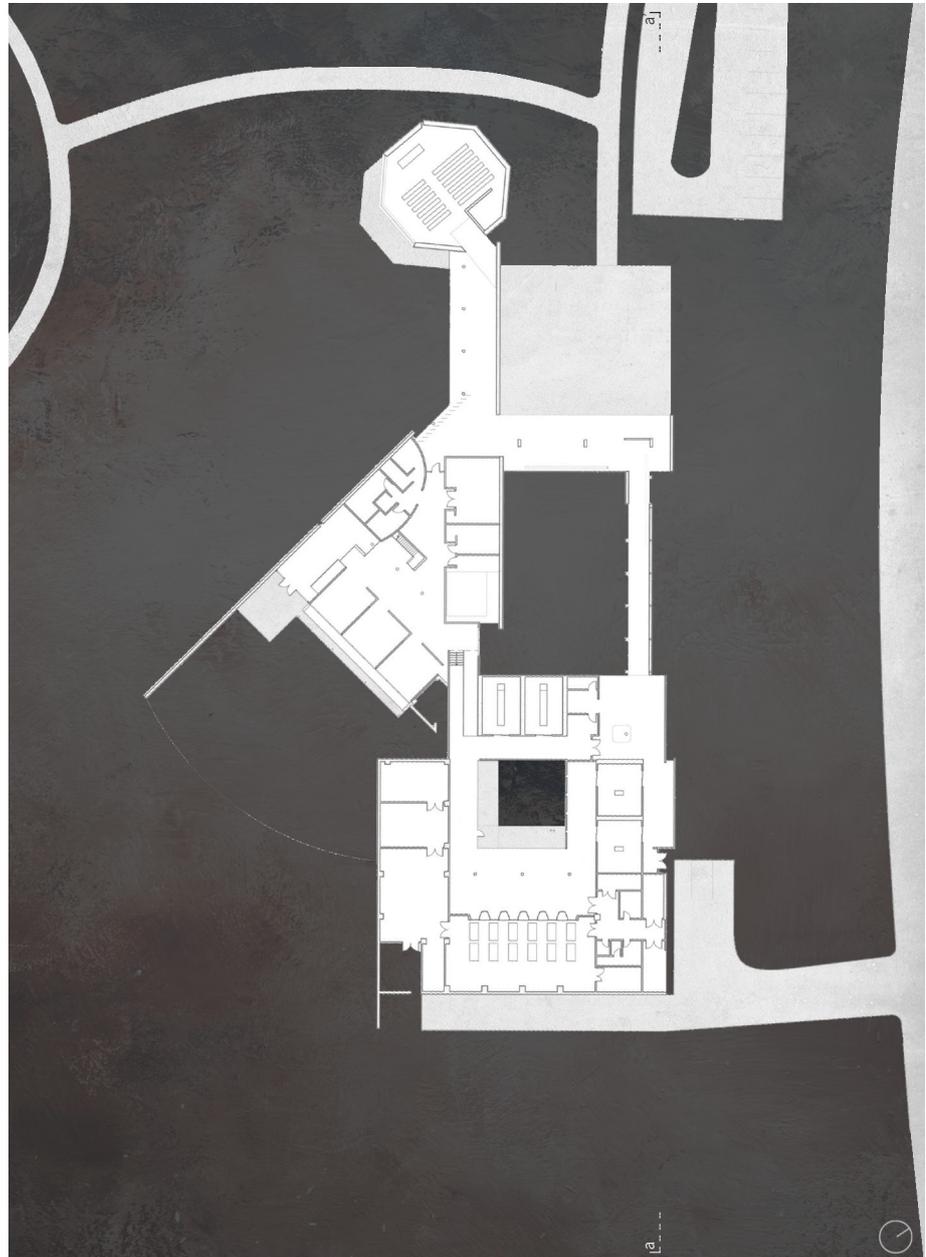


Imagem 77

Planta à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997)

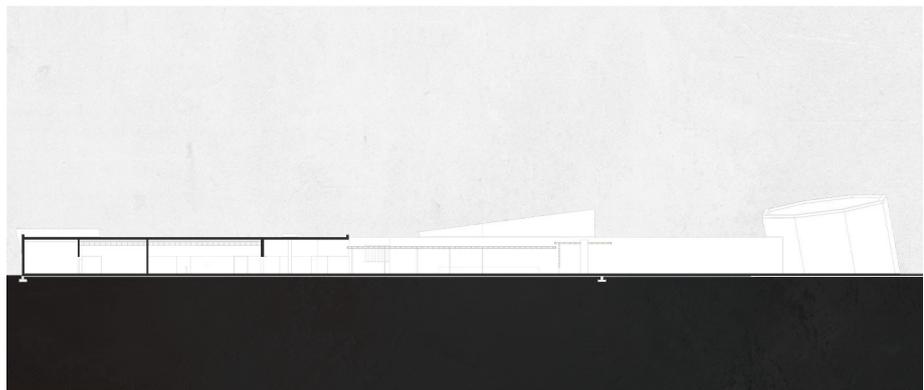


Imagem 78

Perfil aa' à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997)

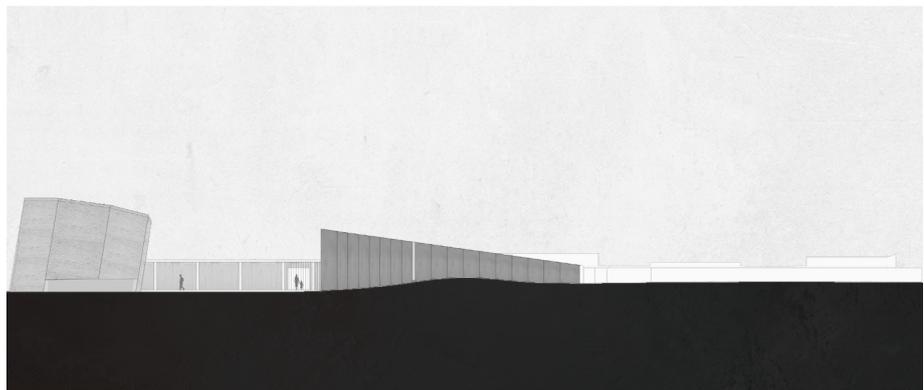
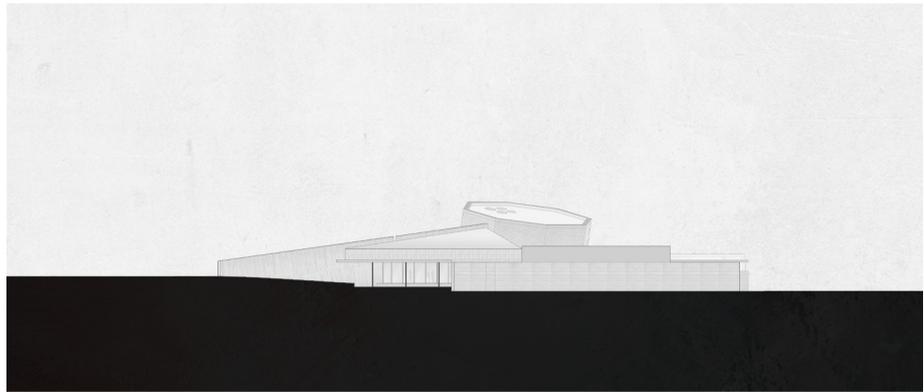


Imagem 79 (cima) e 80 (baixo)

Alçados Sudeste e Sudoeste, respetivamente, à escala 1:750. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997)

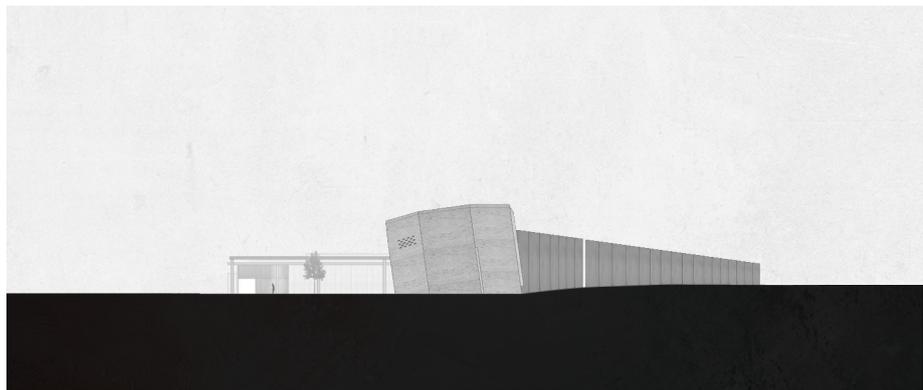


Imagem 81

Alçado Noroeste à escala 1:750. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Fumihiko Maki (*Kaze-no-Oka Crematorium*, 1997)

Vazio



Imagem 82
Montagem do autor. *Tindaya*, 2023

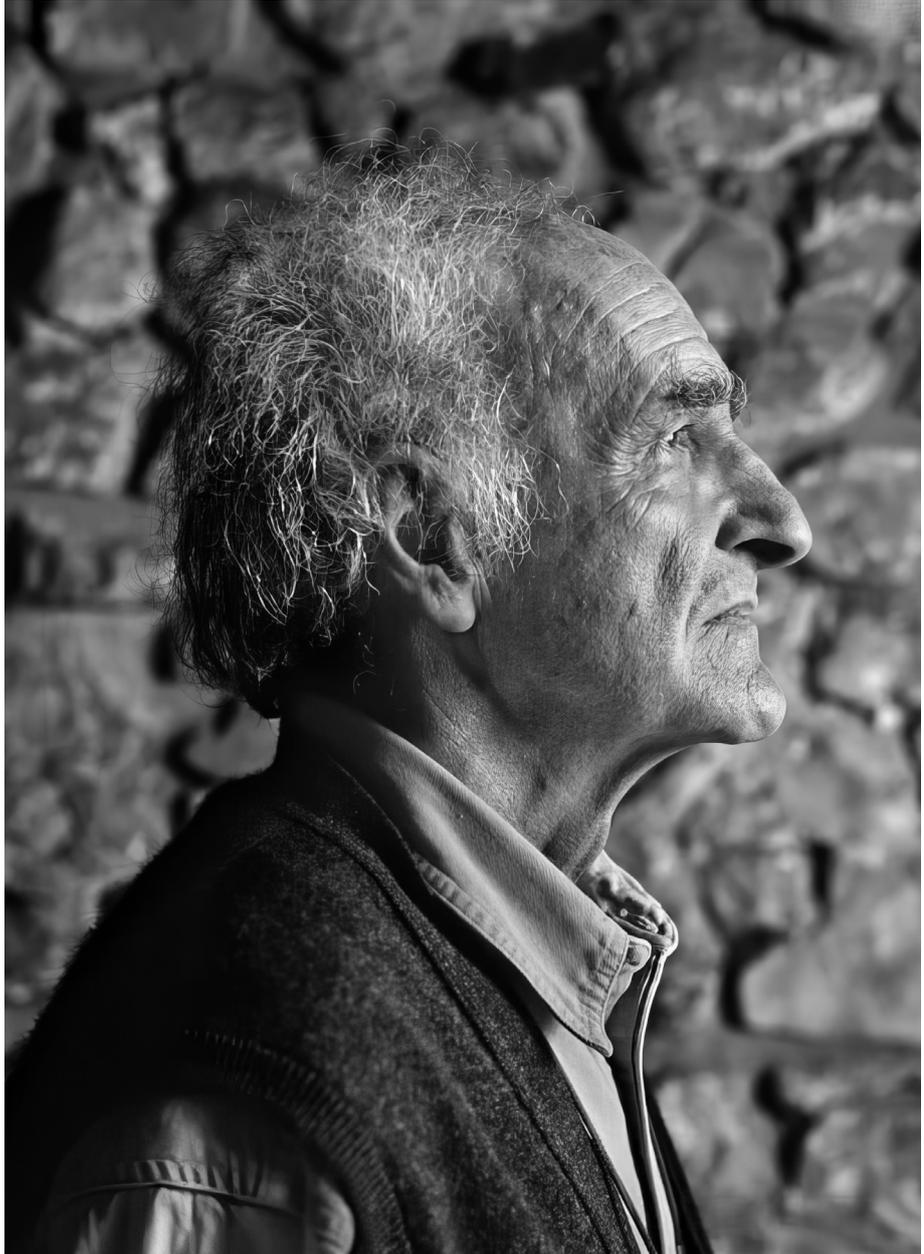


Imagem 83
Fotografia. Chema Conesa, *Eduardo Chillida*, 1997

Eduardo Chillida

Nome	Eduardo Chillida Juantegui
Nascimento	10 de janeiro de 1924 - San Sebastián, País Basco
Falecimento	19 de agosto de 2002 - San Sebastián, País Basco
Obras de relevo	<i>Elogio del fuego</i> (1955) - Turim, Itália <i>Sirena Varada</i> (1972) - Madrid, Espanha <i>Peine del Viento XV</i> (1976) - San Sebastián, País Basco <i>Topos V</i> (1986) - Barcelona, Espanha <i>Elogi de l'aigua</i> (1987) - Barcelona, Espanha <i>Elogio del Horizonte</i> (1989) - Gijón, Espanha <i>À la Tolerancia</i> (1992) - Sevilha, Espanha <i>Toleranz durch Dialog</i> (1992) - Münster, Alemanha <i>Arco de la libertad</i> (1993) - Gipuzkoa, País Basco <i>Montaña Tindaya</i> (1994) - Fuerteventura, Espanha <i>Buscando la Luz II</i> (1997) - München, Alemanha

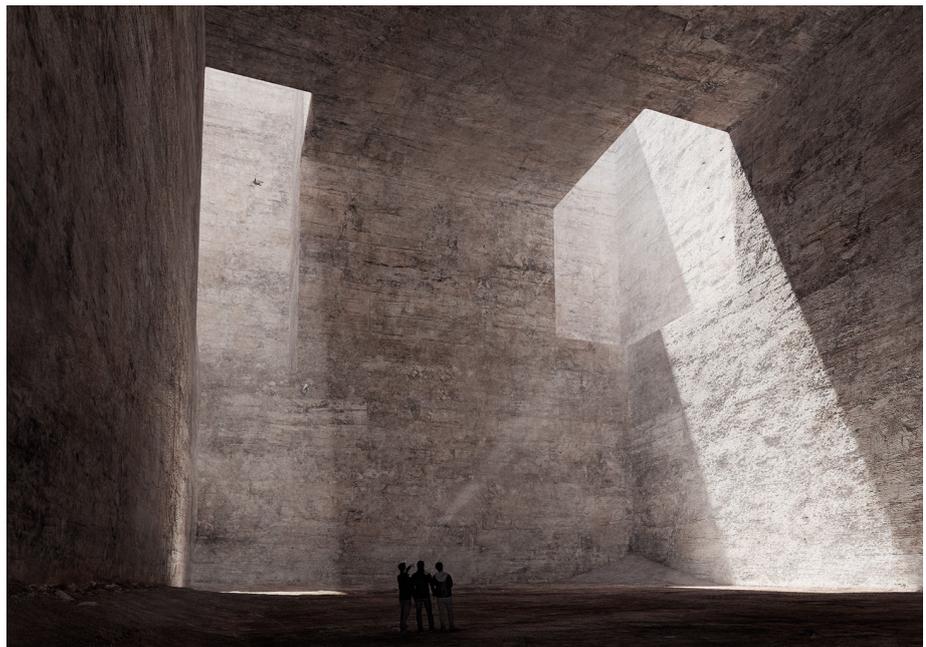


Imagem 84
Renderização. Phrame Design, *Tindaya*, 2016

Tindaya

Ficha Técnica

Nome		Montaña Tindaya
Autor		Eduardo Chillida Juantegui
Colaboradores		José Antonio Fernández Ordóñez
Localização		Fuerteventura, Espanha
Área Total		2500 m ²
Categoria		Escultura
Estado de obra		Não construída



Imagem 85

Planta à escala 1:2500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Chillida (*Tindaya*, 1994)

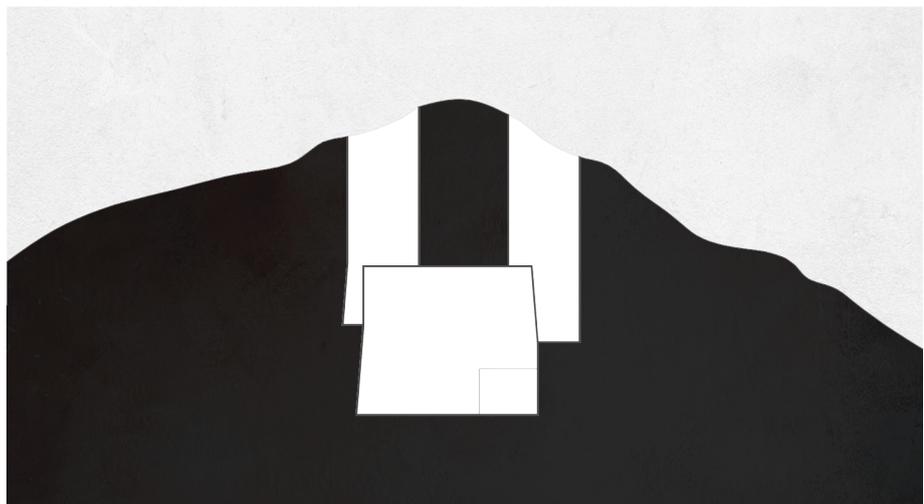


Imagem 86 (cima) e 87 (baixo)

Perfil aa' e bb', respetivamente, à escala 1:2500. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Chillida (*Tindaya*, 1994)

Simetria



Imagem 88

Montagem do autor a partir de pintura de Pablo Picasso (*Guernica*, 1937) e fotografia de Shannon Hammond (*Salk Institute for Biological Studies*, 2017)

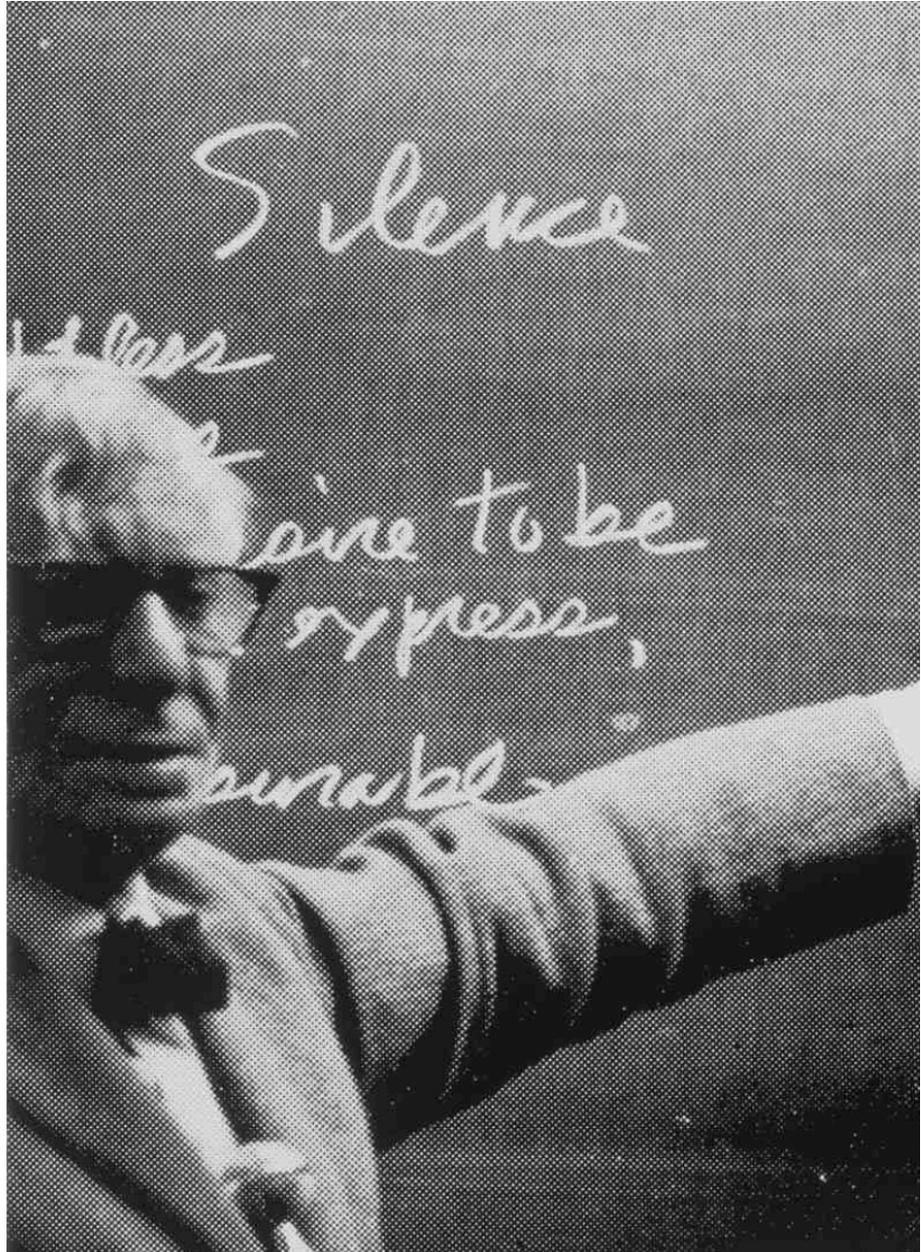


Imagem 89
Fotografia. Bernhard Furrer, *Louis Kahn*, 1969

Louis Kahn

Nome	Louis Isadore Kahn (Itze-Leib Schmuilowsky)
Nascimento	20 de fevereiro de 1901 - Kuressaare, Estónia
Falecimento	17 de março de 1974 - Nova Iorque, EUA
Obras de relevo	<i>Yale University Art Gallery</i> (1951-1953) - New Haven, Connecticut, EUA <i>Margaret Esherick House</i> (1959-1962) - Filadélfia, EUA <i>Salk Institute for Biological Studies</i> (1959-1965) - Califórnia, EUA <i>Phillips Exeter Academy Library and Dining Hall</i> (1965-1972) - Nova Hampshire, EUA <i>Kimbell Art Museum</i> (1966-1972) - Texas, EUA <i>Kahn Korman Residence</i> (1971-1973) - Pensilvânia, EUA <i>Sher-e-Bangla Nagar</i> (1962-1983) - Dacca, Bangladesh <i>Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park</i> (1973-2012) - Nova Iorque, EUA



Imagem 90

Fotografia. Peter Arahamian, *Salk Institute for Biological Studies*, 1996

Salk Institute

Ficha Técnica

Nome	Salk Institute for Biological Studies
Autor	Louis Isadore Kahn (Itze-Leib Schmuilowsky)
Colaboradores	Jack MacAllister; Roland Hoyt; Luis Barragán; August Komendant; Vierendeel trusses
Localização	Califórnia, EUA
Anos de construção	1959-1965
Ano de inauguração	1965
Cliente	Jonas Edward Salk
Categoria	Instituto laboratorial
Estado de obra	Construída

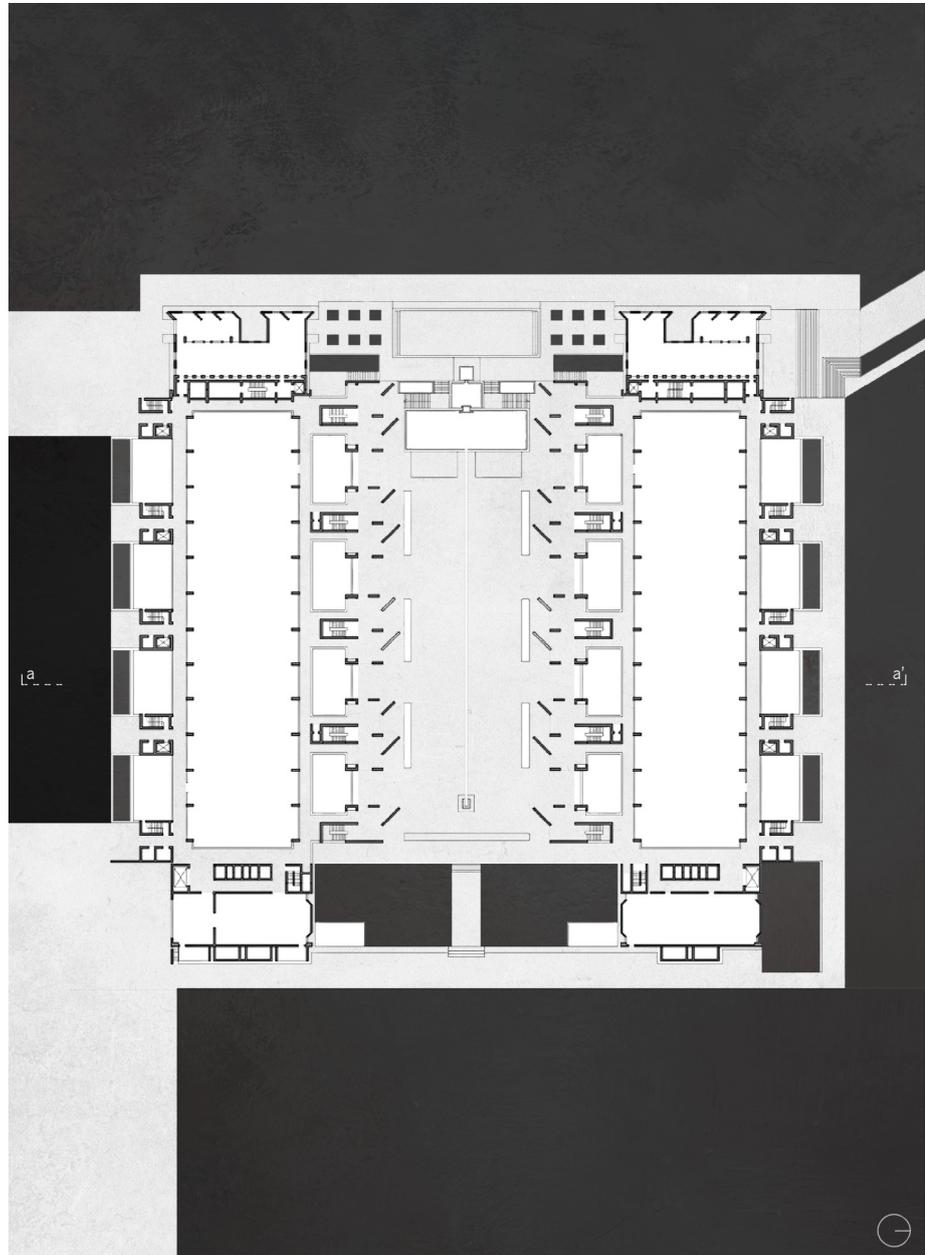


Imagem 91

Planta do piso térreo à escala 1:1250. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965)

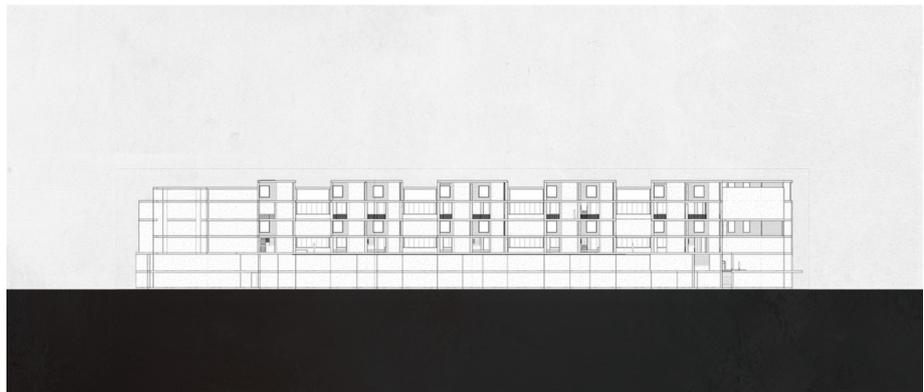
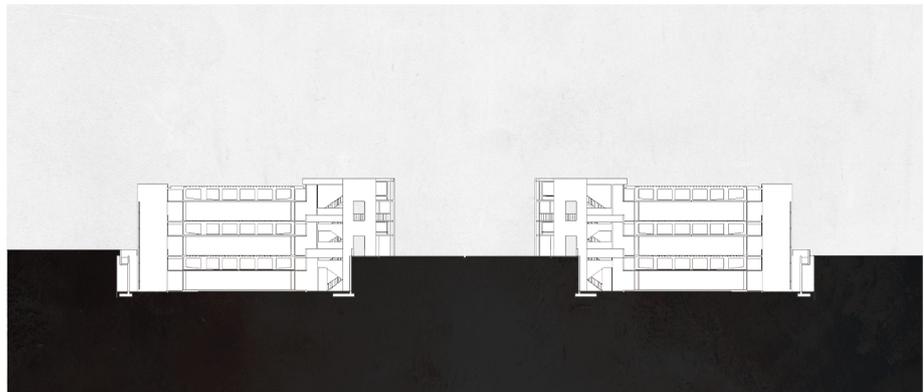


Imagem 92 (cima) e 93 (baixo)

Perfis aa' e bb', respetivamente, à escala 1:1250. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965)

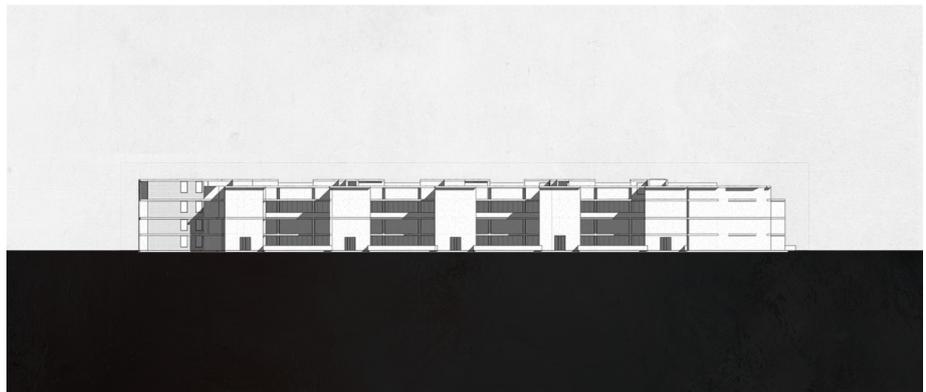
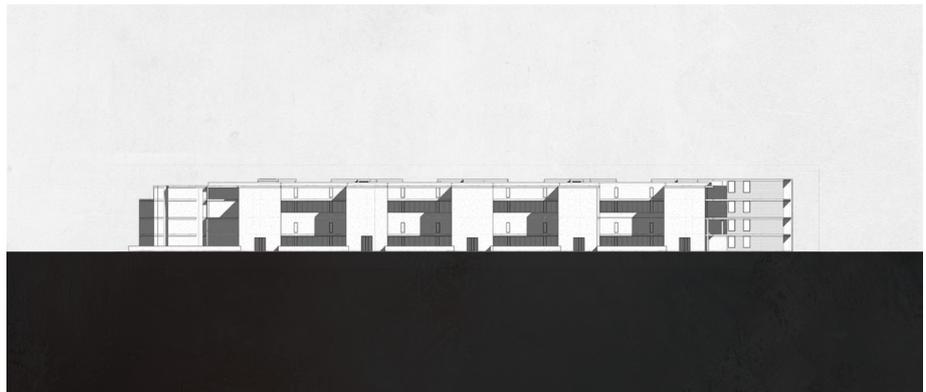


Imagem 94 (cima) e 95 (baixo)

Alçados Norte e Sul, respetivamente, à escala 1:1250. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965)

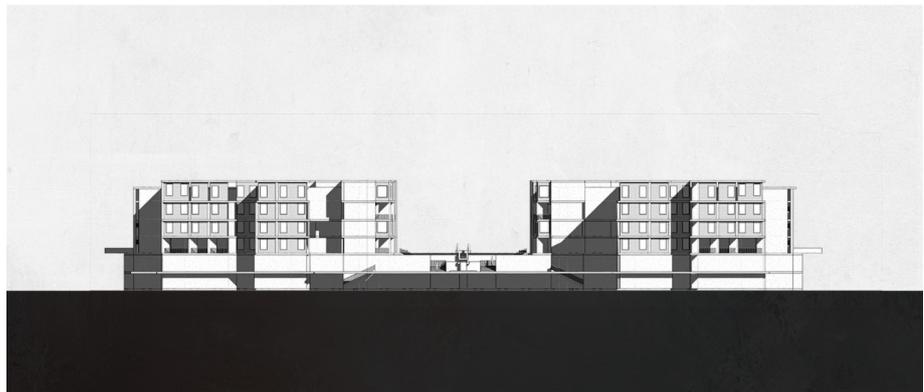
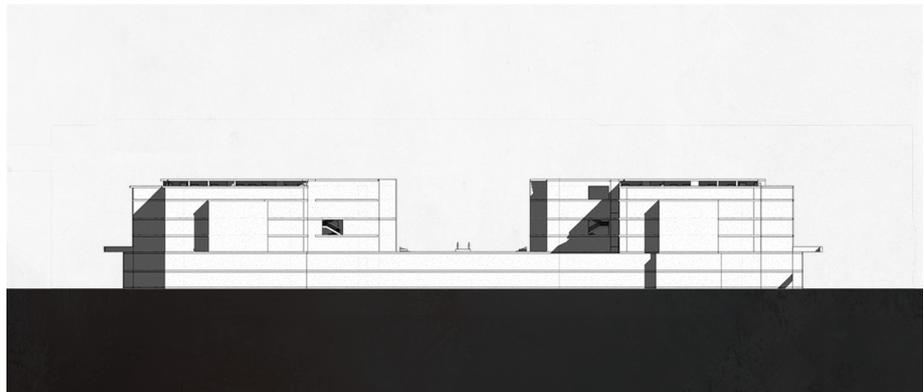


Imagem 96 (cima) e 97 (baixo)

Alçados Este e Oeste, respetivamente, à escala 1:1250. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Louis Kahn (*Salk Institute for Biological Studies*, 1965)

Contraste

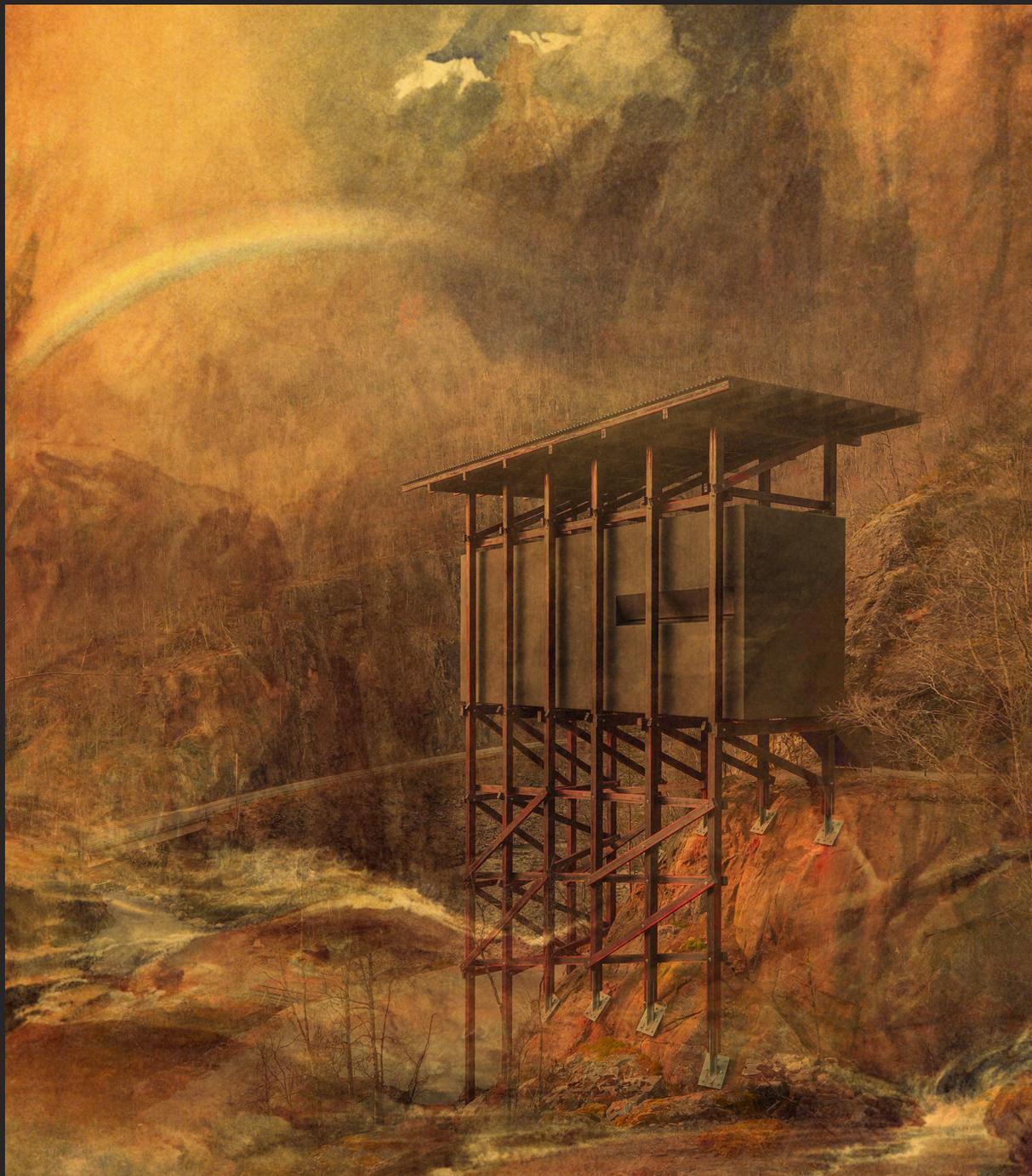


Imagem 98

Montagem do autor a partir de pintura de Joseph Mallord William Turner (*Devil's Bridge, Saint Gotthard's Pass*, ca. 1804) e fotografia de Aldo Amoretti (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017)

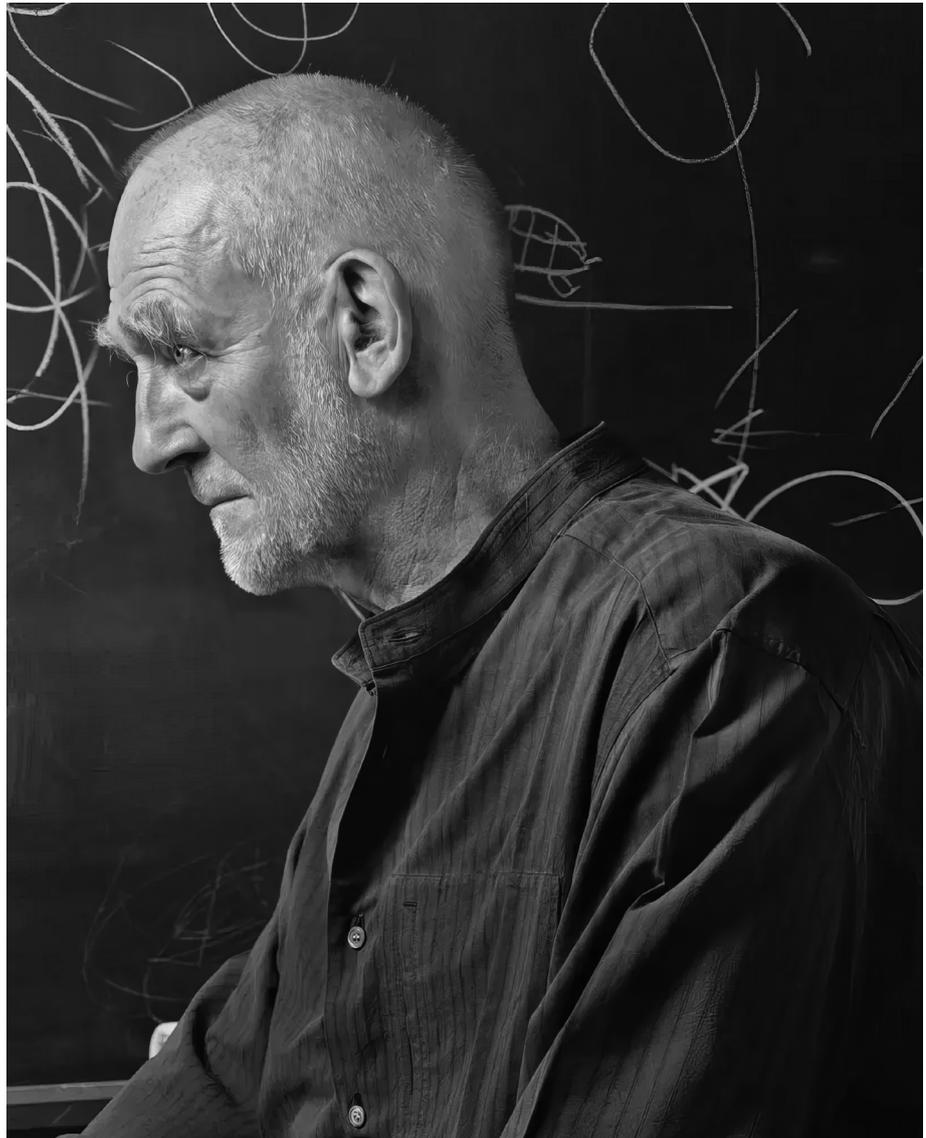


Imagem 99
Fotografia. Hendrik Kerstens, *Peter Zumthor*, 2011

Peter Zumthor

Nome	Peter Zumthor
Nascimento	26 de abril de 1943 - Basileia, Suíça
Obras de relevo	<i>Shelter Roman Archaeological Site</i> (1985-1986) - Coira, Suíça <i>Saint Benedict Chapel</i> (1985-1988) - Sumvitg, Suíça <i>Homes for Senior Citizens</i> (1989-1993) - Coira, Suíça <i>Therme Vals</i> (1993-1996) - Vals, Suíça <i>Kunsthaus Bregenz</i> (1990-1997) - Bregenz, Áustria <i>Swiss Sound Pavilion, Expo</i> (1997-2000) - Hanôver, Alemanha <i>Bruder Klaus Field Chapel</i> (2006-2007) - Mechernich, Alemanha <i>Kolumba Art Museum of the Cologne Archdiocese</i> (1997-2007) - Colônia, Alemanha <i>Allmannajuvet Zinc Mine Museum</i> (2001-2017) - Sauda, Noruega



Imagem 100

Fotografia. Aldo Amoretti, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017

Allmannajuvet Zinc Mine Museum

Ficha Técnica

Nome	Allmannajuvet Zinc Mine Museum
Autor	Peter Zumthor
Colaboradores	Maximilian Putzmann; Matthew Bailey; Lisa Barucco; Melissa de la Harpe; Caroline Hammarstroem; Niels Lofferöd; Pavlina Lucas; Simon Mahringer; Sofia Miccichè; Gian Salis; Stephan Schmid; Rainer Weitschies; Annalisa Zumthor-Cuorad; Finn-Erik Nilsen; Jürg Buchli; Lauber Ingenieure AG
Localização	Sauda, Noruega
Anos de construção	2001–2016
Ano de inauguração	2017
Cliente	Statens vegvesen: The Norwegian Public Roads Administration
Categoria	Museu
Estado de obra	Construída



Imagem 101

Planta de localização à escala 1:2500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017)

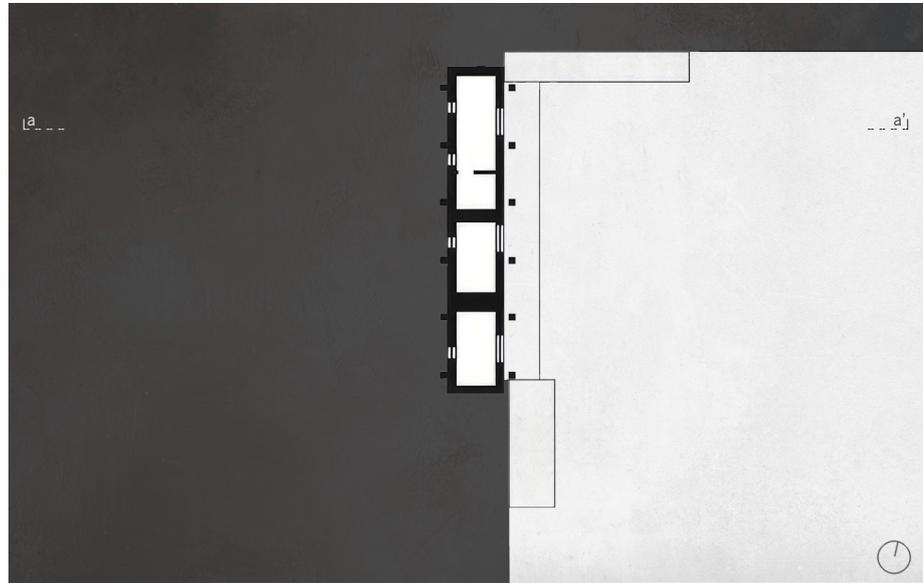


Imagem 102 (cima) e 103 (baixo)

Planta e Perfil aa' da estrutura de apoio ao estacionamento, respetivamente, à escala 1:250. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017)

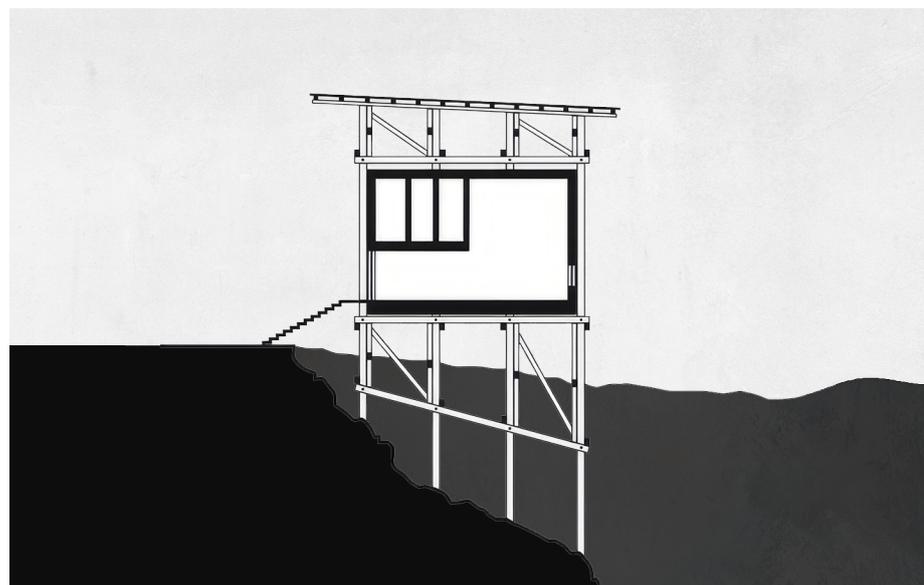
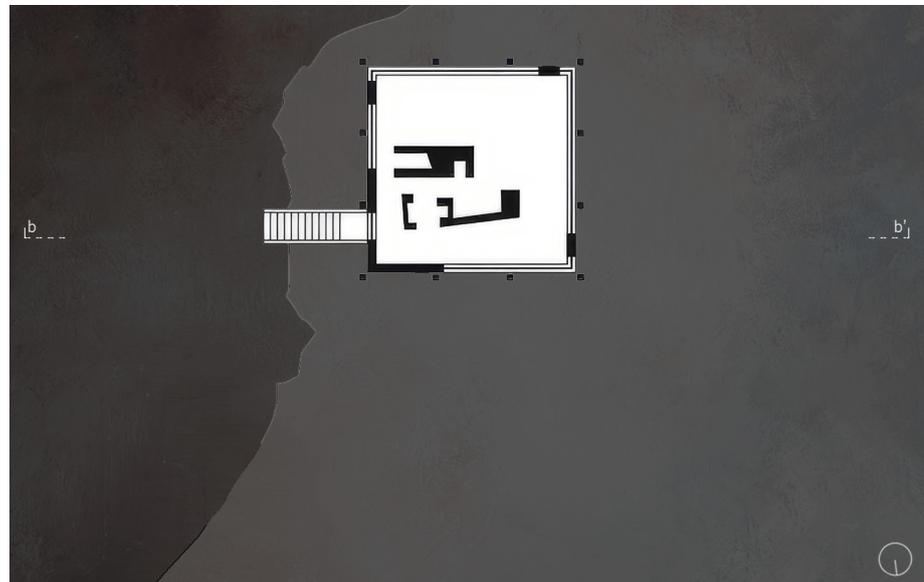


Imagem 104 (cima) e 105 (baixo)

Planta e Perfil bb' de café e bar, respectivamente, à escala 1:250. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017)

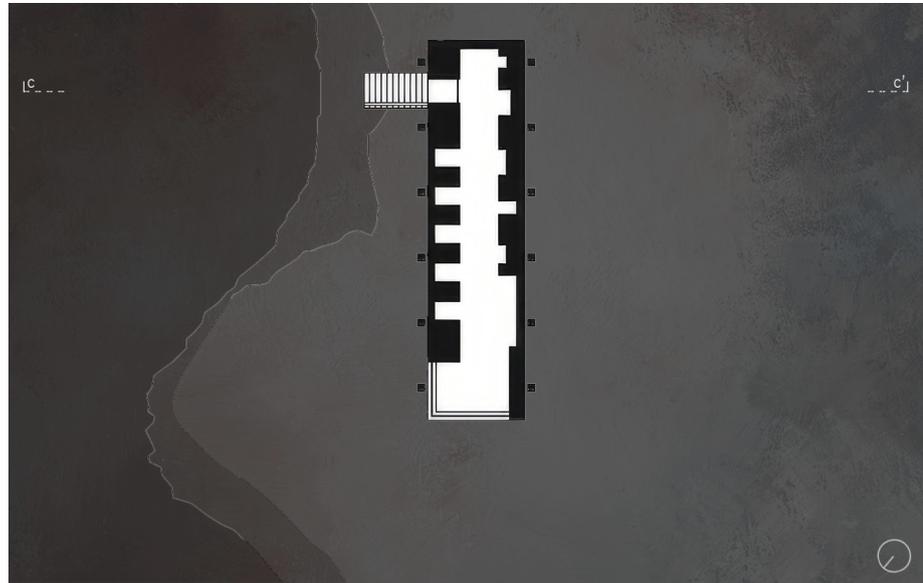


Imagem 106 (cima) e 107 (baixo)

Planta e Perfil cc' da galeria, respetivamente, à escala 1:250. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017)

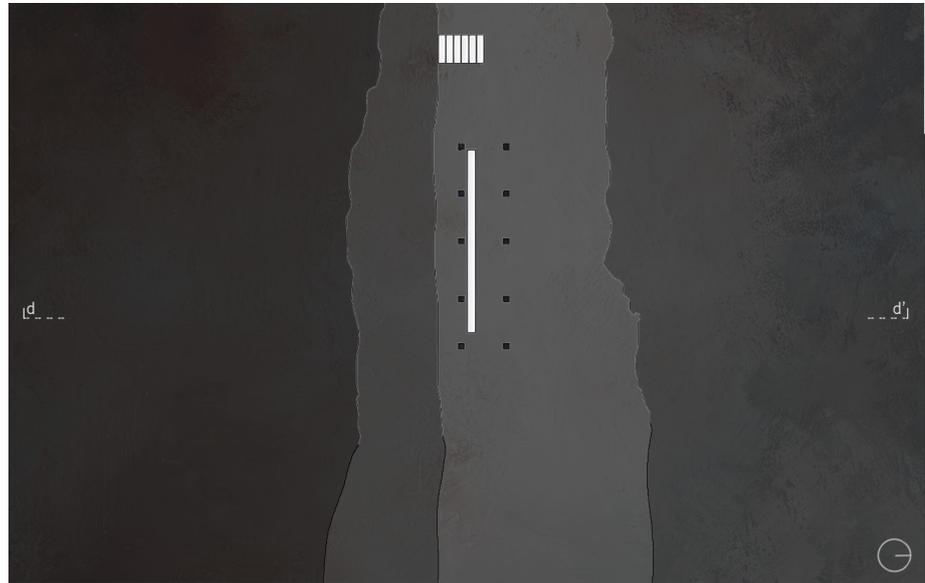


Imagem 108 (cima) e 109 (baixo)

Planta e Perfil dd' de zona de descanso, respetivamente, à escala 1:250. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Peter Zumthor (*Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, 2017)

Escala

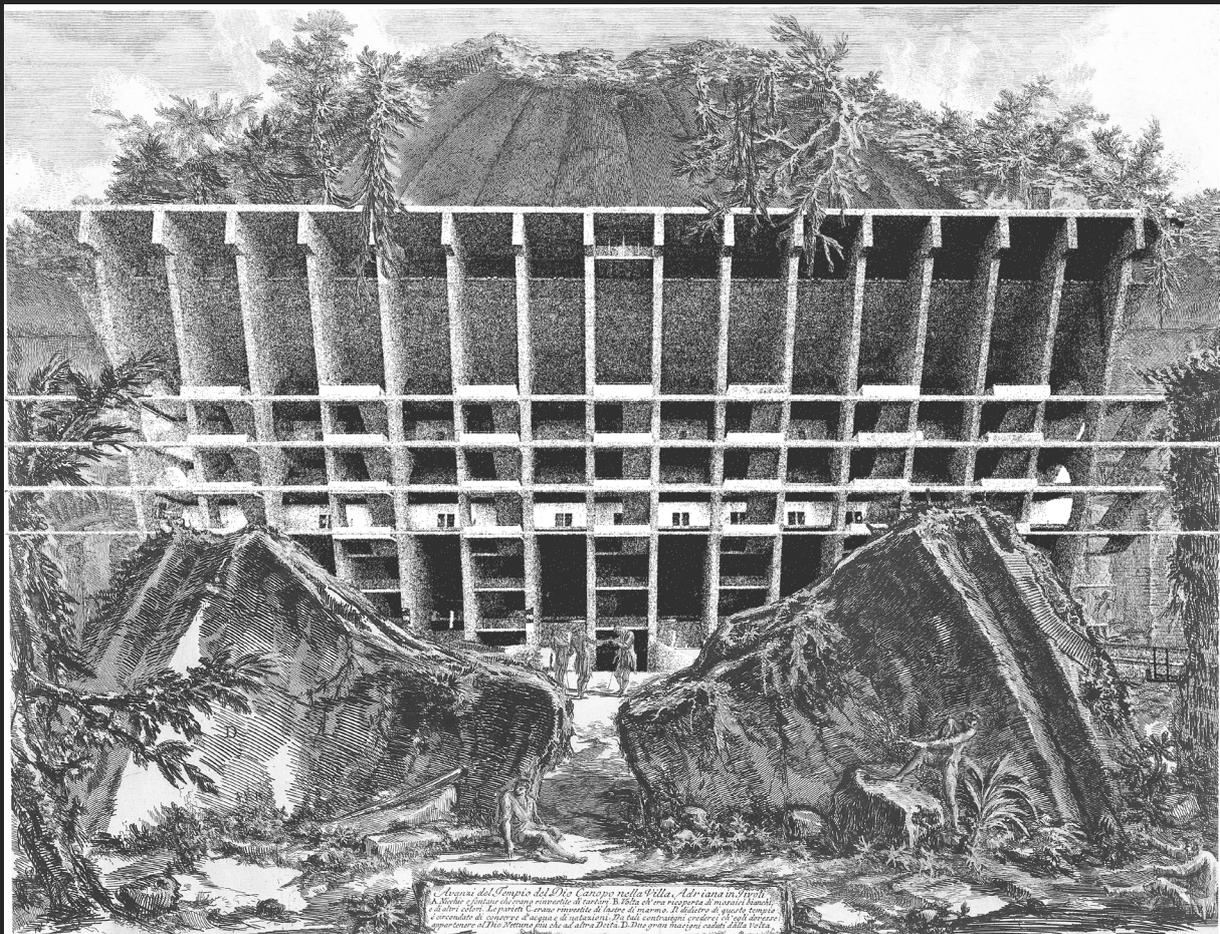


Imagem 110

Montagem do autor a partir de gravura de Giovanni Battista Piranesi (*Avanzi del Tempio Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli*, ca. 1769) e fotografia de Hisao Suzuki (*Braga Municipal Stadium*, 2017)



Imagem 111

Fotografia. Francisco Nogueira, *Eduardo Souto de Moura*, 2011

Eduardo Souto de Moura

Nome	Eduardo Elísio Machado Souto de Moura
Nascimento	25 de julho de 1952 - Porto, Portugal
Obras de relevo	<i>Casa das Artes</i> (1981-1991) - Porto, Portugal <i>Casa em Moledo</i> (1991-1998) - Moledo, Portugal <i>Mercado Municipal do Carandá</i> (1980-2001) - Braga, Portugal <i>Estádio Municipal de Braga</i> (2002-2003) - Braga, Portugal <i>Torre Burgo</i> (1991-2007) - Porto, Portugal <i>Casa das Histórias Paula Rego</i> (2009) - Cascais, Portugal <i>Espaço Miguel Torga</i> (2007-2011) - Sabrosa, Portugal <i>Uitzicht Crematorium</i> (2005-2011) - Kortrijk, Bélgica <i>Centro Cultural de Viana do Castelo</i> (1999-2013) - Viana do Castelo, Portugal <i>Vatican Chapel</i> (2018) - Veneza, Itália



Imagem 112
Fotografia. Hisao Suzuki, *Braga Municipal Stadium*, 2017

Estádio Municipal de Braga

Ficha Técnica

Nome	Estádio Municipal de Braga
Autor	Eduardo Elísio Machado Souto de Moura
Colaboradores	Carlo Nozza, Ricardo Merí, Enrique Penichet, Atsushi Hoshima, Diego Setien, Carmo Correia, Sérgio Koch, Joaquim Portela, Luisa Rosas, Jorge Domingues, Adriano Pimenta, Ricardo Rosa Santos, Diogo Guimarães, José Carlos Mariano, João Queiroz e Lima, Tiago Coelho; Rui Furtado
Localização	Braga, Portugal
Anos de construção	2002-2003
Ano de inauguração	2003
Área Total	5000 m ²
Cliente	Câmara Municipal de Braga
Categoria	Estádio
Estado de obra	Construída

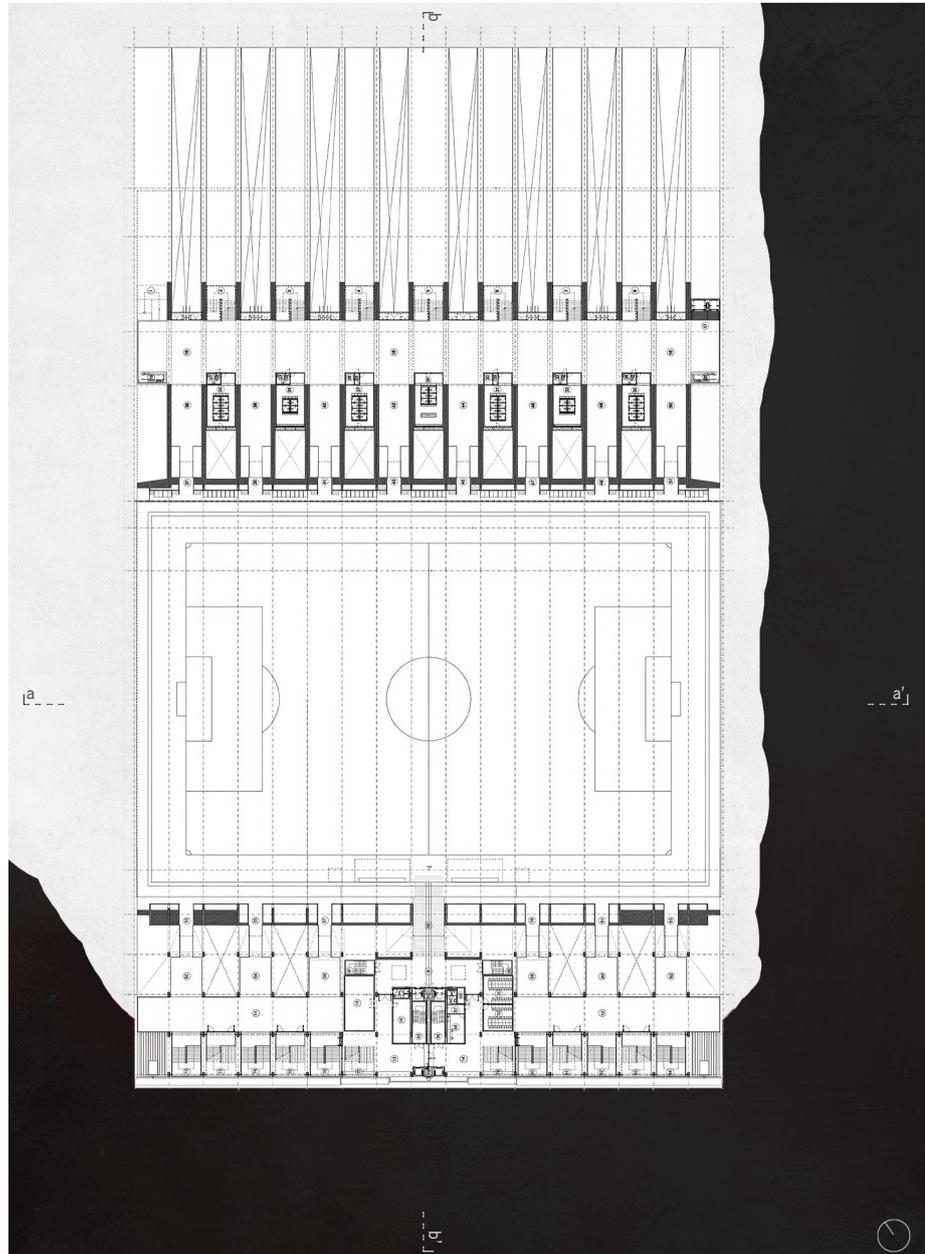


Imagem 113

Planta do piso térreo à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003)

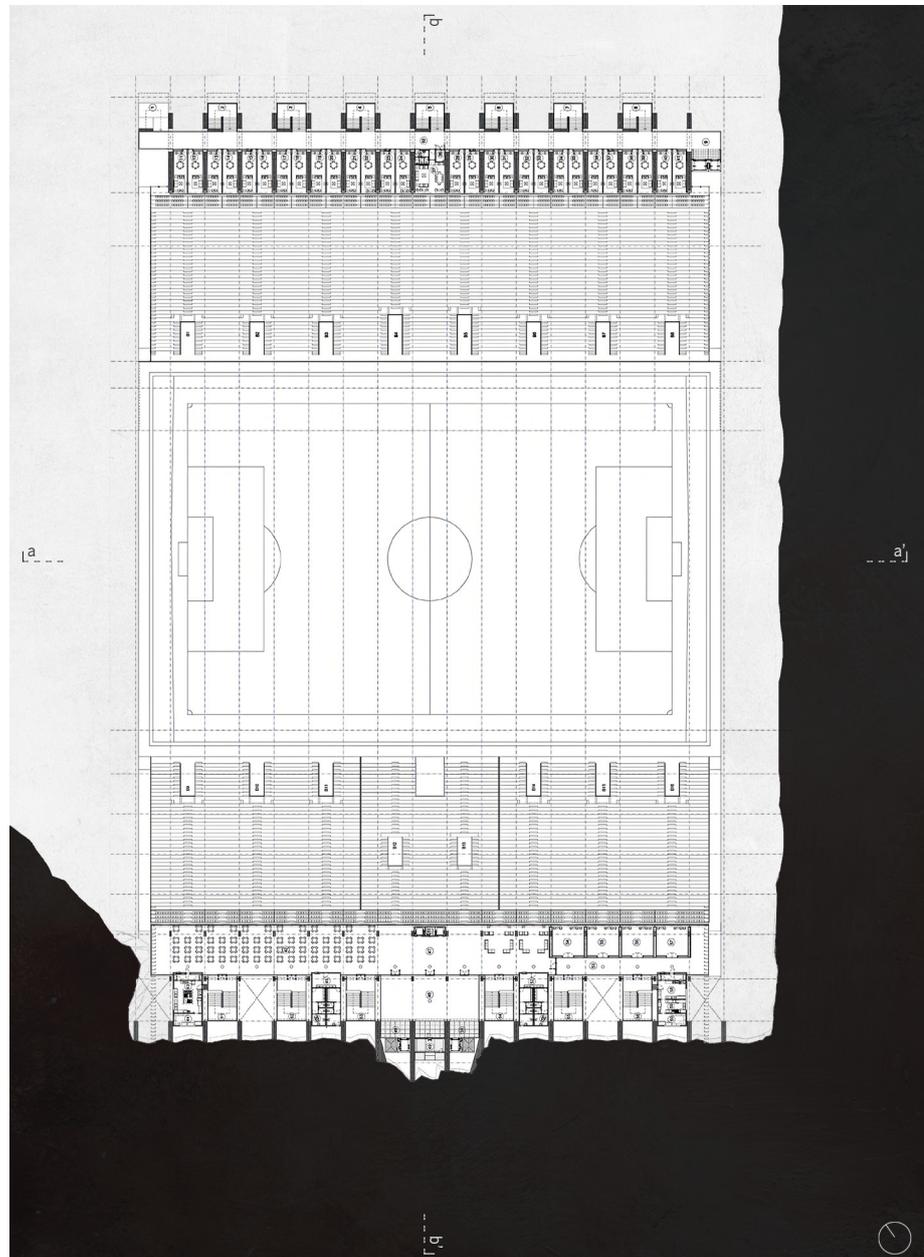


Imagem 114

Planta do 1º piso à escala 1:1500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003)

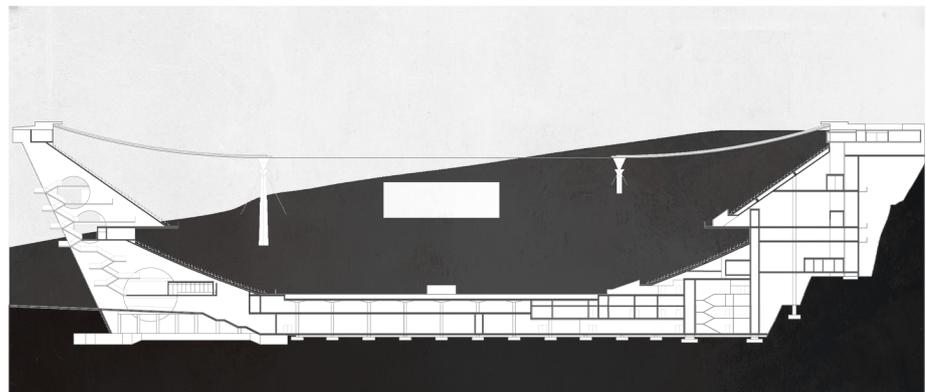
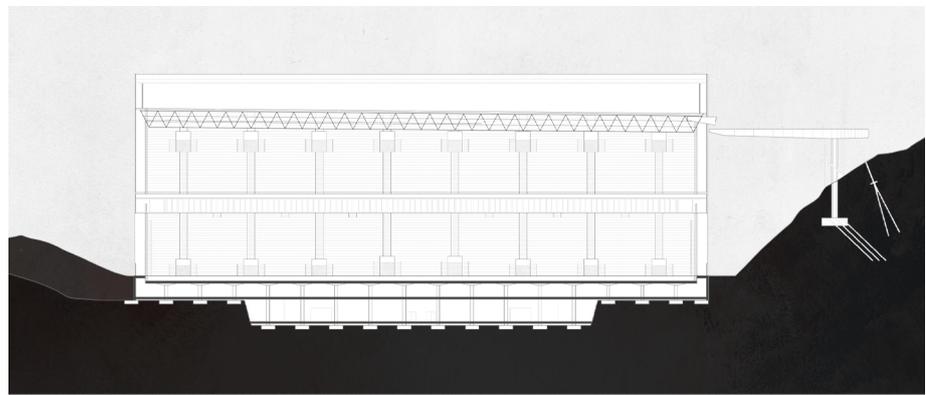


Imagem 115 (cima) e 116 (baixo)

Perfis aa' e bb', respetivamente, à escala 1:1500. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003)

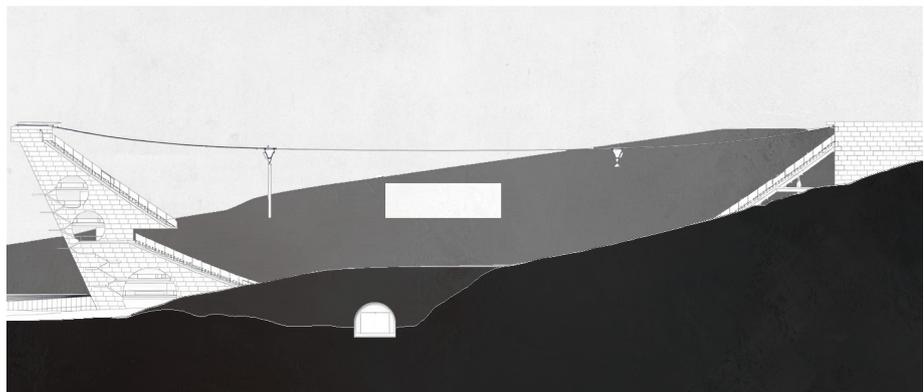


Imagem 117 (cima) e 118 (baixo)

Alçados Nordeste e Noroeste, respetivamente, à escala 1:1500. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Eduardo Souto de Moura (*Estádio Municipal de Braga*, 2003)

Tectónica



Imagem 119

Montagem do autor a partir de fotografia de Sean Paul (*Great Wall of China*, 2018) e fotografia de Satoshi Asakawa (*Great (Bamboo) Wall*, 2002)

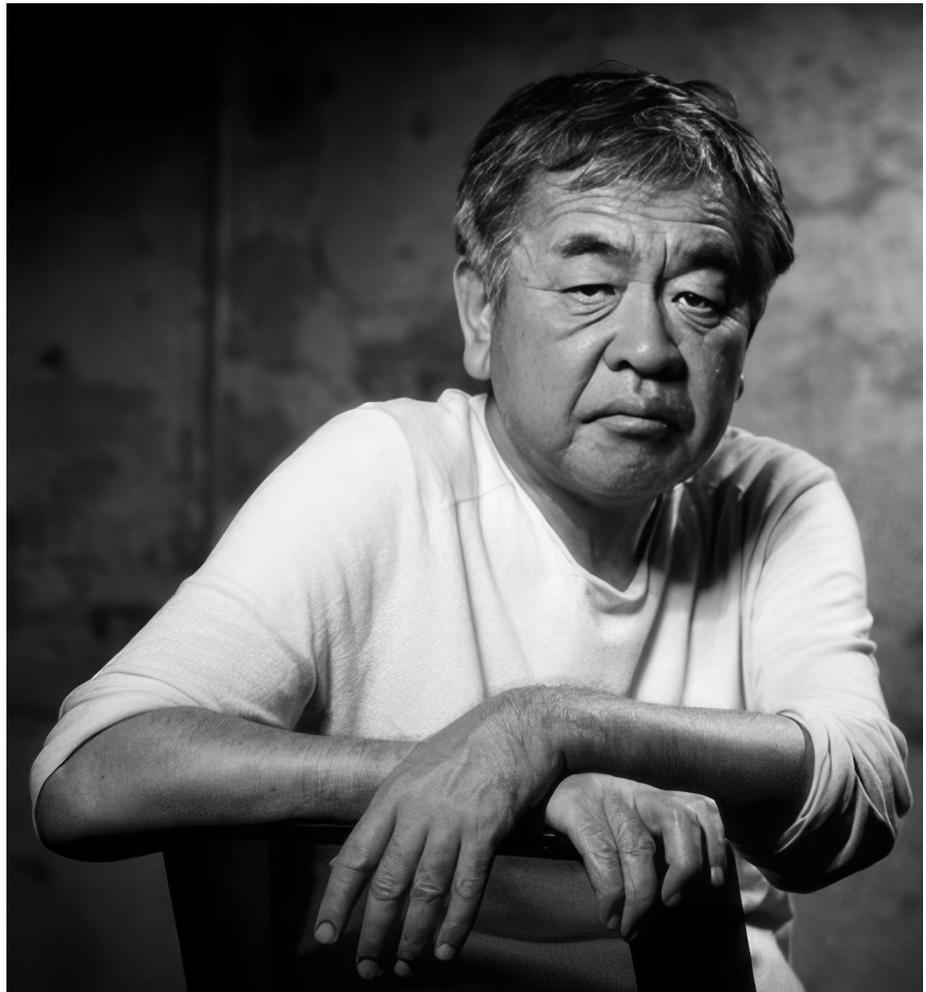


Imagem 120
Fotografia. Joel Saget, *Kengo Kuma*, 2017

Kengo Kuma

Nome	Kengo Kuma (隈 研吾)
Nascimento	08 de agosto de 1954 - Yokohama, Kanagawa, Japão
Obras de relevo	<i>Great (Bamboo) Wall</i> (2000-2002) - Pequim, China <i>Chokkura Plaza</i> (2004-2006) - Takanezawa, Japão <i>GC Prosth</i> (2008-2010) - Kasugai, Japão <i>Asakusa Culture Tourist Information Center</i> (2009-2012) - Tóquio, Japão <i>Xinjin Zhi Museum</i> (2011-2012) - Chengdu, China <i>Shipyards 1862</i> (2011-2017) - Xangai, China <i>Kodama Pavilion</i> (2018) - Borgo Valsugana, Itália <i>Hsinpu Tao Temple</i> (2018) - Hsinchu, Taiwan <i>Japan National Stadium</i> (2016-2019) - Tóquio, Japão <i>The Exchange</i> (2017-2019) - Sydney, Austrália <i>Tokorozawa Sakura Town Kadokawa Culture Museum</i> (2018-2020) - Saitama, Japão



Imagem 121

Fotografia. Satoshi Asakawa, *Great (Bamboo) Wall*, 2002

Great (Bamboo) Wall

Ficha Técnica

Nome	Great (Bamboo) Wall
Autor	Kengo Kuma (隈 研吾)
Colaboradores	K. Nakata & Associates; Beijing Third Dwelling Architectural Engineering Company; ARUP China; Rocco Landscape Design
Localização	Pequim, China
Anos de construção	2000-2002
Ano de inauguração	2002
Cliente	SOHO China Ltd.
Categoria	Residência
Estado de obra	Construída

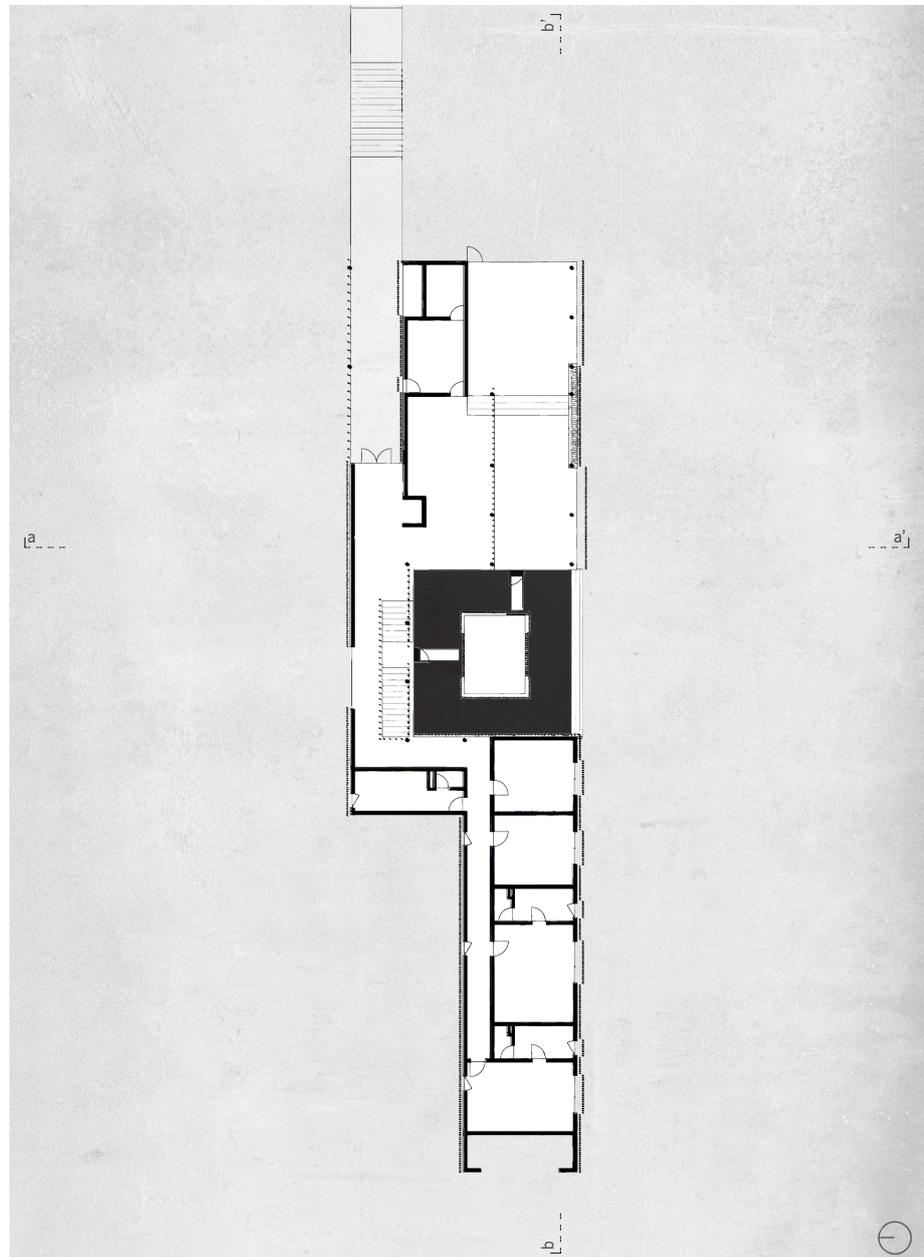


Imagem 122

Planta do piso térreo à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002)

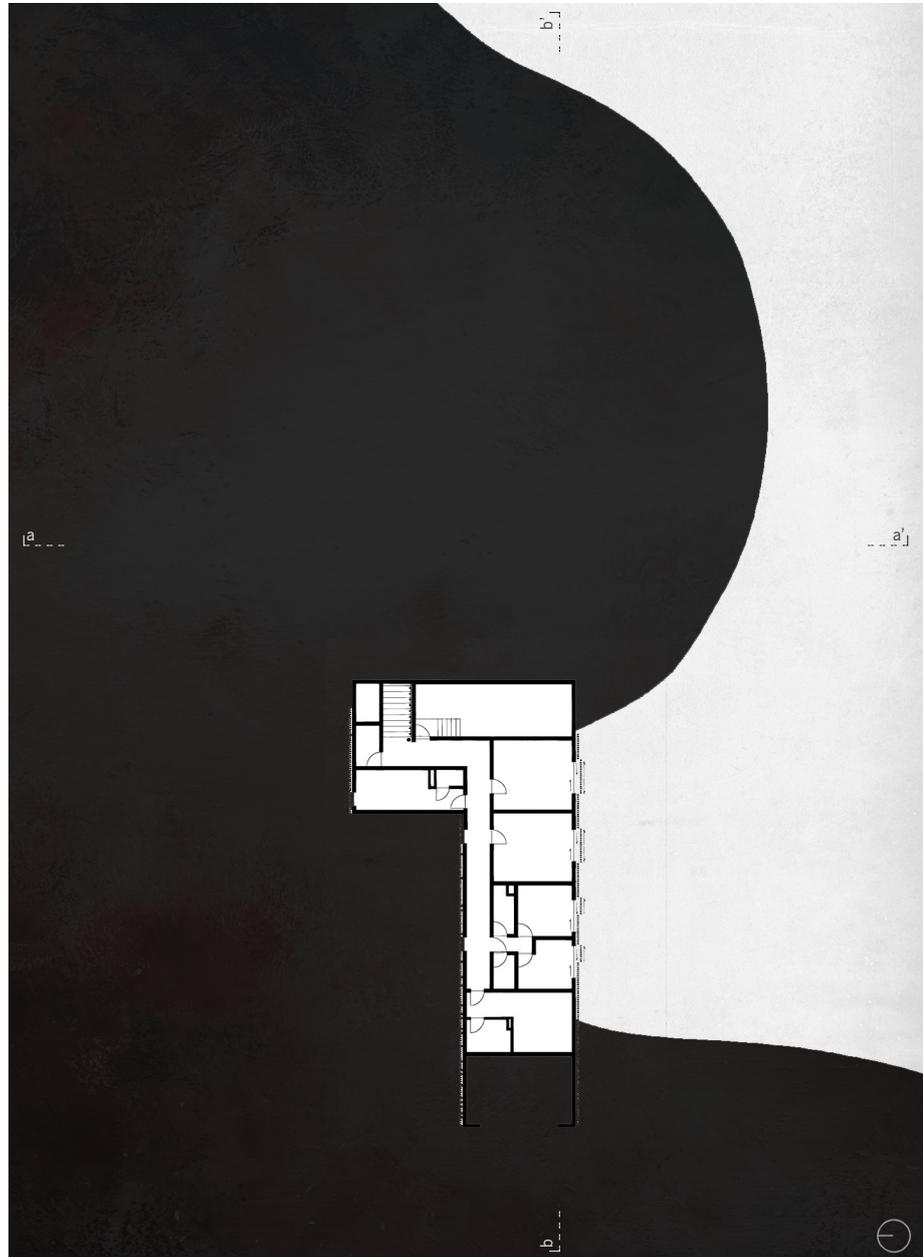


Imagem 123

Planta do piso inferior à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2002)

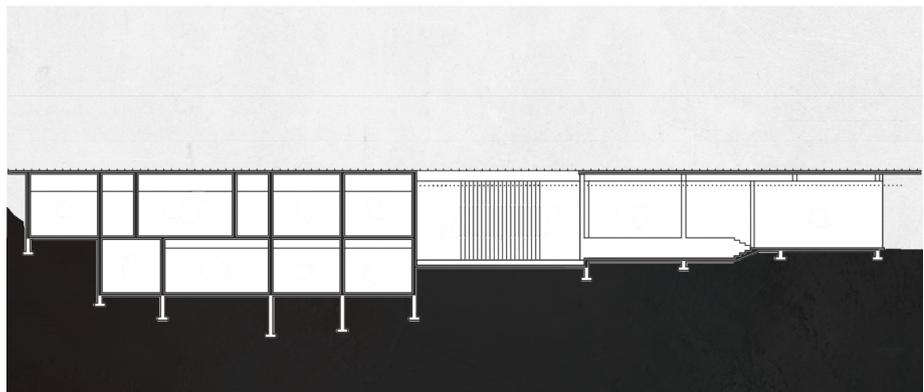
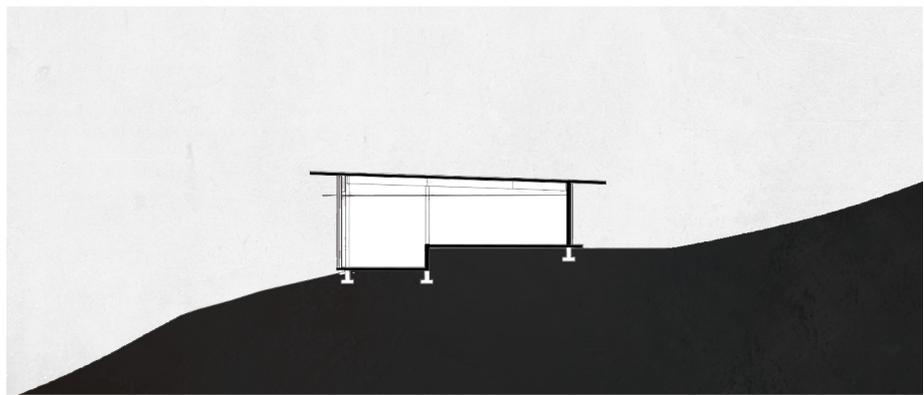


Imagem 124 (cima) e 125 (baixo)

Perfis aa' e bb', respectivamente, à escala 1:500. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2003)

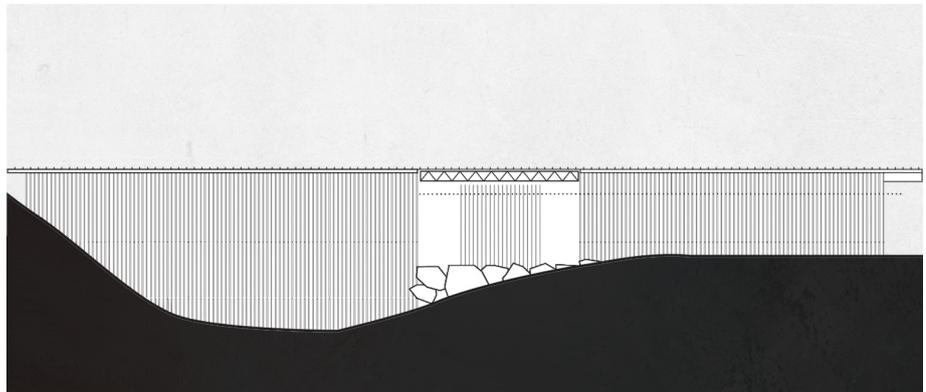
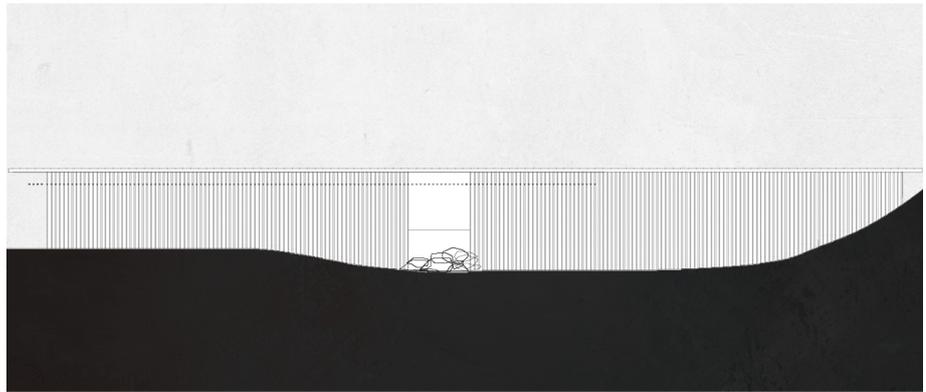


Imagem 126 (cima) e 127 (baixo)

Alçados Norte e Sul, respetivamente, à escala 1:500. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2003)

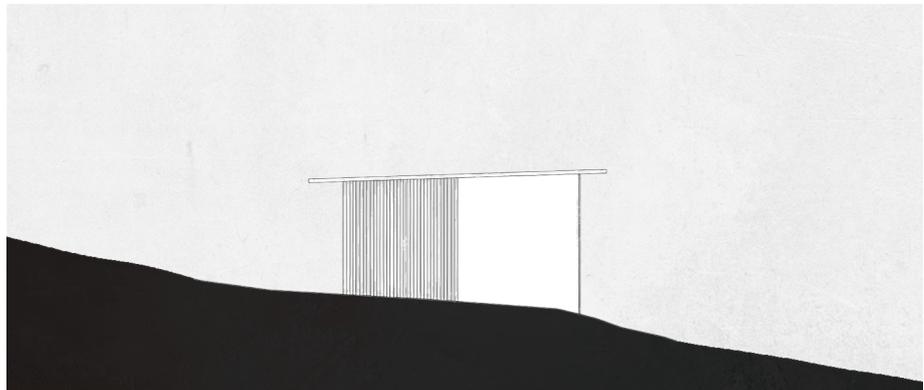
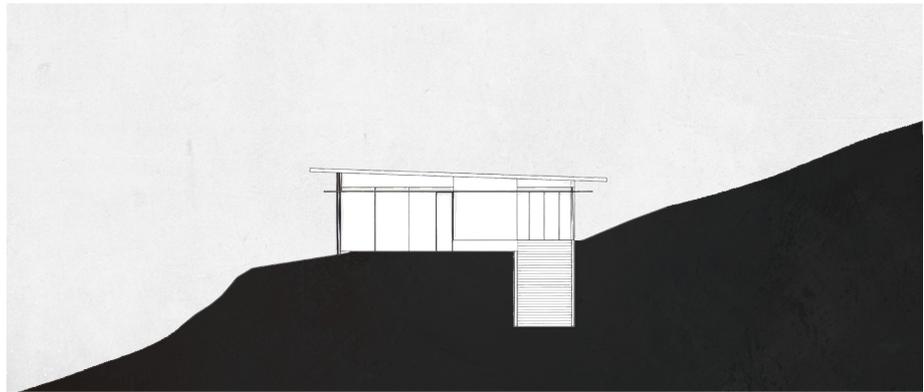


Imagem 128 (cima) e 129 (baixo)

Alçados Este e Oeste, respectivamente, à escala 1:500. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Kengo Kuma (*Great (Bamboo) Wall*, 2003)

Cor



Imagem 130

Montagem do autor a partir de pintura de Mark Rothko (*Untitled (Red)*, 1956) e fotografia de Onnis Luque (*Casa Pedregal*, 2015)



Imagem 131

Fotografia. René Burri, *Luis Barragán with his mare Arjala*, 1969

Luis Barragán

Nome	Luis Ramiro Barragán Morfin
Nascimento	09 de março de 1902 - Guadalajara, México
Falecimento	22 de novembro de 1988 - Cidade do México, México
Obras de relevo	<i>Casa Cristo</i> (1927-1929) - Guadalajara, México <i>Casa Iteso Clavigero</i> (1929-1930) - Guadalajara, México <i>Casa Barragán</i> (1948) - Cidade do México, México <i>Casa Pedregal (Casa Prieto-López)</i> (1947-1950) - Cidade do México, México <i>Casa Gálvez</i> (1955) - Cidade do México, México <i>Torres de Satélite</i> (1957) - Naucalpan de Juárez, México <i>Capilla De Las Capuchinas</i> (1954-1963) - Cidade do México, México <i>Cuadra San Cristóbal</i> (1966-1968) - Atizapán de Zaragoza, México <i>Casa Gilardi</i> (1975-1977) - Cidade do México, México



Imagem 132

Fotografia. Simon Fässler, *Casa Prieto López*, 2018

Casa Pedregal

Ficha Técnica

Nome	Casa Pedregal (Casa Prieto-López)
Autor	Luis Ramiro Barragán Morfin
Localização	Cidade do México, México
Anos de construção	1947-1950
Ano de inauguração	1947
Área Total	1117 m ²
Cliente	Eduardo Prieto López; Esther Sánchez Mejorada de Prieto
Categoria	Residência
Estado de obra	Construída



Imagem 133

Planta do piso térreo à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947)

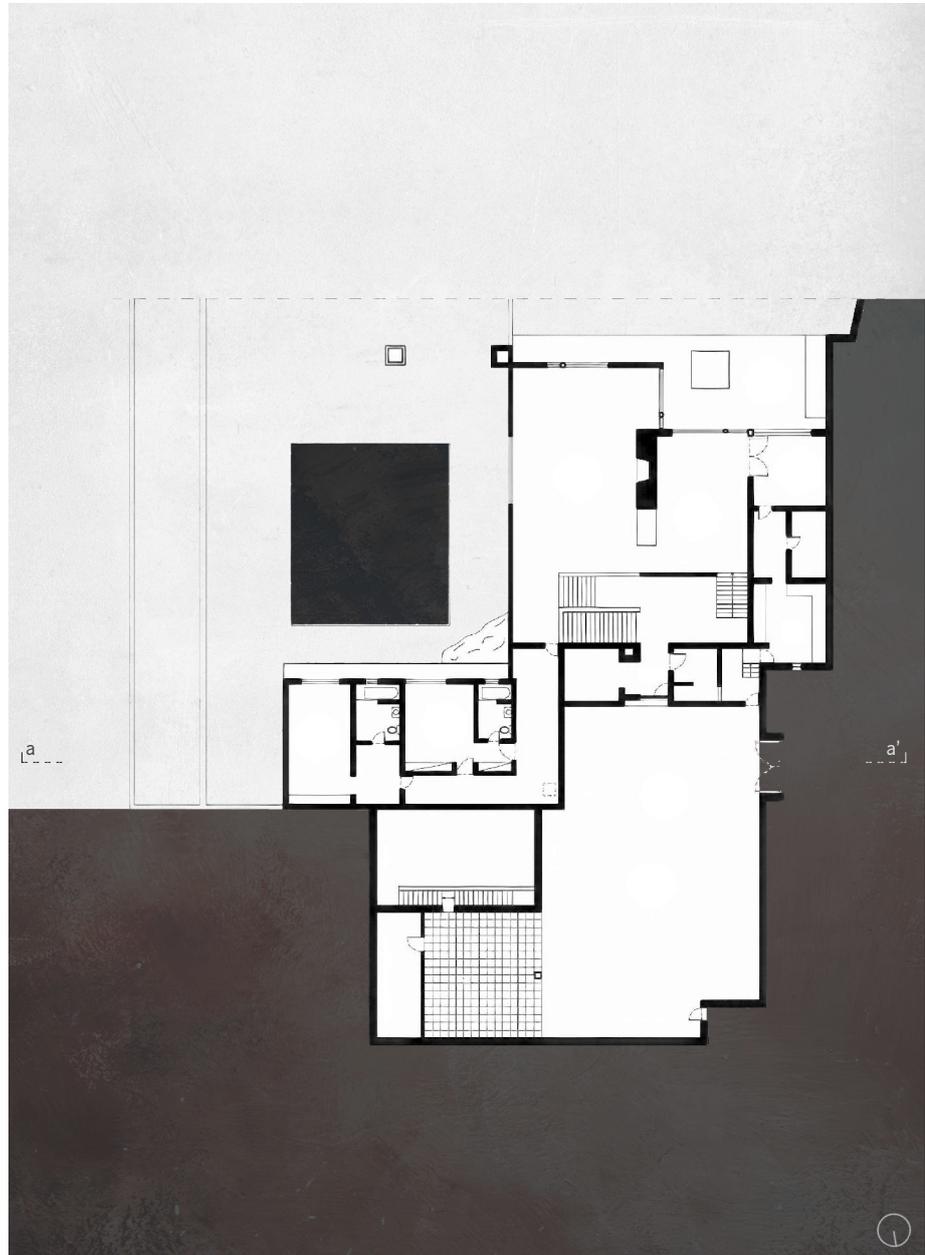


Imagem 134

Planta do 1º piso à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947)

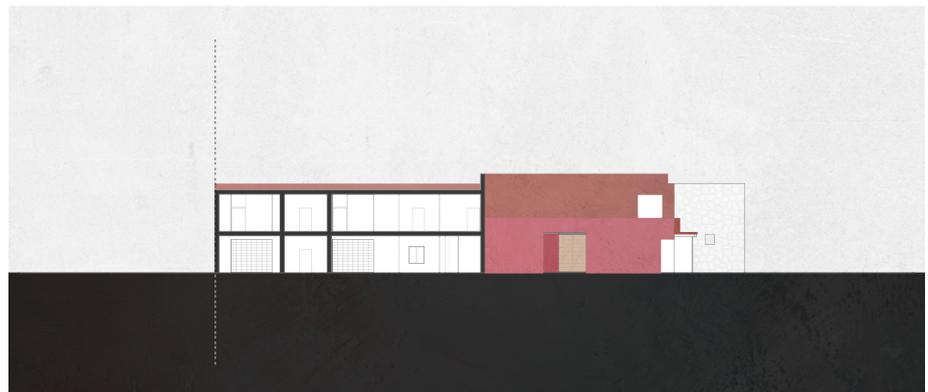


Imagem 135

Perfil aa' à escala 1:500. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947)

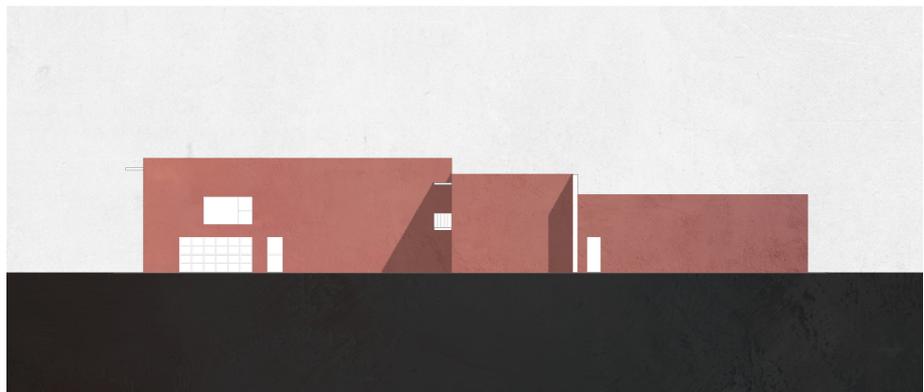


Imagem 136 (cima) e 137 (baixo)

Alçados Norte e Este, respetivamente, à escala 1:500. Ilustrações editadas pelo autor a partir dos desenhos de Luis Barragán (*Casa Pedregal*, 1947)

Sombra



Imagem 138

Montagem do autor a partir de *frame* de Yasujiro Ozu (*Banshun*, 1949) e fotografia de Isabella Trindade (*Chichu Art Museum*, 2019)



Imagem 139
Fotografia. Nobuyoshi Araki, *Tadao Ando*, 2017

Tadao Ando

Nome	Tadao Ando (安藤忠雄)
Nascimento	13 de setembro de 1941 - Osaka, Japão
Obras de relevo	<i>Azuma House (Row House)</i> (1975-1976) - Osaka, Japão <i>Koshino House</i> (1979-1984) - Ashiya, Japão <i>Church on the Water</i> (1985-1988) - Shimukappu, Japão <i>Church of Light</i> (1988-1989) - Osaka, Japão <i>Water Temple</i> (1989-1991) - Hyogo, Japão <i>Benesse House</i> (1988-1995) - Naoshima, Japão <i>Meditation Space UNESCO</i> (1994-1995) - Paris, França <i>Rokko Housing I, II, III</i> (1978-1999) - Kobe, Japão <i>Chichu Art Museum</i> (1999-2004) - Naoshima, Japão <i>Renovation of the Bourse de Commerce - Pinault Museum</i> (2018-2021) - Paris, França

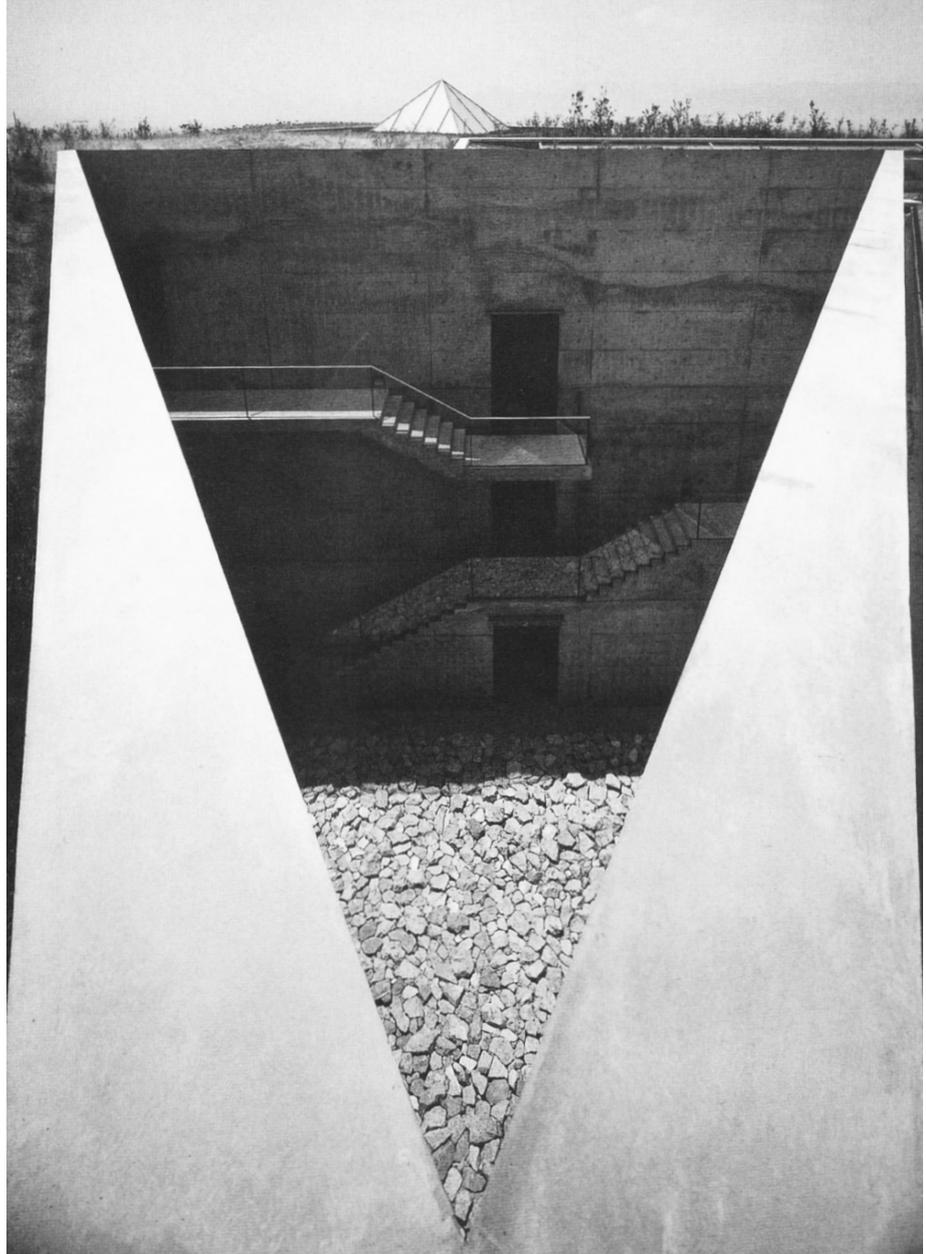


Imagem 140
Fotografia. Zhulong, *Chichu Art Museum*, 2006

Chichu Art Museum

Ficha Técnica

Nome	Chichu Art Museum
Autor	Tadao Ando (安藤忠雄)
Colaboradores	James Turrell; Walter de Maria;
Localização	Naoshima, Japão
Anos de construção	1999-2004
Ano de inauguração	2004
Área Total	2573.48 m ²
Cliente	Fukutake Foundation
Categoria	Museu
Estado de obra	Construída

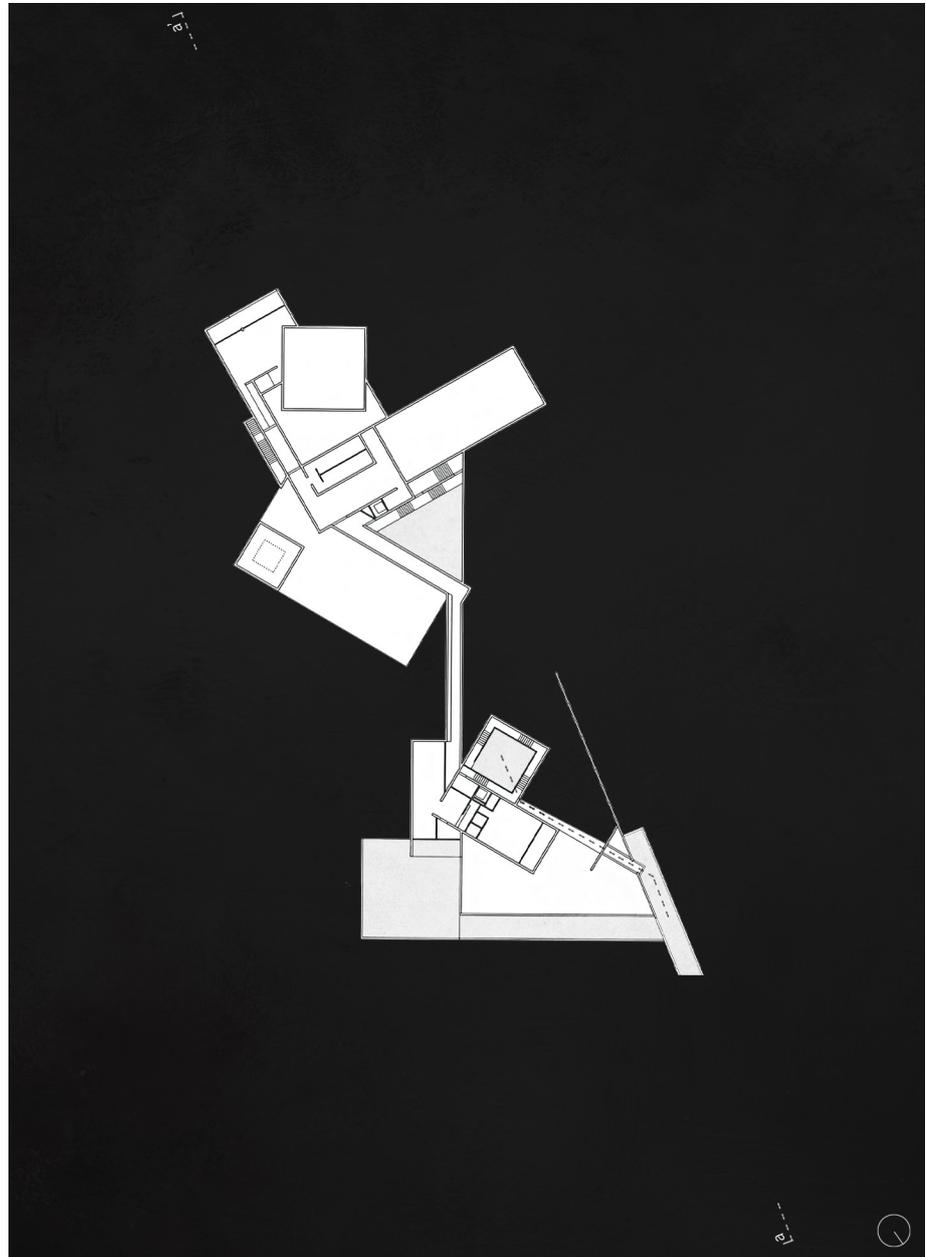


Imagem 141

Planta do 1º piso inferior à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004)



Imagem 142

Planta do 2º piso inferior à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004)

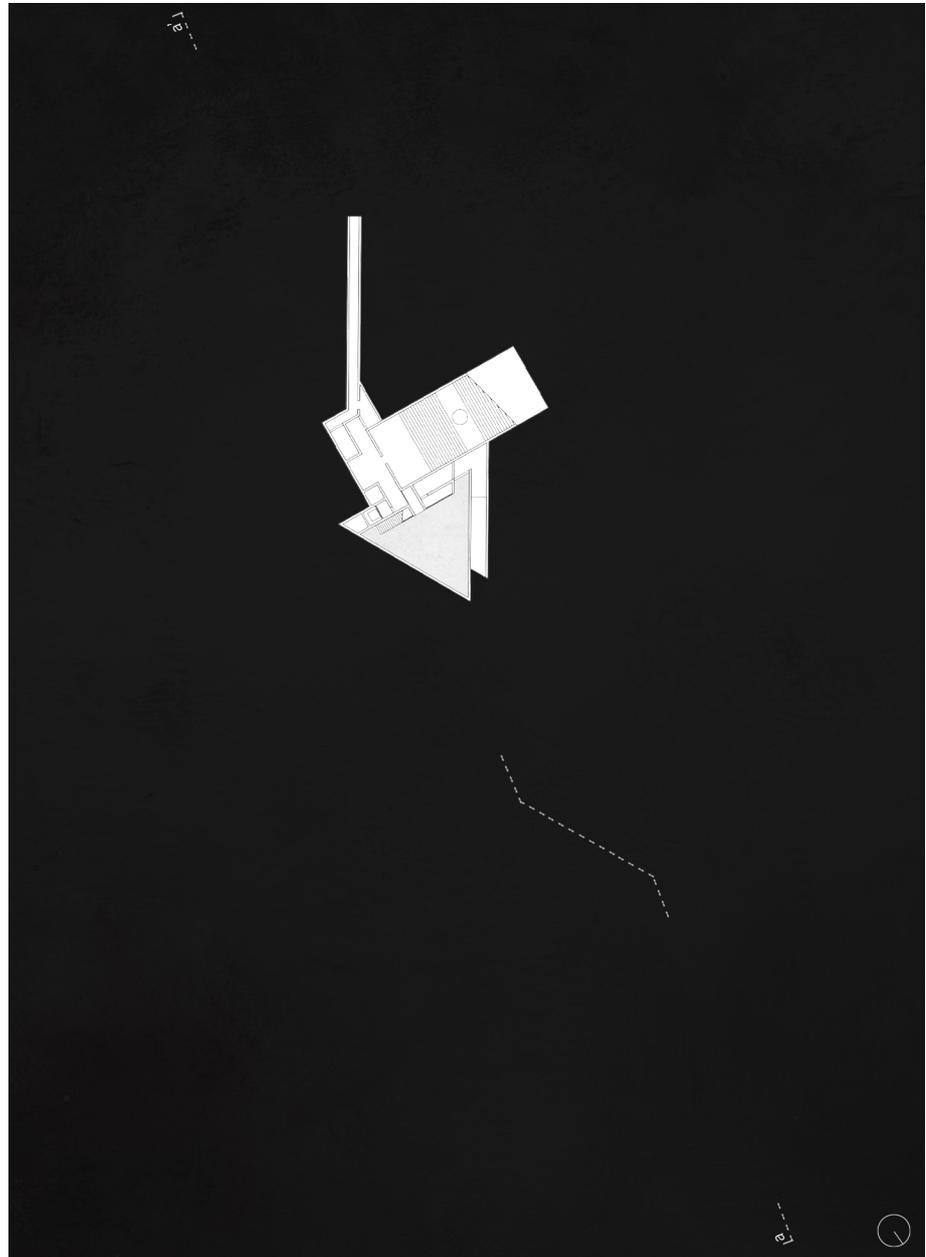


Imagem 143

Planta do 3° piso inferior à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004)

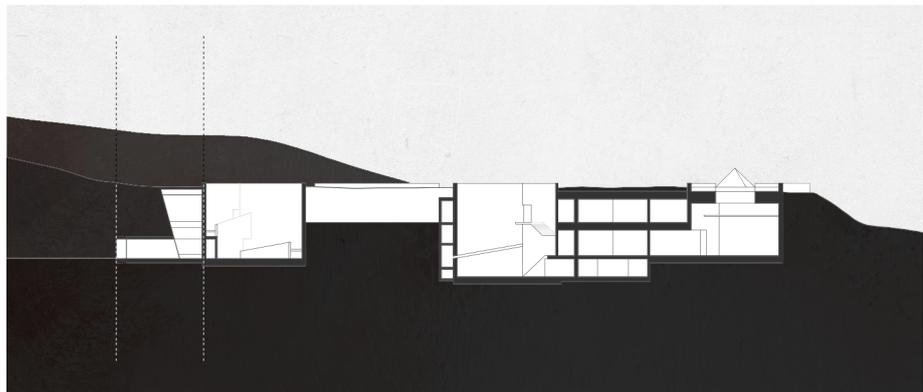


Imagem 144

Perfil aa' à escala 1:1000. Ilustração editada pelo autor a partir dos desenhos de Tadao Ando (*Chichu Art Museum*, 2004)