

Estratégias de Projeto: estudo de três casas contemporâneas

Marina Milan Acayaba

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Vieira Bogéa
Área de Concentração: Projeto de Arquitetura

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade da autora e anuência da orientadora. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.
São Paulo, 28 de maio de 2019.

São Paulo, 2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: marina@ar-arquitetos.com.br

MILAN ACAYABA, Marina

Estratégias de projeto: estudo de três casas contemporâneas / Marina Milan Acayaba; orientadora Marta Vieira Bogéa. - São Paulo, 2019.

192.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto da Arquitetura.

1. Metodologia de Projeto. 2. Casa Poli. 3. Casa Moriyama. 4. Casa em Coruche. I. Vieira Bogéa, Marta, orient. II. Estratégias de projeto: estudo de três casas contemporâneas

para Marlene

agradecimentos

ao arquiteto Manuel Aires Mateus, por me ensinar outro jeito de projetar, e abrir as portas do seu escritório para esta pesquisa;

aos arquitetos Kazuo Sejima e Ryue Nishizawa, pela oportunidade de testemunhar sua forma de fazer arquitetura;

aos arquitetos Mauricio Pezo e Sofia Von Ellrichshausen, por me receberem e me conduzirem através de sua lógica;

à arquiteta Dra. Marta Vieira Bogéa, pela motivação, entusiasmo e precisão com que orientou esta pesquisa;

aos arquitetos Dr. Luciano Margotto e Dra. Marina Mange Grinover, membros da banca de qualificação, pelos comentários preciosos;

aos amigos e colegas que contribuíram ao longo da pesquisa: Cassandra Carvas, Jorge Silva, Luís Fernando Tavares, Camila Acayaba e a equipe do AR arquitetos;

ao arquiteto Marcos Acayaba, com quem sempre aprendi e compartilhei o gosto pela arquitetura;

à arquiteta Marlene Milan Acayaba, pelo incentivo para seguir a atividade acadêmica;

aos pequenos Leon e Eva, pelos momentos alegres de descontração.

ao arquiteto Juan Pablo Rosenberg, pela interlocução e contribuição intelectual constante, na vida e na obra.

abstract

This research investigates project methodologies of three contemporary architecture firms, seeking to understand their *modi operandi* through the study of experimental houses, in order to discuss their productions. Such houses aim at an expansion of the architectural lexicon transcending the classical currents of modernism and postmodernism and introducing new aspects such as space neutrality, boundaries ambivalence, and tensioning of abstract forms.

Poli House from Pezo Von Ellrichshausen, Chile, 2005, articulates the program through a vertical peripheral circulation that "inhabits" the façades, creating a complex internal organization system that explores different levels and feet-rights. Moriyama House by Ryue Nishizawa, Japan, 2005, "explodes" the domestic program into autonomous volumes through the site interspersed with a street open garden, establishing an unused relationship between construction, site and city. Finally, House in Coruche from Aires Mateus, Portugal, 2007, evokes the archetypical house with a pitched roof, transformed into an abstract form that is excavated in a subtractive drawing process.

The work is divided in three chapters, each of them dedicated to a firm and to the analysis of the selected house. In the conclusion, there is a discussion about the characteristics that approach and distance work methodologies, establishing the evidences of a new creative language in contemporary architecture.

Key Words: Project Methodology, Contemporary Architecture, Pezo Von Ellrichshausen, SANAA, Aires Mateus Architects, Poli House, Moriyama House, House in Coruche

resumo

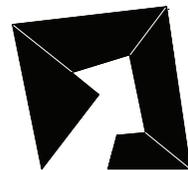
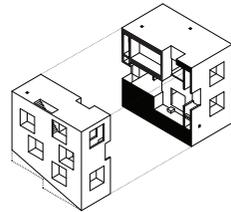
A presente pesquisa investiga as metodologias de projeto de três escritórios de arquitetura contemporâneos, buscando compreender o *modus operandi* de cada um, através do estudo de casas experimentais para, a partir desses projetos, debater suas produções. Tais casas apontam para uma ampliação do léxico arquitetônico que transcende as correntes clássicas - do modernismo e do pós-modernismo - e introduz novos aspectos como a neutralidade do espaço, a ambivalência no desenho dos limites e o tensionamento de formas abstratas.

A casa Poli de Pezo von Ellrichshausen, construída em 2005, no Chile, articula o programa por meio de uma circulação vertical periférica que "habita" as fachadas, criando um sistema complexo de organização interna que explora diferentes níveis e pés-direitos. A casa Moriyama, idealizada por Ryue Nishizawa em 2005, no Japão, "explode" o programa doméstico em volumes autônomos dispostos no lote, entremeados por um jardim aberto para a rua, estabelecendo uma relação inusitada entre construção, lote e cidade. Finalmente, a casa em Coruche, de Aires Mateus, construída em Portugal em 2007, evoca o arquétipo da casa em quatro águas, transformando-a em uma matriz abstrata branca, a qual é escavada num processo subtrativo de desenho do espaço.

O trabalho está dividido em três capítulos, cada um deles dedicado a um escritório e à análise da obra selecionada. Na conclusão, procuramos debater as características que aproximam e distanciam essas metodologias de trabalho, estabelecendo elos que evidenciam aspectos comuns de uma nova linguagem arquitetônica contemporânea.

Palavras-chaves: Metodologia de Projeto, Arquitetura Contemporânea, Pezo von Ellrichshausen, SANAA, Aires Mateus Arquitetos, Casa Poli, Casa Moriyama, Casa em Coruche

Sumário



	Introdução	13
1.	Casa Poli	25
1.1	Ficha Técnica Memorial	40
1.2	Plano-sequência	43
1.3	Análise do Projeto	53
1.4	Estratégias de Projeto	64
2.	Casa Moriyama	71
2.1	Ficha Técnica Memorial	84
2.2	Plano-sequência	87
2.3	Análise do Projeto	96
2.4	Estratégias de Projeto	104
3.	Casa em Coruche	109
3.1	Ficha Técnica Memorial	122
3.2	Plano-sequência	125
3.3	Análise do Projeto	132
3.4	Estratégias de Projeto	141
	Conclusão	149
	Bibliografia	
	Índice de Imagens	
	Anexo A	
	Anexo B	

Apresentação

O significado de casa, para mim, está diretamente ligado à vivência de um espaço singular: a residência Milan, de Marcos Acayaba, onde nasci e cresci. Grande casca, o abrigo primordial; um espaço fluído, onde salas e quartos, interior e exterior misturam-se a todo tempo. Em meu trabalho profissional, como arquiteta, sempre recorro a esta casa como a referência do saber arquitetônico – na escala, nas proporções ou nos detalhes que ela propõe.

Nesta trajetória, foi também fundamental o contato direto que estabeleci com o livro "Residências em São Paulo" de Marlene Milan Acayaba – pesquisa sobre a vanguarda paulistana a partir do estudo da casa – quando tive a oportunidade de redesenhar os projetos para digitalização na ocasião de sua reedição em 2011.

Por outro lado, nos últimos dez anos de prática profissional dediquei-me, em especial, aos projetos de habitação, de casas a edifícios residências. Questões como a materialidade, a luz e a atmosfera do espaço doméstico são temas recorrentes de investigação no cotidiano do escritório AR Arquitetos. Assim, entendi que a atividade acadêmica deveria voltar-se para o estudo e para a sistematização desse conhecimento sobre a casa como campo de experimentação arquitetônica. Em linhas gerais, a partir deste estudo, pretendo pensar e investigar o projeto da casa; sobretudo decifrar sua materialidade e procurar compreender o modo como se torna o abrigo do indivíduo no seu tempo.

Introdução

O design de uma casa representa sempre uma espécie de pesquisa. Intenso, pela familiaridade que temos com o programa. Único, pela especificidade e peculiaridade de cada situação. De fato, a casa é o programa com o qual estamos mais familiarizados. Começando por condicionantes bem definidas, materializando-se através de sua construção, cada casa define sua própria função e aparência. Portanto, a questão da materialidade torna-se crucial, pois define um limite, um campo de forças bem definido, uma nova centralidade (AIRES MATEUS, 2011).

Quanto mais você pensa em casas, mais interessantes elas se tornam. No meu caso, mesmo quando estou pensando em uma cidade ou em um grande projeto público, meu trabalho criativo ainda está centrado em torno da moradia ou da vida (NISHIZAWA, 2013).

Na arquitetura, o tema da casa como campo de experimentação define, por si só, um rico universo. O projeto para uma residência representa a ocasião para que o arquiteto ensaie novas hipóteses de implantação, estrutura, construção, espaço e, ainda, proposição de novos comportamentos familiares.

Todos nós guardamos as memórias da casa da infância e conhecemos com propriedade o funcionamento de uma casa. A residência unifamiliar tem um programa simples e recorrente: uma sala, uma cozinha, os dormitórios, uma paisagem e uma família.

Exatamente pela trivialidade do programa que envolve tão rico tema, pela escala e custo que a torna frequente encargo para o arquiteto,

a residência tem sido, sobretudo no último século, um laboratório para o arquiteto. Com a casa testamos relações espaciais entre o exterior e o interior, entre o público e o privado, além de fluxos e métodos construtivos. Sob um olhar temporal, a casa sintetiza e revela o pensamento do arquiteto de uma determinada época.

O presente estudo teve início com uma seleção de casas que reunisse expressiva singularidade estética, características de materialidade, de programa e de uso que as tornam únicas dentro da história da arquitetura dos séculos XX e XXI.¹ Essas casas representam *turning points* no modo de projetar o espaço doméstico: projetos de vanguarda, marcados por condições culturais e técnicas singulares, que geram as precondições para evoluções no campo da arquitetura. Em sua maioria, elas ultrapassam o limite de seu tempo, ao deslocar-se da esfera privada para o domínio público, criando novos e correntes léxicos no estudo da arquitetura. Boa parte dessas casas abriga hoje museus ou fundações, onde é possível vivenciar a arquitetura e ainda determinado modo de vida.

A primeira seleção de obras pretendeu criar um amplo repertório sobre a habitação unifamiliar. Não houve a intenção de constituir um levantamento exaustivo sobre a casa no século XX, mas de elencar num sobrevoo elementos transformadores de cada obra, levantando os aspectos que por um lado as caracterizam e por outro, as diferenciam. Aprofundando e ampliando o levantamento da "coleção", sistematizamos uma linha do tempo de aproximadamente cem casas; entre elas, identificamos aquelas que, em cada momento, por seu caráter experimental – seja pela distribuição do programa e suas inter-relações, pela

1. Nesta etapa da pesquisa percorremos os seguintes autores presentes na bibliografia: William Curtis, Kenneth Frampton, Colin Davies, Josep Maria Montaner e Sigfried Gideon

expressiva singularidade espacial e formal, pelos métodos construtivos ou até pela experiência de espacialidade que propõem –, configuram pontos de inflexão ou de ruptura para o pensamento do desenho da residência unifamiliar. Das cem casas selecionadas inicialmente, nos dedicamos, mais profundamente, ao estudo de vinte delas, à procura de um elo condutor para a pesquisa.

A partir dessa análise, notamos que a articulação do programa foi o aspecto fundamental para a transformação do desenho da casa no século XX. São vários os exemplos que validam este pensamento: como o Break the Box, quando Frank Lloyd Wright desenhou o espaço contínuo e fluído da Robie House (1909), em Chicago; ou quando Adolf Loos criou o esquema do Raumplan, na Villa Müller (1930), em Praga; e quando Le Corbusier introduziu a circulação por meio da rampa na Villa Savoye (1931), na França; e ainda, quando Marcel Breuer inventou o esquema da planta binuclear, que separa o espaço privado do espaço social na Geller House (1944), em Long Island, ou quando se desenvolveu o Case Study Program (1950), em Los Angeles, transformando a vida doméstica ao desenhar uma casa pensada para uma mulher profissional; ou finalmente quando Mies Van der Rohe desenhou o “espaço universal”, em que a estrutura externa garantiu o vão livre interior da casa Farnsworth (1951), em Illinois.

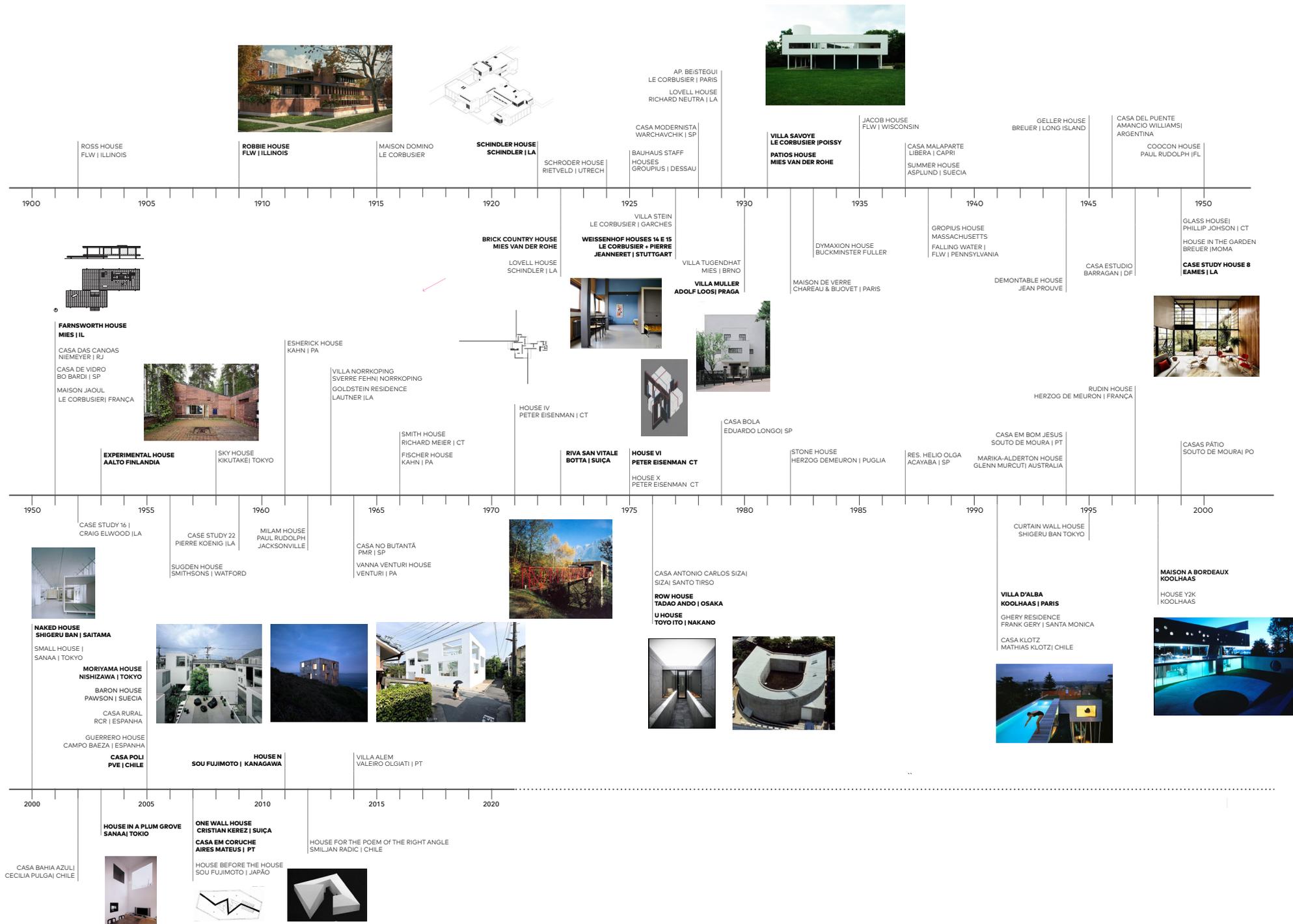
Com o pós-modernismo, a discussão sobre a funcionalidade do espaço doméstico – “a máquina de morar” – perde importância, abrindo espaço para novos paradigmas e formas de pensar o desenho da casa. Os arquitetos passam a discutir sua simbologia, como fez Robert Venturi em sua casa arquetipal, a Vanna Venturi (1964), localizada na Filadélfia; ou ao

debater estratégias e processos de projeto, como fez Peter Eisenman, na Casa VI, de 1975, em Connecticut; e já na virada do século, Rem Koolhaas, que através do conceito de colagem ressignifica o movimento moderno e cria uma linguagem arquitetônica contemporânea com o projeto da Villa Dall'Ava, em Paris, de 1991.

No começo do século XXI, os projetos de casas questionam conceitos como intimidade, estrutura familiar e demarcação do espaço social e privado. O programa passa a ocupar um papel secundário até sua neutralização, rompendo o próprio caráter de domesticidade da casa. Os projetos evidenciam um campo abstrato nos quais se articulam elementos puramente arquitetônicos como a geometria, a forma, o espaço e a luz. Com a evolução da pesquisa, entendemos que nosso interesse centrava-se nessa produção contemporânea e na maneira como a casa, enquanto campo de experimentação, permite compreender e sistematizar os processos, as estratégias de projeto e as evidências de novos paradigmas.

3 Casas

A partir de um conjunto de quinze casas produzidas durante os dez primeiros anos do século XXI, definimos o recorte de objetos de estudo similares: três casas, com área de aproximadamente 200m², projetadas entre 2005 e 2007, concebidas e construídas em continentes e realidades diferentes, e que apresentam resultados formais e espaciais tão singulares quanto radicais.



A escolha deste estudo refere-se também a um desejo de sistematizar um saber que permeia a produção de projetos no dia a dia de nosso escritório e que veio da influência direta desses escritórios em minha formação. Em 2006, recém-formada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, fui a Portugal trabalhar no escritório de Manuel Aires Mateus. Ao chegar, senti uma enorme dificuldade para projetar de acordo com o pensamento do escritório, em que predominava muros pesados e uma espacialidade descontínua e fragmentada. Compreendi que, para projetar daquele modo, era preciso entender qual a metodologia de projeto por trás daquelas formas. O projeto baseava-se num conceito abstrato do desenho do vazio. Tratava-se de um método de escavação do volume "cheio", partindo de um sólido, um espaço totalmente ocupado e escuro, do qual se subtraíam volumes, gerando vazios. Durante minha passagem pelo escritório, participei do desenvolvimento de três projetos, entre eles a casa em Coruche.

Em 2007, logo após a experiência em Portugal, decidi complementar minha formação no Japão, país cuja arquitetura assumia grande importância no cenário mundial, caminhando na contracorrente da arquitetura parametrizada, bastante prestigiada à época. Fui, então, trabalhar no SANAA que, com os projetos do edifício de habitação em Gifu de 1998, do Museu do Século XXI em Kanazawa de 2004, e do New Museum em Nova York de 2007, definia um novo paradigma para a arquitetura, marcada pelo silêncio, pela transparência e pela leveza. Nesse escritório, conheci outra estratégia de projeto. Dessa vez, o processo baseava-se no desenho de plantas milimetricamente articuladas e na fabricação de

grandes modelos que chegavam à escala 1:1 – durante essa experiência, o que mais chamava a minha atenção era o fato do corte não ser utilizado como ferramenta de concepção do projeto, o que na formação paulista é essencial. À época, o escritório desenvolvia dois projetos importantes: o Rolex Learning Center, em Lausanne, na Suíça, de 2010, e o Museu Louvre de Lens, na França, de 2012. Um dos projetos que alimentava as discussões no escritório era o da marquise do Parque Ibirapuera, em São Paulo, referência fundamental de implantação, espacialidade e desenho da estrutura. Entre as várias obras que visitei, a vivência da casa Moriyama, em Tóquio, foi marcante como experiência de casa urbana.

Ao lado de Portugal e Japão, a arquitetura chilena ocupa hoje posição de destaque na produção contemporânea. Nesse universo, os projetos do escritório Pezo von Ellrichshausen² aparecem como um efetivo contraponto para este estudo, sobretudo pelo caráter abstrato e investigativo de sua arquitetura. A casa Poli, laureada com diversos prêmios, foi também selecionada como objeto para este estudo, já que é a síntese de uma série de projetos nos quais os arquitetos experimentaram o tema da casa vertical.

A presente seleção de casas busca não somente debater o projeto da casa contemporânea, mas também compreender metodologias que traduzem o processo criativo como construção de conhecimento, sistematizando suas estratégias e permitindo reconhecer como, a partir do estudo de uma obra é possível compreender como se constitui o processo de cada projeto.

2. Das três casas analisadas, a casa Poli foi a única com a qual não travamos contato prévio a esta pesquisa, sugerindo uma forma diversa de aproximação.

Experiência e Aproximação como Método

Esta pesquisa valoriza a experiência como força motriz. Por experiência, compreendemos a peregrinação realizada às diversas obras de cada escritório estudado, as visitas detalhadas a cada uma das três casas – sobre as quais nos aprofundaremos –, ou as experiências de trabalhos e entrevistas que nos aproximaram dos arquitetos aqui investigados. Tais vivências dão tom ao texto: o registro de um olhar pessoal, através do qual foi possível testemunhar o caráter do espaço, que tornou-se compreensível, justamente por ocasião dessa experiência singular. Neste sentido vale lembrar o depoimento do arquiteto Rafael Moneo:

Fazem já anos que me propus suspender o julgamento sobre qualquer obra de arquitetura que não tenha visitado. Isso porque, à margem de estar acostumado à leitura de plantas e da ajuda que supõem as imagens fotográficas dos edifícios, me ocorreu, em algumas ocasiões, ter que trocar de opinião a respeito de uma obra após a visita da mesma. Isto põe em manifesto, uma vez mais, que o julgamento sobre a arquitetura exige seu conhecimento, seu direto impacto sensorial sobre nós para poder apreciá-la (MONEO, 2008, p. 25).

Quanto ao método da pesquisa, destacam-se três frentes complementares. São elas: o estudo da produção de cada escritório, da casa selecionada e das estratégias de projeto adotadas.

O estudo da produção do escritório abre a discussão de cada capítulo. Nesse contexto, expõe-se a pesquisa bibliográfica reveladora

do universo que circunscreve a produção dos arquitetos e de suas obras. Neste ponto, reúnem-se escritos, entrevistas e análises críticas como base para tal investigação. Procura-se contextualizar a obra em questão, dentro da produção desses escritórios, e ainda, criar um elo entre os vários projetos, que indique o desenvolvimento das ideias e dos partidos tomados na criação desse conjunto de trabalhos.

Por sua vez, a seção denominada estudo da casa, também é subdividida em outras duas frentes: o plano-sequência e a análise do projeto. Através da narrativa de um plano contínuo, o estudo inicia-se com o testemunho da experiência travada com cada projeto. Esse plano, ilustrado por fotografias, procura desvendar as espacialidades dessas construções. A partir desse registro, o intuito é recriar a atmosfera vivenciada – por isso, o tom pessoal. Na sequência, retornamos aos desenhos e à bibliografia, revelados em pesquisa, para analisar e compreender as decisões projetuais e os recursos arquitetônicos que condicionam a potência espacial testemunhada em cada visita. A esta altura, os projetos – plantas, cortes e elevações – foram redesenhados e incluídos no estudo. Com isso, procuramos estabelecer uma relação mais estreita com as decisões e os recursos que envolvem os projetos – como será percebido, quando necessário, também desenvolveram-se diagramas e esquemas, que procuram ilustrar o raciocínio gerador da construção.

Finalmente, à luz da análise de cada projeto e integrados ao pensamento dos arquitetos, procura-se sistematizar a metodologia de trabalho de cada um desses profissionais, destacando as estratégias e os temas que permeiam suas produções.

Fundamentação Bibliográfica

Com relação às leituras que contribuíram para a organização do presente trabalho, em primeiro lugar destacamos o livro *A Genealogy of Modern Architecture* (2013), do arquiteto Kenneth Frampton. Trata-se do registro de um seminário integrado por Frampton na década de 1970, intitulado "Análise crítica comparativa da forma construída", cuja intenção era, através de análises teóricas, engendrar nos alunos a capacidade de articular a forma construída. Para este fim, os alunos analisavam duplas de edifícios com programas e tamanhos semelhantes, próximos em data, e concebidos a partir de pontos de vista culturais categoricamente diferentes, o que resultou numa genealogia de edifícios modernos que não se compromete com a linearidade histórica. O método dessa publicação baseia-se na análise gráfica de projetos, a partir de categorias como tipologia, contexto, programa, área construída, organização do programa, implantação, elevações e cortes.

Na sequência outras duas dissertações de mestrado foram utilizadas com referência: *Alvaro Siza. Três Estudos de Caso* (2002), de Luciano Margotto Soares, uma análise sistemática de três obras do arquiteto português; *A Construção do Território* (2016) de Juan Pablo Rosenberg, estudo que propõe uma leitura sobre a poética arquitetônica nas obras dos arquitetos Luis Barragan, Alvaro Siza e Tadao Ando.

O livro *A Boa-Vida* (2012), de Iñaki Ábalos, que dedica cada um dos sete capítulos a "visitas guiadas" por moradas do século XX, analisadas como materializações do pensamento contemporâneo, centradas na

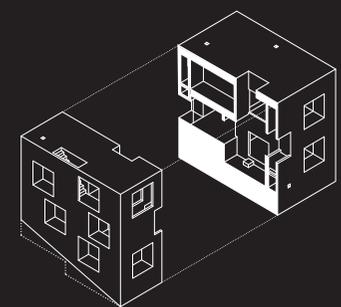
figura do morador, foi referência relevante sobretudo no capítulo dedicado à casa Moriyama.

Ainda, o livro *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual* (2008), do espanhol Rafael Moneo: uma compilação de suas aulas na Harvard University, do início da década de 1990, centradas na produção de oito arquitetos contemporâneos. Essa aulas revelam os mecanismos, procedimentos, paradigmas e dispositivos formais recorrentes na arquitetura. Tratam-se de referências não literais, mas que serviram de amparo à construção do percurso que pretendemos aqui conduzir.

Por fim, considero igualmente importante destacar a pesquisa feita em campo e a oportunidade de encontro com as obras e seus autores; seja pela disponibilização de material, seja pela experiência *in situ*, nas conversas ou convivências que se estabeleceram.

O trabalho está dividido em três capítulos, cada um deles dedicado a um escritório e à análise da obra selecionada. Na conclusão, procuramos debater as características que aproximam e distanciam essas metodologias de trabalho, estabelecendo elos que evidenciam aspectos comuns de uma nova linguagem arquitetônica contemporânea.

01



casa poli



1

Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen

O escritório Pezo von Ellrichshausen, estabelecido em 2002, na cidade de Concepción, no sul do Chile, é formado pelo casal Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen. Mauricio nasceu em Concepción, no ano de 1973. Em 1998, graduou-se em arquitetura, em sua cidade natal, na Universidad del Bio-Bio, com mestrado pela Pontificia Universidad Católica de Chile, em Santiago. Sofia nasceu em Bariloche, Argentina, em 1976. É arquiteta graduada, no ano de 2001, pela Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA), com *Diploma de Honor*.

O escritório recebeu, pelo projeto da casa Poli, os prêmios Mies Crown Hall Americas, do Illinois Institute of Technology, em Chicago (2014), e Spotlight, pela Rice Design Alliance, em Houston (2012), além dos prêmios da Bienal Iberoamericana de Arquitetura e Urbanismo, em Montevideu (2006), e da XV Bienal de Arquitetura Chilena, em Santiago (2006). O escritório Pezo von Ellrichshausen também participou de exposições em Londres, na Royal Academy of Arts (2014); em Nova York, no Museum of Modern Art (2014); em Chicago, no Art Institute of Chicago (2017).

Na Bienal de Veneza, Maurício e Sofia foram os curadores do Pavilhão Chileno, em 2008. Em 2010, participaram com a instalação *Detached* e, em 2016, com o Pavilhão Vara, **2 3** composto por dez volumes circulares, todos com tamanhos diferentes, criando uma complexa rede de espaços fechados ao ar livre, em forma de labirinto. O pavilhão é resultado dos trabalhos intitulados *séries de exteriores dentro de outros exteriores*, e proporcionava uma experiência sensorial para seus visitantes.

Por fim, a atuação acadêmica dos arquitetos passa por universidades no Chile e também nos Estados Unidos, tais como a Cornell

University (2008), o Illinois Institute of Technology (2014), e a Harvard University (2018).

*

O escritório Pezo von Ellrichshausen é, ao mesmo tempo, um ateliê de arquitetura e arte. Seus trabalhos transitam entre projetos de arquitetura, pintura e instalação artística; são produções arquitetônicas de forte caráter abstrato e geométrico, comprometidas com a ideia de arquitetura como um trânsito entre linguagens artísticas. Sua contribuição associa-se, portanto, à exploração de fronteiras e trocas constantes entre esses dois universos. A pintura, nesse contexto, atua em duas frentes: como campo reflexivo para a produção arquitetônica e como forma de investigação, que antecipa e inspira esta produção. Isto é, a arte opera como um instrumento eficaz de exploração e testa ideias que serão posteriormente aplicadas em projetos arquitetônicos.

Analisando o conjunto da obra do escritório em perspectiva, destacam-se as residências unifamiliares projetadas no Chile. A casa Poli, objeto de estudo deste trabalho, projeto que obteve maior reconhecimento entre sua produção, é uma obra seminal que discute temas constantes em todos os trabalhos posteriores.

Poli está presente nas nossas mentes ao projetar novas casas e nós a vemos sempre presente nos nossos projetos novos. É bom confirmar que o método que pensamos como pedra basilar continua válido hoje (LOK, 2013, p. 154).



2

pintura conceitual do Pavilhão Vara, Bienal de Veneza, 2016



pavilhão Vara Bienal de Veneza, 2016

3. Estas séries se organizam a partir de uma lógica de projeto comum e não por um critério cronológico.

4. Entrevista disponível em <http://www.onarchitecture.com/interviews/mauricio-pezo-sofia-von-ellrichshausen>.

No processo de trabalho dos arquitetos, identificamos um *continuum*, no qual obras resultam de pequenas variações dentro de um campo formal que, no decorrer do tempo, revela novas configurações. Cada projeto representa, assim, a variação específica de um conceito, parte integrante de um conjunto maior de possibilidades. Configuram-se como jogos diferentes que, entretanto, seguem uma única regra, gerando uma estrutura rígida na qual se aceitam apenas desvios precisos. É exatamente esse jogo de regras que aparece como grande protagonista da obra.

Nesses termos, os projetos respondem a uma mesma lógica que forma entre si "séries"³ ou "famílias projetuais", conforme veremos detalhadamente a seguir. A cada oportunidade, os profissionais ensaiam espacialidades similares: nesse raciocínio, um projeto contamina e influencia o outro. Uma obra nunca é pensada como um elemento isolado e acabado, ela se articula no interior de uma trajetória maior de projetos, pinturas e instalações.

Em entrevista realizada para o site OnArchitecture⁴ em 2013, os arquitetos afirmaram que consideram a casa Poli e a casa Solo como "cabeças de séries". Na primeira, de matriz vertical, da qual fazem parte as casas Rivo (2003), Poli (2005), Wolf (2007), Fosc (2009), Cien (2011) e Gago (2013), encontram-se obras muito estritas e compactas, em que a separação entre o interior e o exterior é clara e bem definida, tendo a escada como elemento articulador do projeto. Na segunda série, de matriz horizontal, da qual fazem parte as casas Endo (2010), Solo (2013), Guna (2014) e Ocho (2014), o pátio central representa o elemento articulador de cada projeto, e a linha que define os espaços internos e externos se



4

escada da casa Gago, 2013

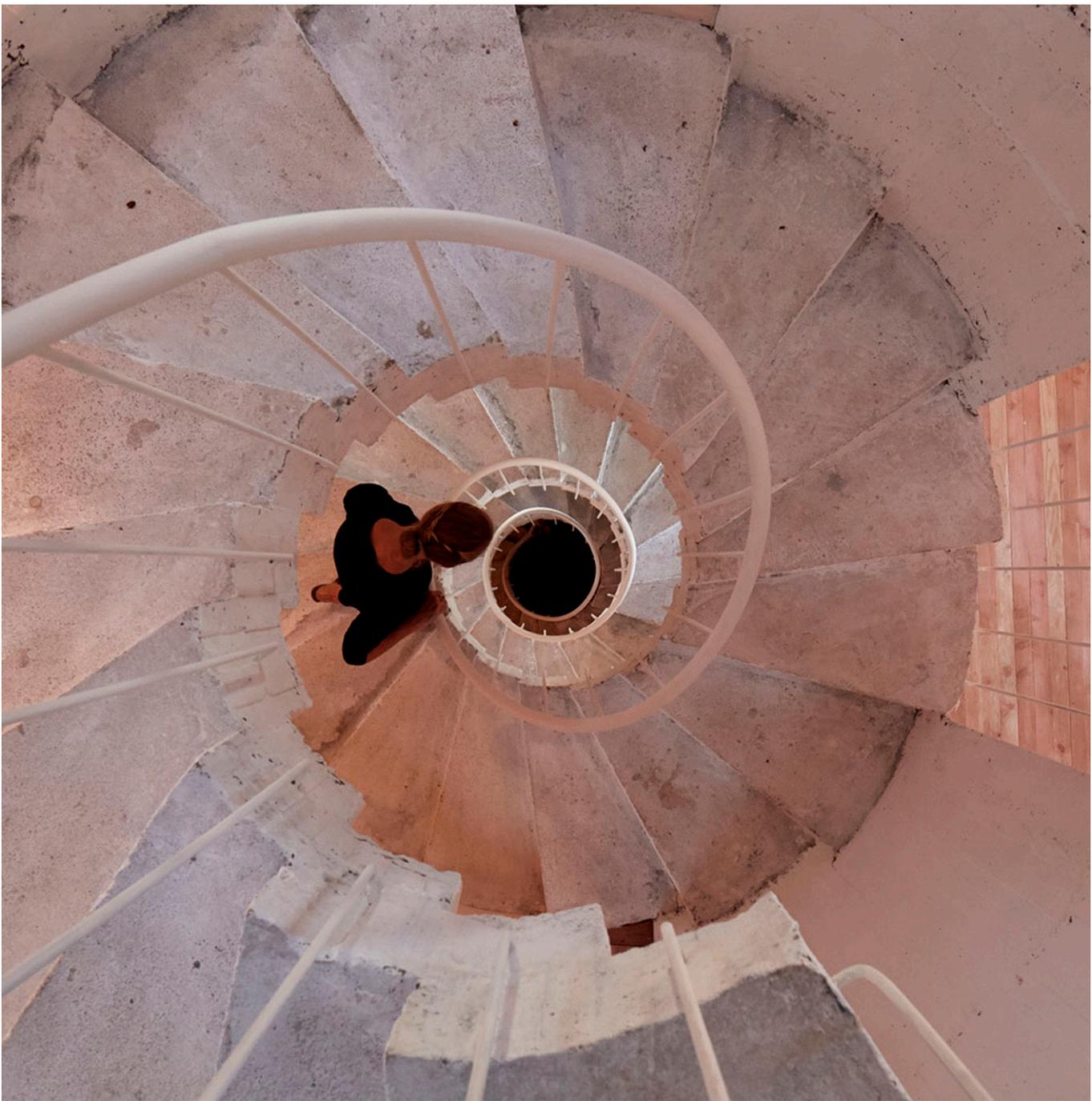
complexifica, tornando essa fronteira ambígua. Por fim, ainda em entrevista ao site, Mauricio e Sofia contextualizaram a casa Parr como uma "peça de transição": nela, o exterior é parte integrante dos espaços interiores.

*

A série de casas verticais começa com a construção da casa Rivo (2003), primeira obra do escritório, localizada na Reserva de Valdivia, extremo sul do Chile. Este projeto de planta retangular já trata da separação entre espaços servidores e servidos: neste caso as escadas desenvolvem-se apenas em uma das faces do edifício, determinando uma polaridade e hierarquia entre as fachadas da casa. ⁶ Na sequência, no projeto da casa Poli (2005), as escadas determinam um perímetro que separa o interior da construção de seu exterior, promovendo uma equivalência entre as fachadas, própria da natureza geométrica do cubo. ⁷

Na casa Wolf (2007), trabalho que também pertence à primeira série, o prisma irregular cria uma distância entre o limite exterior facetado e o interior retangular, configurando um perímetro irregular que rompe a ideia de paralelismo e gera uma disjunção entre interior e exterior. ⁸

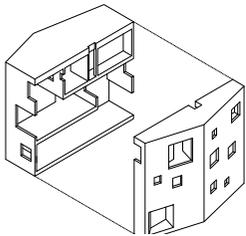
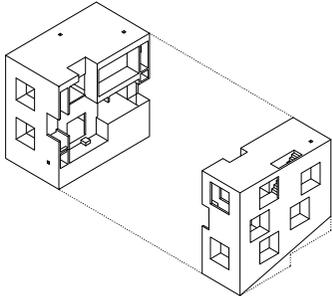
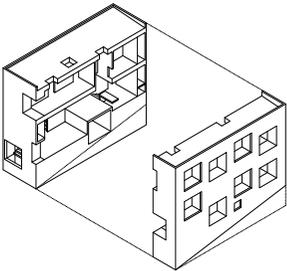
Cronologicamente, passamos à casa Fosc (2009). Nesse projeto a escada extrapola o perímetro e passa a ocupar um duto interior e ortogonal. Nele, também estão localizados os espaços servidores e, ao redor desse eixo de circulação vertical, conectam-se, a partir de um eixo espiral, todos os espaços da casa. ⁹



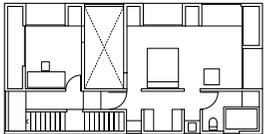
casas verticais



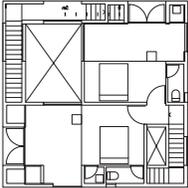
6



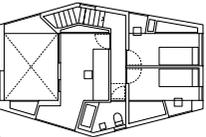
7



2



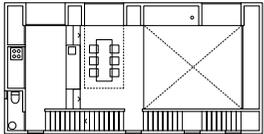
2



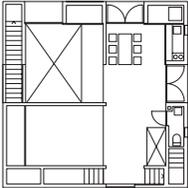
2



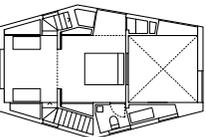
8



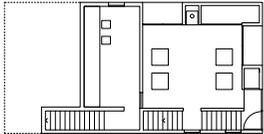
1



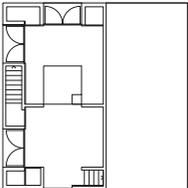
1



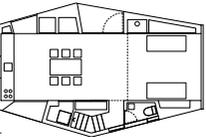
1



T



T



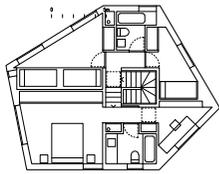
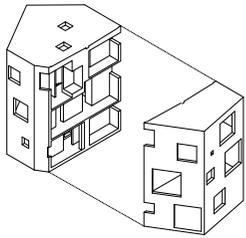
T

0 1 2 5m

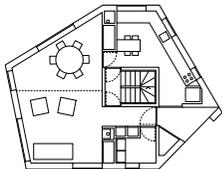
Casa Rivo . 2003

Casa Poli . 2005

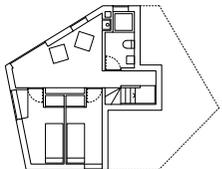
Casa Wolf . 2007



2

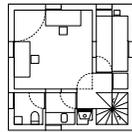
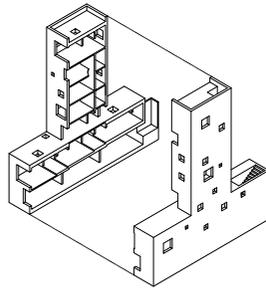


1

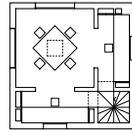


T

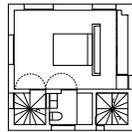
Casa Fosc . 2009



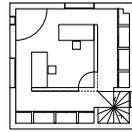
2



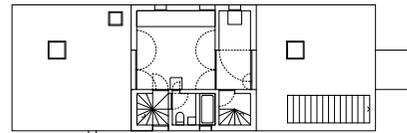
4



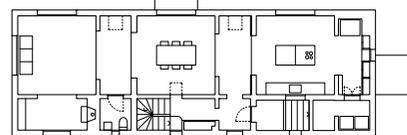
1



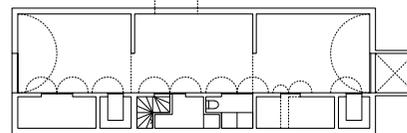
3



T

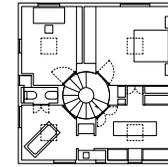
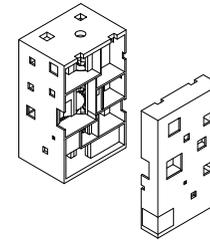


-1

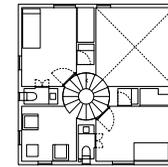


-2

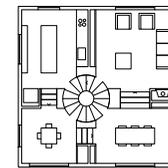
Casa Cien . 2011



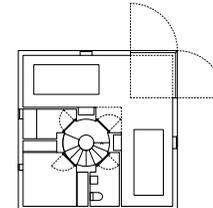
3



2



1



T

Casa Gago . 2013



9



10

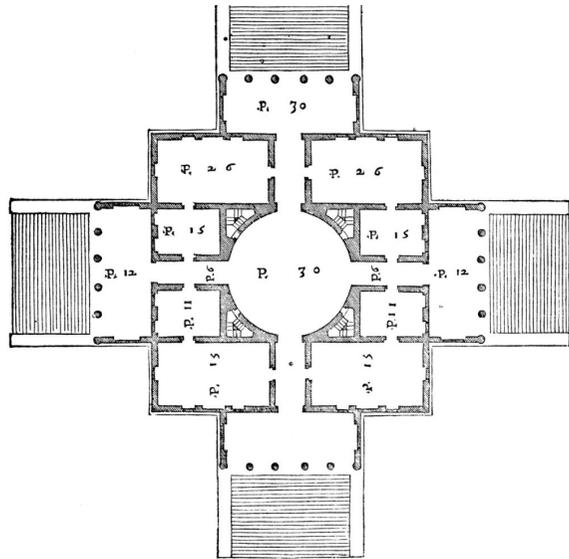


11



12

casa Solo, 2013



13

Villa Rotonda - Andrea Palladio, 1570

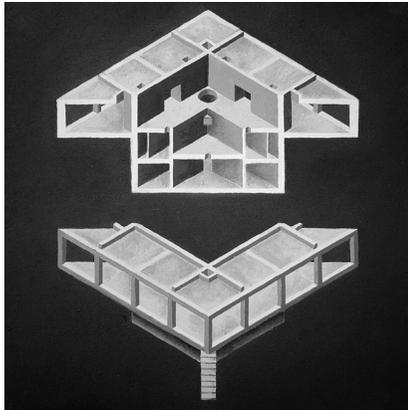
5. A associação entre os trabalhos de Mauricio e Sofia, pertencentes a essa série horizontal e o projeto de Palladio, revelou-se em visita da autora à Villa Rotonda, em maio de 2018, quando ficou evidente a valorização do espaço central através da regularidade da forma com uma planta quadrada perfeita, sem interferências, que só é possível com a articulação do programa na sua periferia.

A casa Cien (2011) trabalha a partir de um duplo formato: pódio e torre. A plataforma é o elemento articulador do projeto, a partir dela tem-se acesso à área da casa e do escritório, que ocupa os três últimos andares da torre. ¹⁰ Os arquitetos valem-se da duplicidade das escadas para criar privacidade entre residência e escritório. Por fim, na casa Gago (2013), a escada helicoidal central dá acesso a doze plataformas em diferentes níveis. A sequência ascendente estabelece vários graus de intimidade e proximidade entre as diferentes funções domésticas, que começam pela cozinha, no andar inferior, e vão até os quartos, na parte superior do imóvel. ^{4 5 11}

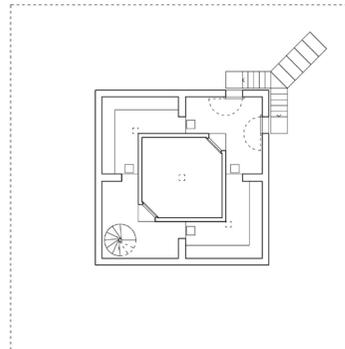
Nos projetos da segunda série, por sua vez, os arquitetos trabalham com uma planta quadrada como base. Um anel exterior, ocupado, e um pátio central, vazio, determinam perímetros que fazem as vezes de limites e conferem uma sequência progressiva de interioridade e profundidade ao espaço. Esses projetos exploram, em especial, elementos como a ortogonalidade, a transparência e a simplicidade do espaço. Além de propor simetria e regularidade, sua métrica reticulada alterna sequências de espaços exteriores, interiores e híbridos.

Ao analisarmos as plantas dessas casas, notamos que nelas, destacam-se, igualmente, a ausência de hierarquia e a aparente neutralidade do espaço, aspectos que reproduzem os princípios miesianos da chamada "planta livre", na qual o interior é um "espaço universal" aberto e subdividido por um núcleo de serviço central. Por outro lado, projetos como esses que se baseiam fundamentalmente na simetria, aproximam-se de uma raiz clássica: por exemplo, da Villa Rotonda⁵, ¹³ na Itália, projetada

casas horizontais

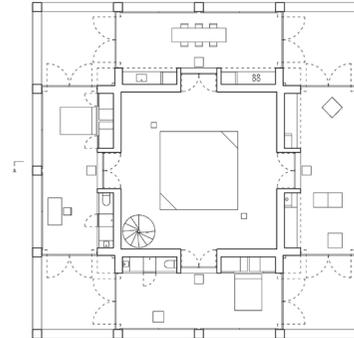


casa Solo

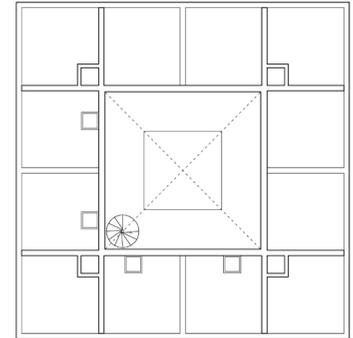


-1

plantas

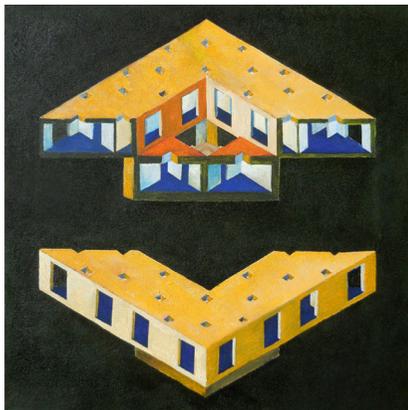


T

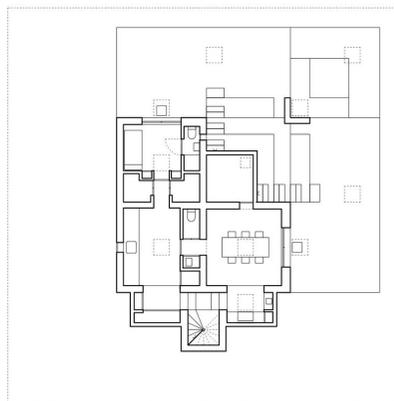


cob.

0 1 2 5m



casa Guna

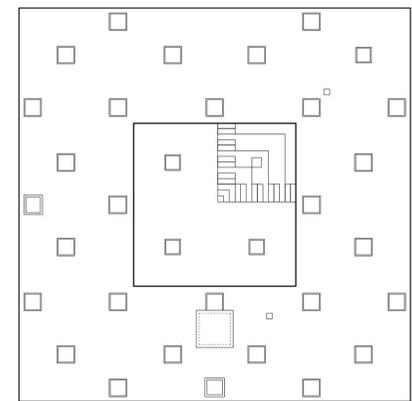


-1

plantas

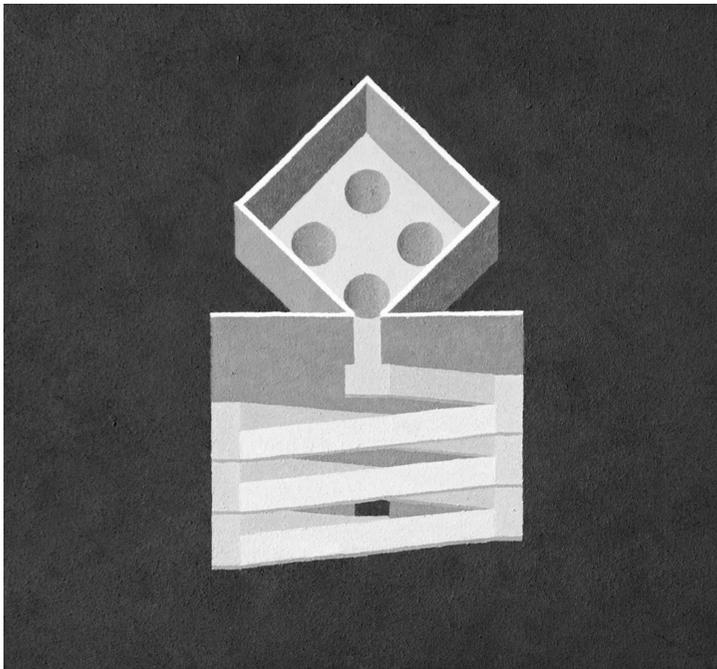


T



T

0 1 2 5m



14

Blue Pavillion, Londres, 2014

pelo arquiteto Andrea Palladio em 1570, em que o espaço central, executado em perfeita geometria, articula as demais salas; exatamente como funciona o pátio da casa Solo (2013).

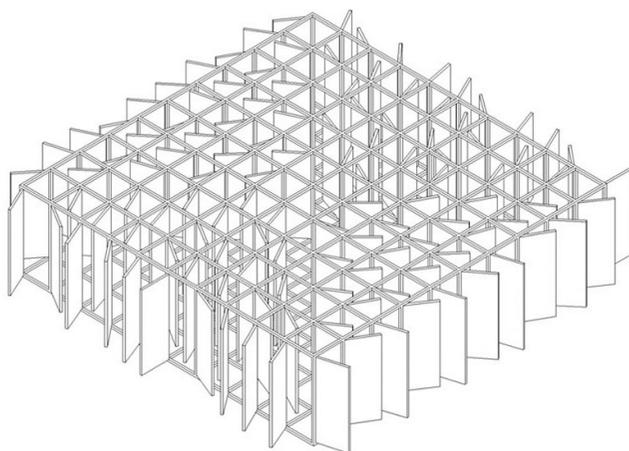
Os projetos das casas Solo e Guna, extrapolam a matriz horizontal e propõem o formato de uma plataforma suspensa por um pódio: em ambas, o edifício transparente e monolítico aparece equilibrado em cima de um pedestal cego que deixa a plataforma flutuar no meio da vegetação. A planta da casa Solo divide-se entre um anel panorâmico e um pátio central. O espaço perimetral está marcado por dezesseis pilares exteriores que dão ritmo à fachada; nos vértices do volume estão localizados os terraços, nas arestas, os ambientes fechados. O caráter desses ambientes altera-se pelo simples deslizamento dos caixilhos, que exploram a reversibilidade dos espaços, alterando sua identidade e a percepção do limite entre exterior e interior. O anel panorâmico abre-se à paisagem, enquanto o pátio é a única sala totalmente cerrada, mas aberta para o céu.

É possível, ainda, incluir nesta série a instalação *Blue Pavilion* ¹⁴ – elaborada para a exposição *Sensing Spaces: Architecture Reimagined* (2014), na Royal Academy of Arts, em Londres – onde se construiu uma plataforma elevada por quatro colunas maciças, que retomam a estrutura das casas Solo e Guna, recriando um espaço aéreo. De caráter temporário, a instalação pretendia construir peças arquitetônicas de grandes dimensões no interior das galerias do museu. A instalação propõe duas experiências: uma coletiva e aberta, na plataforma; outra individual e sensorial, nas escadas espirais.



A casa Parr, de 2008, é uma "peça de transição", conforme definição dos próprios arquitetos. Nela, trabalhou-se a articulação entre módulos interiores e exteriores, criando uma sequência de espaços internos abertos. Como resultado, as variadas combinações e articulações dali derivadas questionam o limite do espaço. Outro exemplo dessa multiplicidade é o trabalho *120 Doors Pavilion* ¹⁵, construído em 2003, num parque de Concepción: uma instalação com estrutura modular de 10 x 10 m², na qual 120 portas se dispõem em cinco perímetros consecutivos. A estrutura admite uma infinita variedade de percursos e configurações, criando diferentes profundidades espaciais. Sobre essa obra, Mauricio afirma que,

Com isso, o que estávamos realmente procurando, era uma maneira de evidenciar quão relativa e artificial são as distinções de limites dentro de um trabalho de arquitetura e de arte. Estamos interessados em explorar os pontos de transmissão, ou atrito, entre um lugar e outro. As portas são pontos de virada que subvertem temporariamente a definição do espaço, adicionando uma dimensão dinâmica à construção das paredes (PEZO, 2005, p. 44).



Por exemplo, na casa Poli, a mesma varanda pode ser entendida de diversas maneiras: como um espaço de expansão, do interior para o exterior, como uma área protegida, mas ao ar livre ou, ainda, como um espaço que pretende afastar aquilo que é exterior e proteger o interior – da chuva.



Ficha Técnica

Localização	Península de Coliumo, Chile
Data de Projeto	2002-2003
Data de Construção	2003-2005
Autores	Mauricio Pezo, Sofia von Ellrichshausen
Área	180 m ²
Programa	Sala de Estar Sala de Jantar Estúdio 2 Dormitórios Cozinha Lavanderia
Estrutura	Concreto

Memorial justificativo de Pezo von Ellrichshausen



17

Casa Poli

Este projeto localiza-se na Península do Coliumo, um ambiente rural, pouco povoado, frequentado por alguns fazendeiros, pescadores independentes e tímidos turistas de verão. É uma localização distante que, acreditamos, não está longe da realidade do sonho cru descrito por Martínez Estrada.⁶

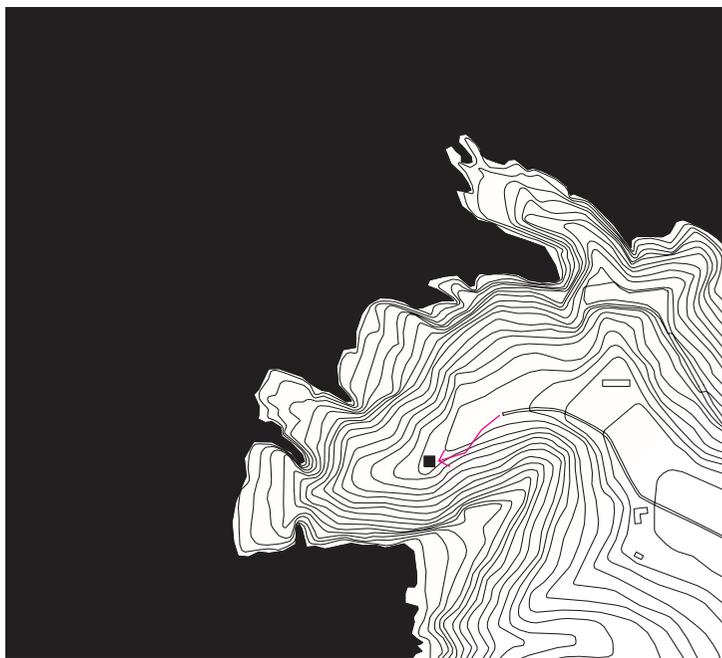
Uma peça compacta e autônoma foi ali construída para capturar pelo menos duas coisas: a sensação de um pódio natural, cercado pela vastidão, e a visão mórbida e inevitável do pé das falésias. O edifício funciona como uma casa de verão e um centro cultural, o que estabeleceu uma proposta contraditória: o interior teria que transitar entre um aspecto muito público e outro íntimo e informal. Ou seja, tinha que ser tanto monumental, quanto doméstico, sem que nenhum dos aspectos negativos de um afetasse o outro. Portanto, decidimos não nomear os ambientes, mas, em vez disso, deixá-los sem nome e sem função, apenas salas vazias com vários graus de conexão entre elas.

Em seguida, decidimos organizar todas as funções de serviço em um perímetro exterior (uma espessura funcional), dentro de uma parede grossa que atua como um espaço intersticial: uma massa esvaziada que contém a cozinha, as circulações verticais, os banheiros, os armários e uma série de varandas interiores. Se necessário, todos os móveis e objetos domésticos podem ser armazenados dentro desse perímetro, liberando espaço para atividades múltiplas.

Todo o edifício foi construído em concreto moldado *in loco*, usando formas de madeira. O trabalho foi feito com uma pequena betoneira e quatro carrinhos de mão, em camadas horizontais que combinavam com a altura de metade de uma placa de madeira. Na sequência, utilizamos a mesma madeira rústica das formas para envolver o interior e construir painéis deslizantes que funcionam tanto como portas para esconder os serviços do perímetro, quanto como persianas que cobrem as janelas quando a casa é deixada vazia.

6. Ezequiel Martínez Estrada (1985 -1964) foi um escritor, poeta, ensaísta e crítico literário argentino.

Plano-sequência



implantação



18



Em outubro de 2018, em um dia de chuva torrencial, visitei a casa Poli. Essa experiência me marcou, especialmente pelo embate intenso entre arquitetura e natureza. A severidade do clima e da topografia deixou clara a escolha dos arquitetos por uma implantação compacta e protegida.

O acesso à casa é feito por uma estrada vicinal litorânea que liga o povoado de Tomé à península de Coliumo. Da estrada, é possível avistar propriedades rurais e algumas residências de veraneio. A paisagem é imponente: sob o penhasco, o Oceano Pacífico bate contra as rochas. Ao final de uma rua de terra, um portão dá acesso à propriedade, de onde segui a pé. Caminhando, em direção ao oceano, vê-se surgir ao longe a casa de presença solitária na paisagem. A fachada de concreto, umedecida pela chuva, assume a tonalidade escura das pedras. Continuei em direção à porta de entrada, no final do percurso.

A casa está localizada no alto de uma falésia, à meia encosta, aproximadamente a 75 metros acima do nível do mar. A morfologia do terreno favorece a abertura para a paisagem que é igualmente bela de todos os lados. A construção se posiciona como um pequeno observatório que avista a amplitude do oceano à sua volta. Em determinados momentos, ela se destaca em meio à vegetação, em outros, se mistura à geografia do local, estabelecendo uma relação ambígua entre casa e paisagem, ora mimetizadas, ora independentes. A forma vertical amplifica a dimensão da falésia, reforçando a sensação vertiginosa do entorno.

A única porta existente está abrigada por um nicho escavado no volume de concreto; ao entrar, sente-se a luz vinda das aberturas, dispersas nas fachadas, que reflete os tons de cinza do exterior na brancura interior.



19



19

7. Parte das fotos foram gentilmente cedidas por Cristóbal Palma para esta pesquisa conforme o índice de imagens.

A primeira surpresa é a escala da construção: nas fotografias de Cristóbal Palma⁷ ela parece maior. Ao observar o interior, compreende-se imediatamente a simplicidade da articulação entre espaço e circulação – que apesar de parecer complexa na leitura dos desenhos –, na realidade, é de uma clareza singular.

Entrei pelo andar onde está localizada a mesa de jantar; à direita, uma pequena bancada de cozinha, que se esconde atrás de uma porta de correr; à esquerda, outra mesa serve de escritório para o residente que ocupa temporariamente a casa. **20 21 22** As janelas, distribuem-se de forma irregular por todos os lados, e cada uma enquadra uma cena diferente: a imensidão do oceano, o embate entre a rocha e a água, as nuvens no céu e a relva verde que cobre o penhasco. A paisagem não é vista como um plano contínuo, mas como uma colagem de pequenos quadros que fragmentam e unificam, de maneira simultânea, a imagem do oceano.

Ao descer a escada, adentrei um espaço de pé-direito simples, com apenas um sofá, que poderia ser a sala de estar. **25 26** Todo este lugar é marcado pela presença repetitiva de paredes e recortes, numa sequência de planos que intensifica a perspectiva do espaço. **24**

No ambiente seguinte, avistam-se, ao fundo, uma janela e uma poltrona que convidam à contemplação. **27** Na mesma direção, chega-se ao espaço central da casa: pé-direito triplo iluminado por janelas que mostram o exterior, o interior e o céu. Esse espaço unifica vários segmentos da casa, e deixa, portanto, as mesmas janelas visíveis de qualquer ponto que se olhe. O cenário enquadrado por uma abertura logo se altera conforme nos deslocamos pelo espaço: Se no piso inferior, uma janela enquadra o céu, no

20



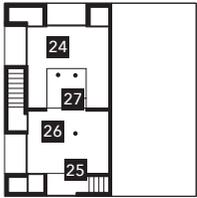
21



22



23



24

piso superior, essa mesma janela nos faz avistar o mar. Assim, a partir do movimento, a paisagem deixa de ser uma referência – um pano de fundo – para evocar uma multiplicidade de sensações. 28 29

A escada interna se desenvolve perimetralmente através dos pavimentos. Na quina sudeste ela ocupa um espaço de pé-direito duplo e se estrutura em torno de três paredes. 30 Em seu eixo, entre um lance e outro, uma pequena janela mostra a vegetação do penhasco. No andar superior, dois dormitórios – as janelas repetem-se. 32 33 Do alto, a vista do mar é cada vez mais vertiginosa. As janelas tornam-se palcos suspensos: às vezes, alguém aparece magicamente numa das varandas/janelas – tendo o céu como cenário –, circulando pelas escadas invisíveis, escondidas entre paredes opacas.

A chuva diminuiu; o vento era denso. Desci ao nível inferior e saí pela porta de acesso à escada externa; subi mais dois lances de escadas até avistar de um lado o espaço central da casa, de outro, o mar. Apenas no retorno compreendi esse espaço que está “entre” o fora e o dentro, um lugar intersticial, uma borda espessa que protege o interior. 37

Como um refúgio, a casa nos abriga das intempéries. O silêncio e o isolamento preenchem o espaço e convidam à contemplação numa atmosfera etérea em tons de branco e cinza: a luz refletida nas paredes, as ondas, o nevoeiro que funde o céu e o oceano. De longe, a presença compacta, rígida e ambígua da casa – ora em mimesis, ora em destaque – a transforma em fortaleza ou ruína cravada na inóspita paisagem rochosa do Pacífico Sul.

25



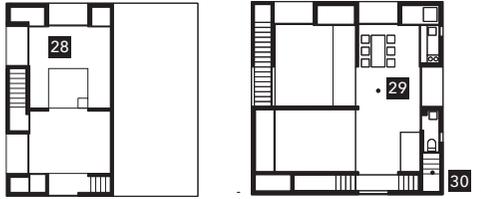
26



27







30

percurso pela escada interna



31



32



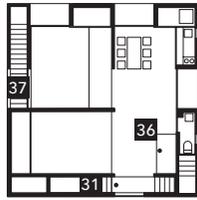
33



34



35



36

Perde-se a referência do chão; bandos de aves marinhas voando abaixo do nível das janelas contribuem ainda mais para a sensação de suspensão. Como precisamente descreveu o arquiteto Juhani Pallasmaa durante sua estadia na casa: "a casa Poli parece tratar de experiências contrárias à gravidade, ao peso e à ausência dele" (PALLASMAA, 2012, p. 4).

Dessa experiência, a lembrança mais marcante é o jogo de sobreposições entre planos, janelas, luzes brancas e cinzas: uma imagem composta de recortes, enquadramentos e camadas, que formam infinitas combinações, como num cubo de Rubik, em que os fragmentos se misturam e criam, a cada movimento, uma nova lógica. É justamente a partir dessa sobreposição de camadas que se torna viável um abrigo em meio à tamanha força da natureza. Ao explorar o rigor da costa, a casa Poli surge como um rito geométrico criado pelo homem, que amplia a fronteira entre arquitetura e paisagem. Impressos na memória ficam os sons das ondas e do vento, a intrépida presença dos pássaros e a linha difusa do horizonte do Pacífico Sul.

*

Terminada a visita, voltei para Concepción para entrevistar o casal de arquitetos em seu escritório, localizado na casa Cien, considerada como a obra que conclui a série de casas verticais. Construída no alto de uma colina, com vista para a cidade, a torre, de planta quadrada (6,5 x 6,5 m²) com cinco pavimentos, ergue-se sobre uma plataforma de acesso cravada



na cota+100 [altitude em relação ao nível do mar], fato que dá nome à obra. Da plataforma, é possível acessar duas escadas: uma externa, reta, que leva ao subsolo, onde estão o ateliê de pintura e a área social da casa; outra interna, helicoidal, que sobe até o escritório, localizado nos últimos três pavimentos da torre. A partir do nível inferior, uma segunda escada helicoidal conecta-se aos dormitórios, nos dois primeiros níveis da torre [térreo e primeiro andar].

A planta da casa se desenvolve a partir de uma cruz simétrica, nela, as áreas destinadas aos serviços estão contíguas à zona de circulação, deixando que as áreas de permanência, ocupem 2/3 restantes do volume total. A partir dessa organização, entre espaços servidores e servidos, os arquitetos procuram "neutralizar os espaços centrais", um dos temas que permeia toda a produção do escritório.

No último andar do edifício encontra-se a área de trabalho de Mauricio e Sofia: suas mesas ocupam os espaços servidores e estão voltadas para diferentes vistas do morro, enquanto no centro uma mesa de reunião - sob uma abertura zenital - abre-se para a vista do mar. Isolados no topo da torre, os arquitetos afirmam repetidamente a necessidade de distanciamento, enfatizando a importância de minimizar ruídos e informações na busca de um processo mais puro de projeto, que se concentre em elementos puramente arquitetônicos como a geometria.

Análise do Projeto



38

vista a partir do acesso

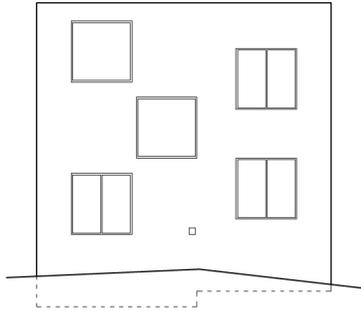
8. Eduardo Meissner é um artista chileno, semiólogo de arte e arquitetura. É professor emérito da Universidad de Concepcion (1999) e da Universidad del Bio-Bio (2004). Em 2000, ganhou um prêmio honorário da Associação de Arquitetos Chilenos. Rosemarie Prim, fundadora do primeiro Jardim de Infância Rural do Chile, é artista visual autodidata, especializada em cerâmica e escultura. Prim ganhou o Prêmio de Trabalho Social do Município de Concepcion (2002), e atualmente é presidente da Meissner-Prim Foundation.

A casa Poli é propriedade conjunta do casal de arquitetos Pezo von Ellrichshausen e do casal de artistas plásticos Eduardo Meissner e Rosemarie Prim.⁸ Inicialmente pensado como um local destinado aos finais de semana, os amigos decidiram durante o processo de projeto, estabelecer ali, também, um centro cultural. Assim, além do uso doméstico, a casa passou a abrigar residências artísticas e, por isso, foi chamada de Poli.

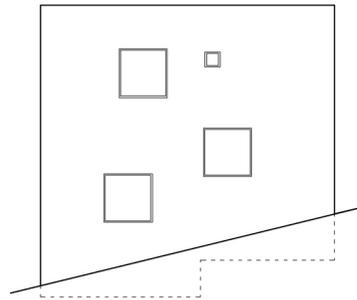
O edifício com planta quadrada possui dimensões externas de 10 x 10 m². A circulação se desenvolve ao longo desse perímetro, criando um espaço intersticial de 1,20 metros entre as fachadas externa e interna. Como resultado, tem-se um espaço interior de 7,6 x 7,6 m², dividido em quadrantes idênticos, com módulos de 3,8 x 3,8 m². Essa planta compacta reduz a área de intervenção ao menor perímetro possível, possibilitando a construção da casa na falésia.

Como ponto de partida, os arquitetos consideraram que os espaços internos não seriam determinados pelas suas funções, podendo abrigar, posteriormente, uma multiplicidade de usos. De acordo com esse propósito, o projeto trabalha, em especial, com a ideia da indeterminação funcional dos ambientes, liberando os espaços centrais das funções de serviços, como escadas, armários, banheiros e cozinha, que passam a ocupar o perímetro do cubo.

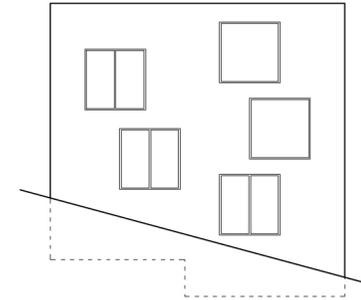
Se voltarmos aos croquis iniciais da casa Poli percebemos que já contêm a presença da sala vertical, sua relação com a falésia e com o horizonte. É visível também o conceito do perímetro e do terraço na cobertura da casa, ou seja, é possível visualizar a presença de muitas ideias ao mesmo tempo. Por outro lado,



Fachada Oeste



Fachada Sul



Fachada Norte



39



40



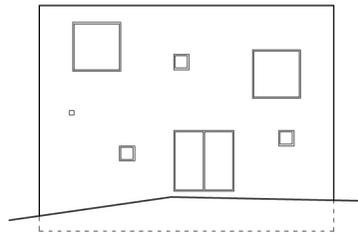
41

podemos destacar o desejo fundamental de neutralizar o espaço e esconder as funções de modo a corroer o aspecto programático. (trecho da entrevista realizada em outubro de 2018, ver anexo A)

Assim, esse perímetro se transforma em uma parede habitável, que abriga as funções próprias da casa e permite que a domesticidade seja reduzida ao mínimo, transformando o espaço doméstico em um espaço social de caráter mais genérico.

A planta se desenvolve em torno de um átrio que ocupa o pé-direito triplo do cubo. A escada é o elemento articulador do projeto, através dela é feita a circulação pelo espaço e se organizam os ambientes. A distribuição do programa é resolvida verticalmente – em vórtice –, partindo das áreas mais públicas, nos dois níveis inferiores, até a área dos quartos, no nível superior. A planta horizontal, adquire uma nova coordenada vertical contínua, que permite articular os espaços de maneira tridimensional e autônoma, criando um sistema de níveis e pés-direitos variados. Esse sistema confere a cada ambiente, de forma sucessiva, uma espacialidade diversa.

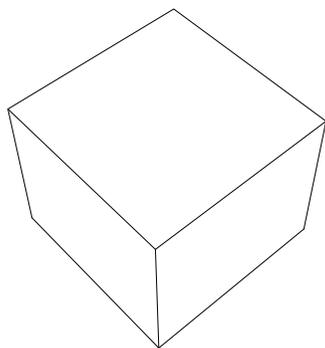
A circulação na casa Poli é composta por duas escadas com diferentes destinos: uma cria um atravessamento dos espaços sociais, levando do nível inferior diretamente à cobertura; a outra serve aos espaços de intimidade da casa e circula por seu interior. A primeira, apesar de coberta e circunscrita por paredes, possui grandes aberturas que a caracterizam como um espaço exterior. O contato com a paisagem é mediado por aberturas de 1,5 x 1,5 m² que parecem dispostas de forma aleatória, mas estão associadas a distribuição do interior. Sua assimetria



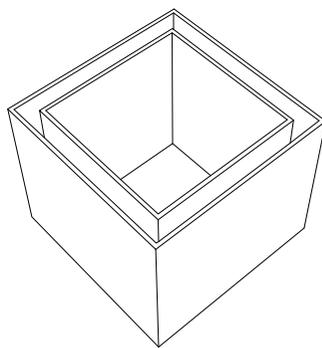
Fachada Leste



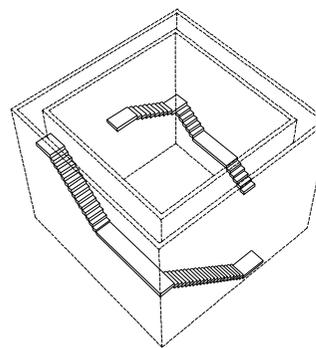
diagrama espacial



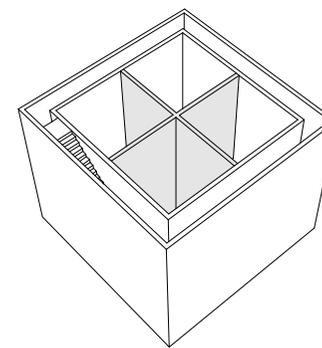
cubo



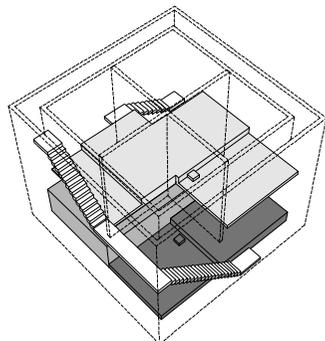
borda
parede habitável



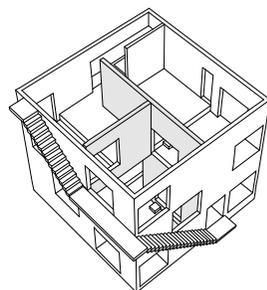
escadas



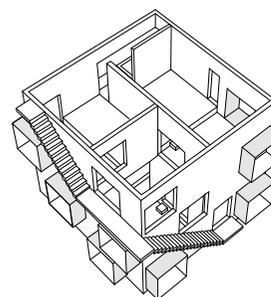
cruz
quadrantes



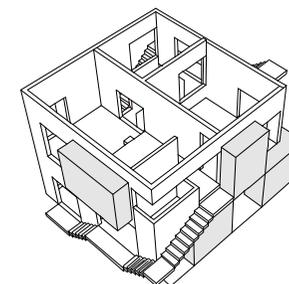
lajes
3 pavimentos



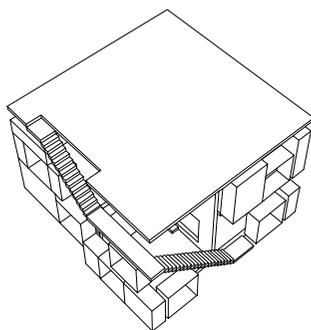
janelas



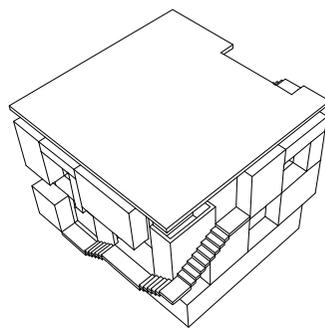
terraços e nichos



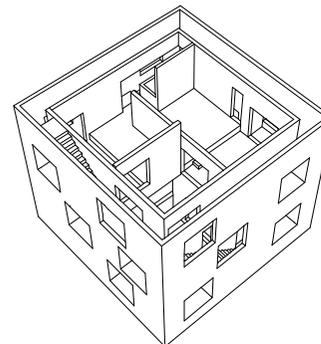
cozinha e banheiros



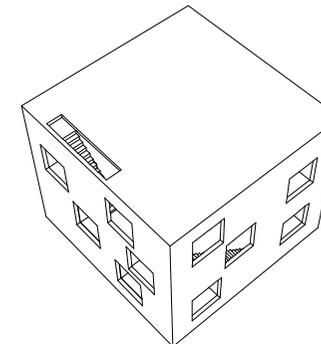
parede habitável x escada



armários



volumetria completa



cobertura

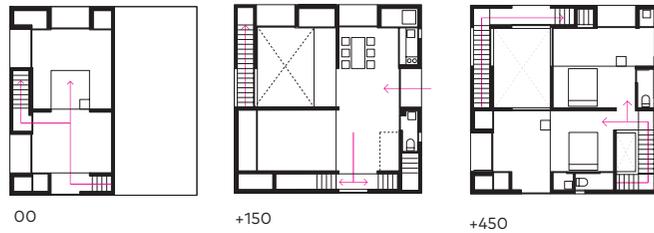
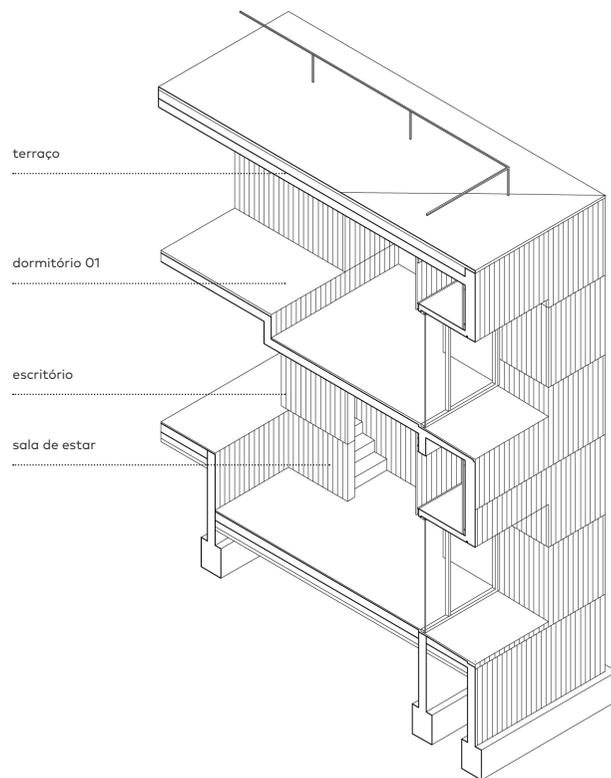


diagrama de percurso

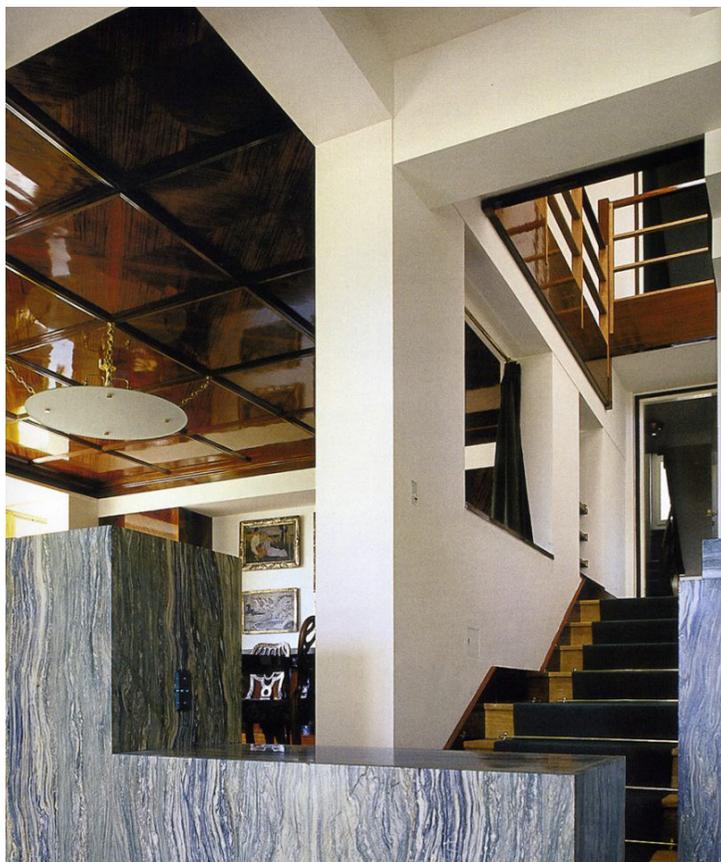
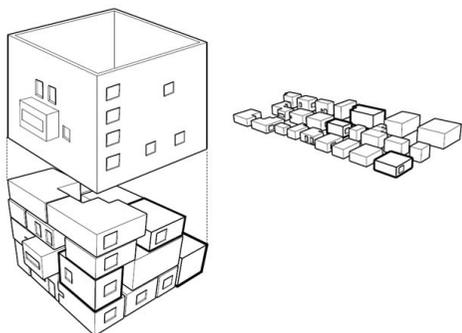


corte axonométrico

é resultado da articulação entre o desenvolvimento das escadas e o espaço central, e garante fluidez e ritmo às fachadas. A possibilidade de escurecimento de todos os ambientes, através das tapadeiras de madeira que correm junto da fachada, proporcionam diversidade de uso e garantem a neutralidade dos cômodos.

As axonométricas são fundamentais para a compreensão deste projeto, que se desenha verticalmente e aproveita os meio-níveis para definir os espaços dentro do grande cubo. O espaço interior é dividido por uma cruz assimétrica, formada por duas paredes estruturais, que amplia a variedade espacial da casa. O vértice entre a face norte e a face oeste é ocupado pelo átrio com pé-direito triplo que percorre toda a casa, articulando as aberturas entre o interior e o exterior. A casa é organizada, ainda, em três pisos, cujas lajes apoiam-se nas paredes perimetrais e na cruz central. Todo o espaço residual entre as paredes, após a localização das escadas, dos banheiros e dos terraços é ocupado por armários. O vão acima da escada externa permanece desocupado e assume a altura do pé-direito triplo.

Todo o interior da casa é revestido com o madeiramento utilizado nas formas das paredes de concreto, pintado de branco, conferindo textura rústica ao ambiente. Sente-se, constantemente, a oposição entre o exterior rígido e o interior fragmentado, entre a parede de concreto e o madeiramento branco e áspero: é na oposição entre essas forças que uma casa de formato simples ganha tamanha variedade de situações e percepções espaciais.



44

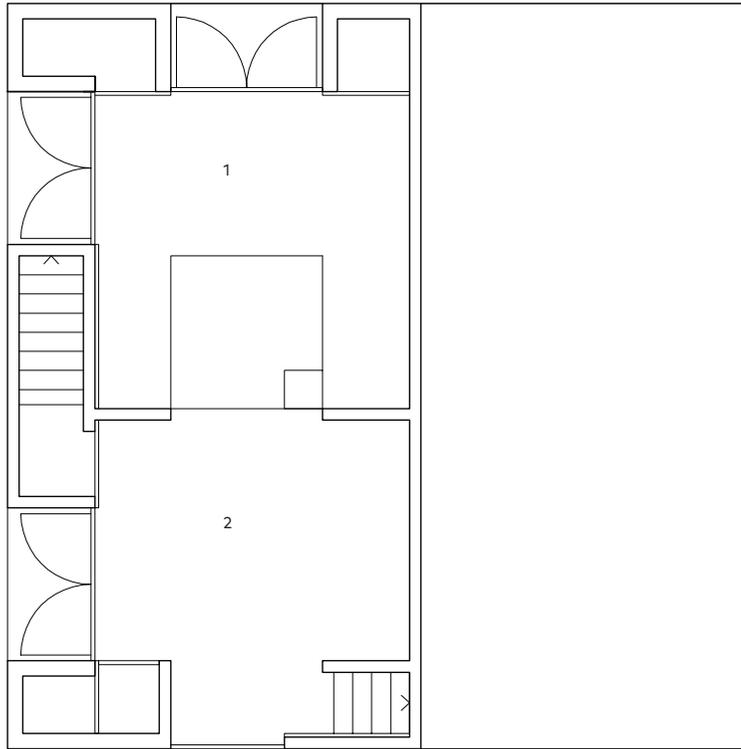
Villa Müller, Adolf Loos, Praga, 1930

Se por um lado os arquitetos declaram não existir nenhuma relação entre a casa Poli e os projetos do arquiteto austríaco Adolf Loos, é inevitável perceber os ecos dos princípios de Loos neste projeto. Especialmente com relação ao modelo do Raumplan, criado nos anos 1930, em uma série de casas verticais das quais se destaca a Villa Müller. Nesses projetos, os percursos das escadas – localizadas no centro da casa – fortalecem a percepção do espaço interior. Através desse elemento central, Loos conta uma história misteriosa e fragmentada do espaço, tornando a relação entre o dentro e o fora, entre o privado e o público, e entre o sujeito e o objeto, complexa (COLOMINA, 2006, p. 35).

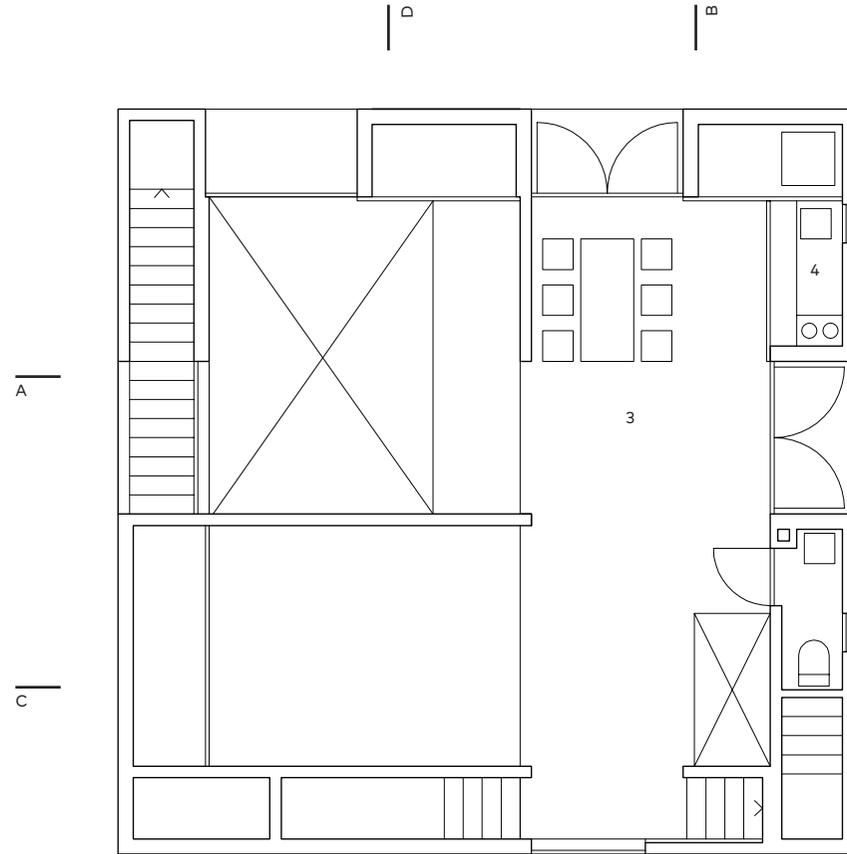
Já na construção dos arquitetos chilenos, a escada perimetral ocultada pelas paredes não serve como fio condutor para o percurso e o torna obscuro. A espacialidade interior da casa Poli, aparentemente simples e simétrica, adquire complexidade através das diversas aberturas, ângulos e profundidades que criam gradientes de percepção do espaço, tornando-o ambíguo e fragmentado.

No projeto dos arquitetos Pezo von Ellrichshausen, cada fachada tem características singulares, mas existe uma equivalência entre elas que não reflete a espacialidade do interior. Assim como fazia Adolf Loos em seus projetos, onde apesar da rica articulação do interior, a fachada era rígida, preservando a intimidade da vida doméstica.



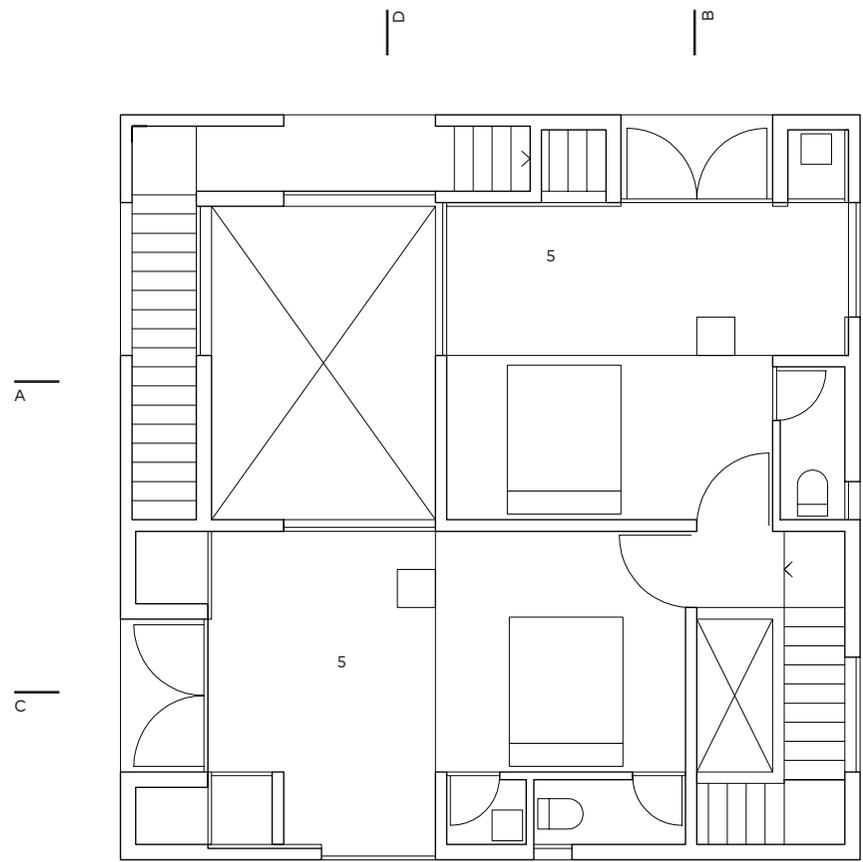


planta nível 00

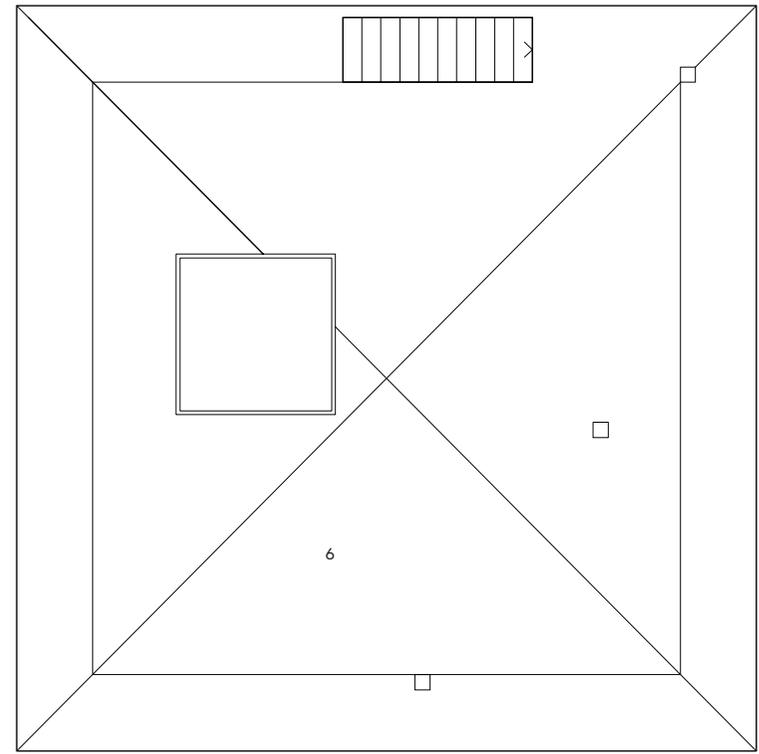


planta nível +150

1. Vazio central
2. Sala de estar
3. Sala de Jantar
4. Cozinha
5. Dormitório
6. Terraço



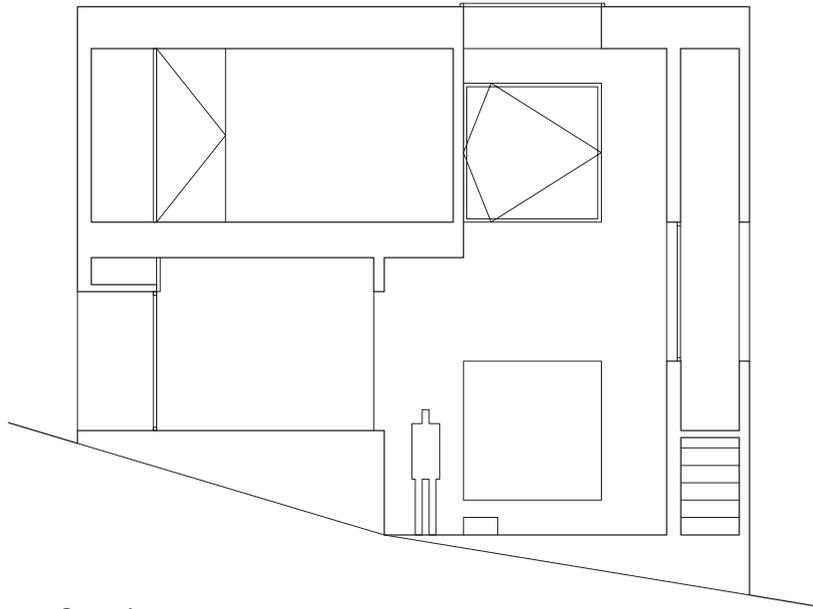
planta nivel +450



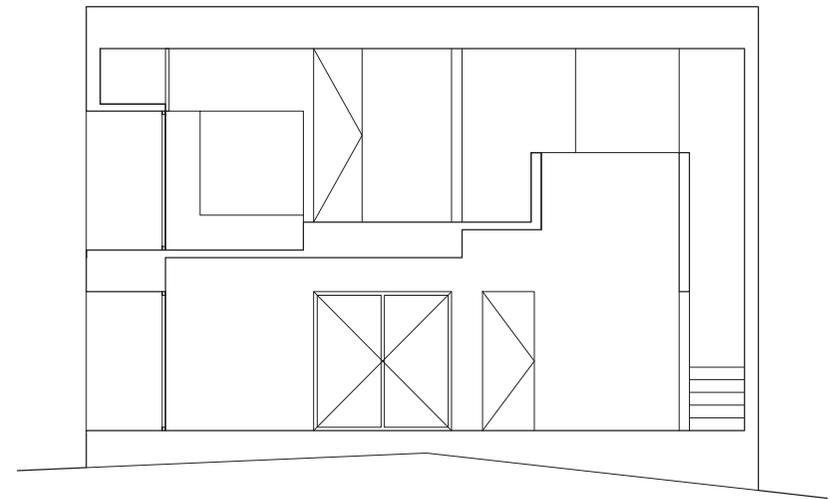
planta nivel +760



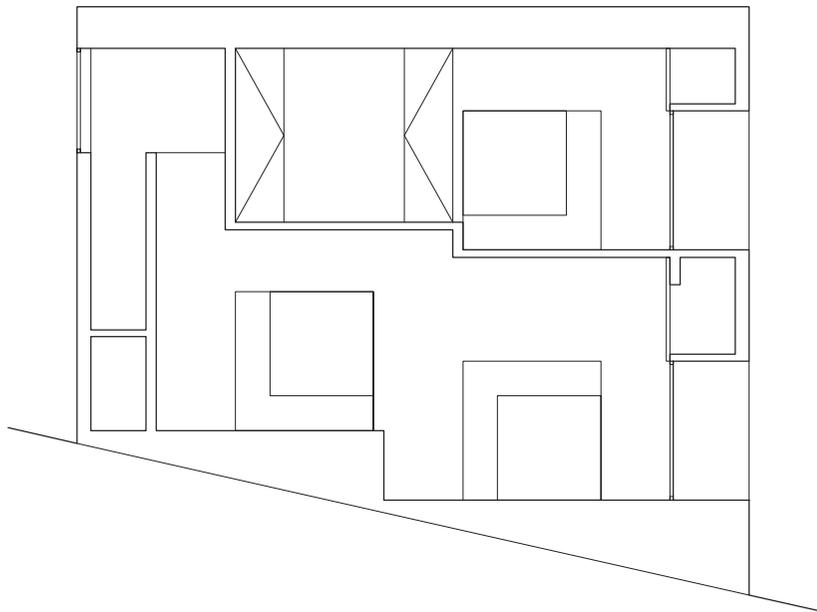
1:100



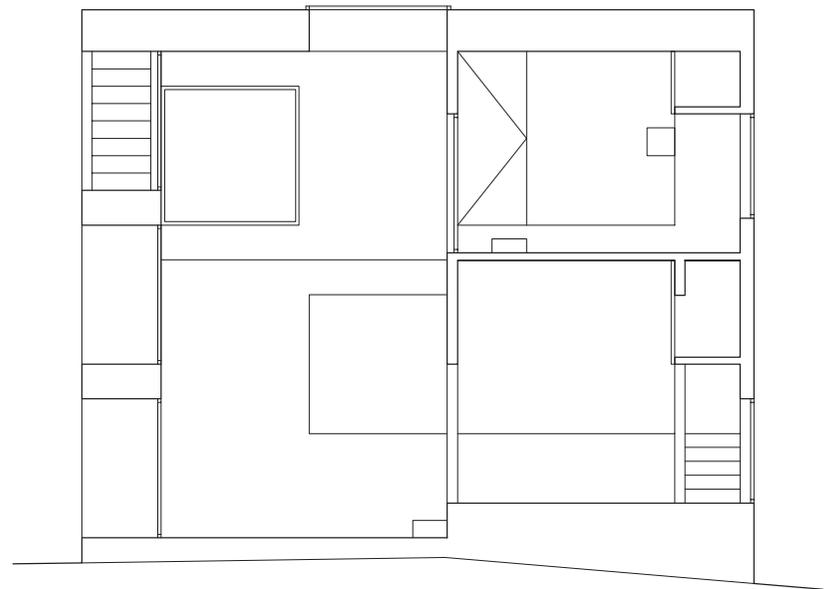
Corte A



Corte B



Corte C



Corte D

Estratégias de Projeto



45

vista interior do penúltimo andar da Casa Cien

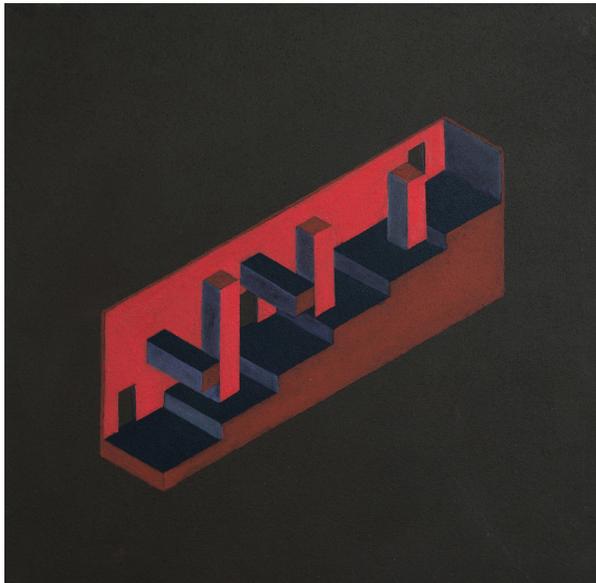
Um edifício de Pezo von Ellrichshausen geralmente tem uma cifra gravada que, como qualquer número, esconde um mistério. Consiste em onze dígitos que indicam, sucessivamente, o dia da semana e a data – mês, ano e hora – em que sua construção foi finalizada. Um procedimento similar ao utilizado em pinturas. É um tipo de número opus que determina no tempo a conclusão de um trabalho. Ao fazê-lo, ele o inscreve em uma série, assumindo que um precede e outro eventualmente o sucederá. Inscrevendo-o em um grupo maior do qual este projeto representa apenas uma parte (OYARZÚN, 2017, p.199).

Como discutido no início deste capítulo, o trabalho de Pezo von Ellrichshausen se fundamenta na repetição de formatos e métricas, o que situa cada um de seus projetos dentro de séries. A aplicação sistêmica de regras e procedimentos matemáticos possibilita a formalização de um pensamento arquitetônico, controlado e nítido, com variações até seu esgotamento, sem lugar para decisões intuitivas. São regras rígidas – segundo os arquitetos, sem concessões – que estabelecem o método de trabalho. Tal procedimento demonstra a busca incessante por aquilo que eles acreditam ser a quinta-essência da arquitetura, o pensamento complexo e obsessivo que se concretiza em geometrias simples e soluções espaciais disruptivas.

As formas geométricas euclidianas simples, tais como o quadrado e o círculo, são recorrentes nos diversos projetos do escritório. Variações dessa mesma matriz transformam-se, a cada caso, a partir de uma equação lógica de adição e subtração de medidas exatas, que se traduzem em plantas de aparente simetria. Seus projetos exploram, de maneira



46



47

axonométricas do livro *Spatial Structure*, 2016

deliberada, o poder secreto das configurações geométricas básicas e das imagens arquetípicas.

Seus projetos emanam um sentido combinado de clareza e mistério, regularidade e labirinto, de contemporaneidade e historicidade (PALLASMAA, 2012, p. 7).

No livro *Spatial Structure*, de 2016, de Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen, as estratégias desses projetos estão bem demonstradas.

48 Através de uma série de desenhos axonométricos, os arquitetos investigam combinações e sobreposições de formas primárias, criando situações espaciais inusitadas. Para desenvolver as diversas combinações, estabelecem um método matemático que se traduz nas diferentes configurações de elementos arquitetônicos. Essa estrutura espacial é uma espécie de espinha dorsal que garante a compreensão de situações espaciais complexas. Segundo Mauricio Pezo, o propósito dessas formas arquetípicas é ativar uma clareza simbólica que permita a rápida compreensão do espaço. 46 47

As axonométricas, como estratégia de representação, são instrumentos fundamentais porque representam simultaneamente a planta, o corte e a fachada de uma obra. Esses desenhos de síntese evidenciam a relação entre diferentes espaços e a articulação entre o interior e o exterior do objeto. No exercício em questão, os módulos são articulados em diversas direções – central, lateral ou diagonal – estabelecendo variadas relações entre os ambientes. Ao unir três módulos, por exemplo, a sensação de um espaço tripartido dilui-se numa identidade única.



49

performance / *Circular*, Inglaterra 2005

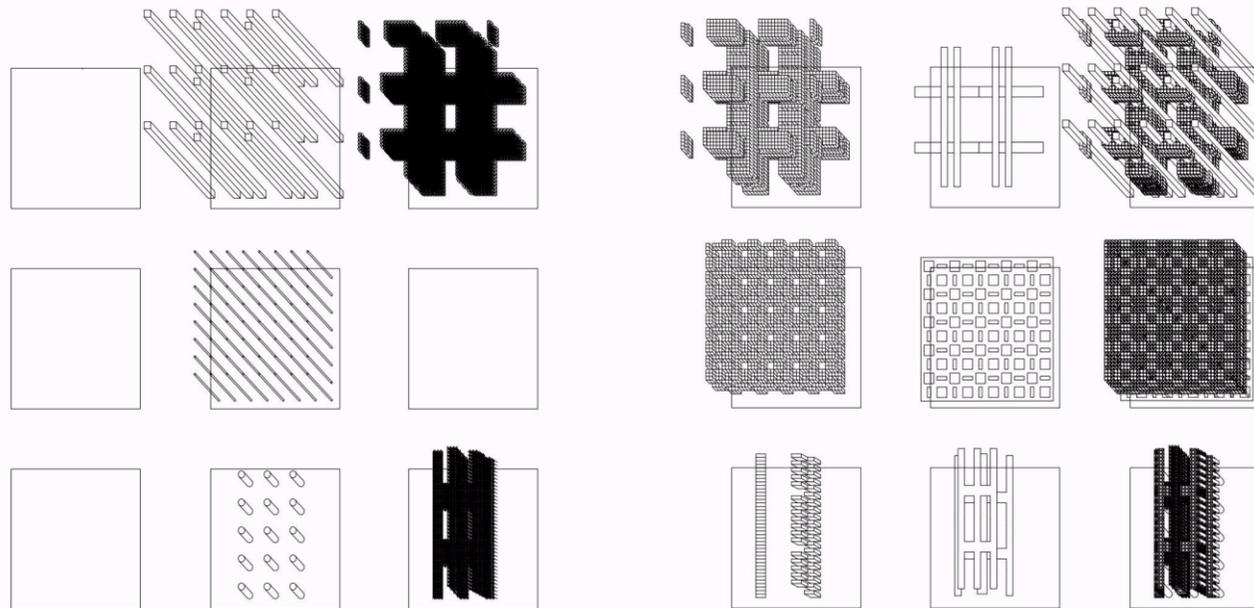
50

Infinite Motive: maquete de cem círculos que explora a diversidade da repetição



De posse dessa metodologia, os arquitetos também propõem uma série de instalações e pinturas que, trabalhando sobre uma mesma matriz ou elementos comuns, adquirem naturezas diversas pela suas possibilidades de combinações. Como acontece nas séries de pinturas nomeadas *Finite Format*, que consistem na exploração de todas as combinações possíveis de um objeto, fazendo-o variar com base em três relações - altura, largura e comprimento - revelando os efeitos das pequenas mudanças no formato original, possibilitando um controle consciente do processo. 50 51 52

Substituindo a noção de forma pela de formato, estamos assumindo que os edifícios podem ser entendidos tanto como objetos quanto como a própria ideia desses objetos. Sob esse amplo princípio, acreditamos que um formato é equivalente a uma forma geral, certamente idealizada, esquematizada em nossa memória difusa de um lugar conhecido. Um formato talvez não seja mais do que um contorno delicado e quase invisível. É a moldura de um campo de ação, uma figura de contorno ou os limites finos, mas interrompidos, de uma estrutura espacial específica. Seu caráter é, portanto, basicamente volumétrico. É o espaço necessário, a capacidade, para que as relações arquitetônicas existam. Como uma porção de espaço autodemarcada, o formato é determinado por dois parâmetros básicos: um certo tamanho e uma certa direção. Ambos são de fato relativos a uma determinada circunstância, aos limites do objeto em si (ELLRICHSHAUSEN, 2015, p. 42).

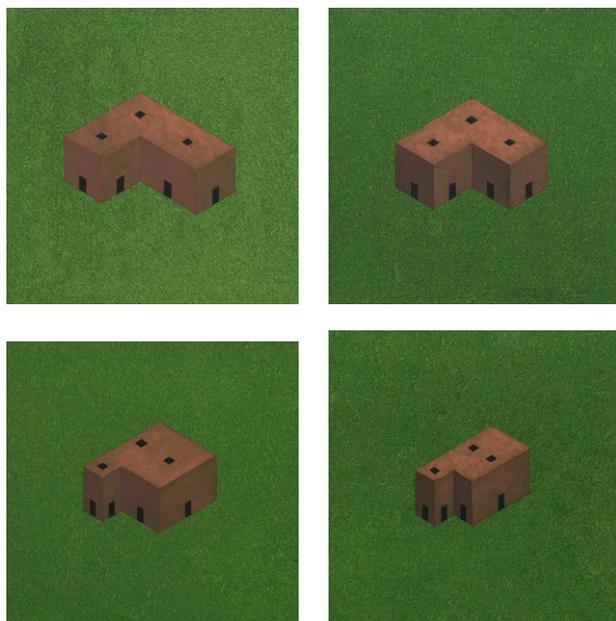


Modality. Variation. Megastructural systems interdependence. From top to bottom: Yona Friedman, Spatial City over the City of Tunis; Yona Friedman, Bridge Cover over the English Channel. From left to right: footprint, vertical structural components, space frame, dwelling units, circulatory corridors, systems overlay. Axonometrics.



51

exposição *Finite Format*, República Tcheca, 2015



52

detalhes do painel

Esses exercícios formais não são utilizados como um processo direto para o projeto arquitetônico, mas como um exercício de linguagem que permite sistematizar e compreender, com consciência, como o espaço se transforma, desenvolvendo mecanismos de controle e estabelecendo regras que auxiliam no campo da arquitetura. Os formatos de um projeto são uma espécie de figura singular, mas também suficientemente genérica que possibilitam certa autonomia formal que libera a arquitetura de elementos como programa, função, contexto ou elementos construtivos. Nesse sentido, valoriza-se a neutralidade do espaço, abandonando a ideia do desenho como resposta direta a um programa, e reitera uma concepção "puramente espacial".

Não utilizamos a ideia de tipologia em nosso trabalho porque a encontramos sobrecarregada demais com a conotação da história. Estamos muito mais interessados na noção de formato. Formato como um conceito mais genérico para uma sequência espacial ou um sistema espacial (anexo A).

Isto posto, o trabalho dos arquitetos concentra-se na articulação da forma como elemento primordial de projeto, estabelecendo um "sistema" de relações espaciais que definem a arquitetura. De forma genérica, a maioria dos projetos aqui discutidos poderia ser construída com diferentes materiais – da madeira ao concreto –, relegando a questão construtiva a um segundo plano. Esse raciocínio, que prioriza a forma pura, propõe a concepção dos edifícios como elementos isolados do contexto onde estão inseridos, retirando o objeto arquitetônico da realidade e colocando-o numa esfera platônica.



53

instalação Detached, Bienal de Veneza, 2010

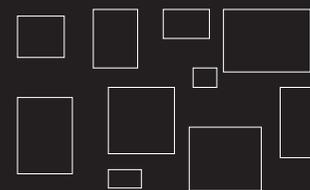


Na exposição *Detached*, concebida para Bienal de Veneza de 2010, os arquitetos colocam em discussão justamente o significado desse contexto para a arquitetura. Nessa instalação são executados dois modelos de concreto das casas Poli e Fosc, que apoiados sob uma base de metal, contrapõem-se a uma fotografia das mesmas casas já construídas, em seu contexto. A similaridade dos dois modelos e a diferença gritante entre os contextos retratados, mostra como ao omitir o ruído do programa, a história do projeto, as questões construtivas e o lugar, restringem, em sua produção, o pensamento arquitetônico ao que realmente lhes interessa: o espaço e a geometria. ⁵³

Na arquitetura há uma eterna tensão entre contexto e objeto. Como um edifício é inevitavelmente colocado em um local particular e irrepetível, ele estabelece um conjunto de relações específicas. Considerando essa inevitabilidade física, basear a integridade de um edifício nesses lugares comuns (como orientação, visualizações, acesso ou topografia) é em si um lugar comum, ou pelo menos, o mínimo que um arquiteto deve aspirar fazer. Explicar um prédio como uma resposta a um lugar é explicar o lugar, não o prédio. No entanto, um edifício, em sua estrutura formal interna, também pode ser entendido como uma gramática independente. Em sua totalidade unitária, um objeto arquitetônico poderia ser separado de sua localização, de seus dramas anedóticos. Um edifício isolado é uma entidade singular (PEZO, 2010).

Assim, através de um procedimento aparentemente não intencional, fundado nos princípios de repetição e serialidade, o escritório Pezo von Ellrichshausen procura compor uma arquitetura que não está baseada na personalidade do arquiteto, mas em uma arbitrariedade anônima. Nesse sentido, como está definido em seu livro *Naïve Intention*, de 2018, essas estratégias de projeto criam autonomia em relação ao "gesto autoral" do arquiteto, a sua intenção ou seu partido, explicando a arquitetura a partir de um raciocínio do processo, no qual se compreende uma série de causas e efeitos que resultam na peça final.

02



casa moriyama



1

Ryue Nishizawa e Kazuo Sejima

O escritório SANAA, estabelecido em 1995, em Tóquio, no Japão, é formado por Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa. ¹ Sejima nasceu na prefeitura de Ibaraki, em 1956, onde graduou-se em arquitetura, pela Universidade de Mulheres do Japão, em 1981. Nishizawa nasceu em Kanazawa, em 1966, e formou-se em arquitetura, pela Universidade Nacional de Yokohama, em 1990.

Sejima iniciou sua prática profissional no escritório do Arquiteto Toyo Ito e em 1987 abriu o escritório Sejima & Associates. Um de seus primeiros estagiários foi Nishizawa com quem ela já havia trabalhado no escritório de Toyo Ito. Em 1995, os dois decidiram se associar e formaram o SANAA onde concentram seus esforços em concursos e projetos de grande escala, mantendo a prática individual restrita a escalas menores. O SANAA recebeu os prêmios mais importantes da arquitetura mundial, entre estes, o Leão de Ouro da Bienal de Veneza (2004), pelo projeto 21st Century Museum of Contemporary Art, em Kanazawa; o Prêmio Rolf Schock de Artes Visuais em Estocolmo (2005); o Kunstpreis Berlin da Academia de Artes de Berlim (2007) e o Prêmio Pritzker (2010), pelo conjunto da obra.

Sejima foi curadora da Bienal de Veneza em 2010. Escolheu como tema *People Meet in Architecture*, que pretendia conectar as pessoas à arquitetura através de instalações ou "atmosferas" - propondo uma bienal de espaços, não de objetos -, para transformar a experiência dos visitantes. Em 2012, o SANAA voltou à Veneza com a exposição *Common Ground*, um plano de reconstrução pós-desastre para a ilha de Miyakojima. Quatro anos depois, em 2016, o escritório apresentou uma série de pequenos pavilhões, que pretendiam recuperar da degradação a ilha de



2

instalação *guruguru*, Bienal de Veneza, 2018

Inojin. Ali mostraram como, através de pequenas e modestas intervenções, era possível ativar a regeneração do vilarejo, evidenciando desta maneira o poder da delicadeza. Em 2018, também em Veneza, expuseram a instalação *Guruguru*: uma espiral, sem começo nem fim; um cilindro quase invisível que sugeria a separação entre o interior e o exterior, contrariando a concepção clássica de limite, ao propor uma alternativa sem massa nem peso. ²

Além das participações nas Bienais de Veneza, o SANAA desenhou o pavilhão de verão da Serpentine Gallery, em Londres, Reino Unido, em 2009, e expôs seus trabalhos em mostras individuais no New Museum de Nova York (2008), nos Estados Unidos, e no Towada Art Center (2014), no Japão. Em 2016, integraram duas importantes exposições coletivas sobre a arquitetura japonesa. A primeira, no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, intitulada *Japanese Constellation*, que contou com trabalhos de Toyo Ito, Sou Fujimoto, Akihisa Hirata e Junya Ishigami – cujo recorte temático apontou Toyo Ito como mentor desta geração. Na segunda, no Barbican Center em Londres, intitulada *Japanese House*, foi reproduzida a casa Moriyama em escala 1:1, principal objeto deste capítulo.

Como professores, lecionaram em diversas universidades, dentro e fora do Japão. Entre as universidades estrangeiras, estão a Princeton University (2006), a École Polytechnique Fédérale de Lausanne (2006) e a Harvard University (2007).



3 Torre dos Ventos - Toyo Ito, Tóquio, 1986



4 Sejima no PAO - Toyo Ito, 1985

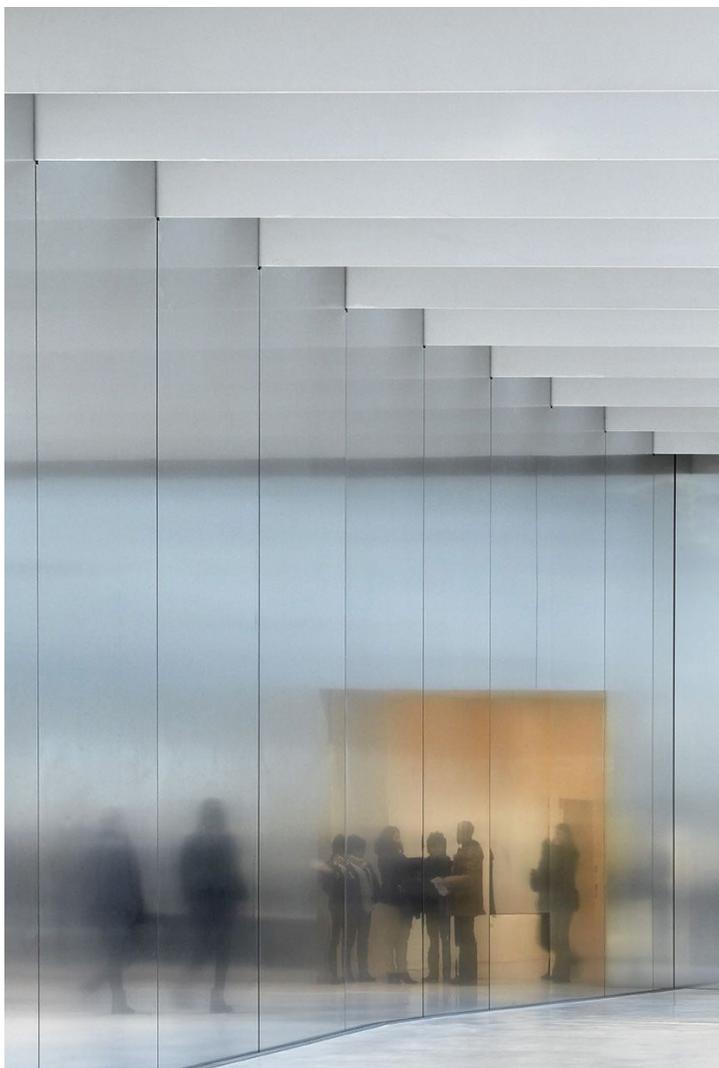
Toyo Ito

Kazuyo Sejima começou sua carreira nos anos 1980, trabalhando com o arquiteto Toyo Ito, que já nos seus primeiros trabalhos, como o PAO - Alojamento para a Mulher Nômade - de 1985 ⁴, e a Torre dos Ventos, em Yokohama, de 1986 ³, apresentava uma arquitetura móvel, frágil, efêmera e sem limites definidos. A Torre dos Ventos de Yokohama foi o primeiro projeto em que Toyo Ito propôs uma camada externa sem "massa" feita com chapa metálica perfurada, que torna difusa a claridade que vem do interior, transformando o edifício em um grande feixe de luz de natureza etérea.

A trajetória deste arquiteto é também marcada por uma importante contribuição teórica, que procura sintonizar a linguagem arquitetônica contemporânea à nova sociedade da informação. Em seu livro *Arquitetura de Limites Difusos*, de 2006, ele estabeleceu os parâmetros dessa arquitetura para uma sociedade flutuante, em que é essencial suprimir os limites através da transparência.

Diferente do modernismo que se baseia na retícula euclidiana, Toyo Ito trabalha a partir de uma retícula infinita com estruturas orgânicas inspiradas na natureza, criando um espaço flutuante, com limite flexível.

Como não está localizado, o espaço criado pela comunicação eletrônica é um espaço efêmero. Portanto, a arquitetura de limites difusos deve ter um caráter flutuante que permita alterações temporárias. Isso significa que a construção de um espaço deve permitir mudanças no programa. (...) Na atual sociedade flutuante é absolutamente essencial suprimir os limites, baseados



Louvre Lens, Lens, 2012

5

9. Ver o texto "Arquitetura Diagrama" que fecha a revista *El Croquis* nº77, a primeira das quatro dedicadas ao SANAA.

na simplificação das funções para estabelecer uma relação de sobreposição espacial. Isto requer um espaço que possa adicionar lugares de transformação, como um redemoinho em um rio que flui uniformemente (ITO, 2006, p. 18).

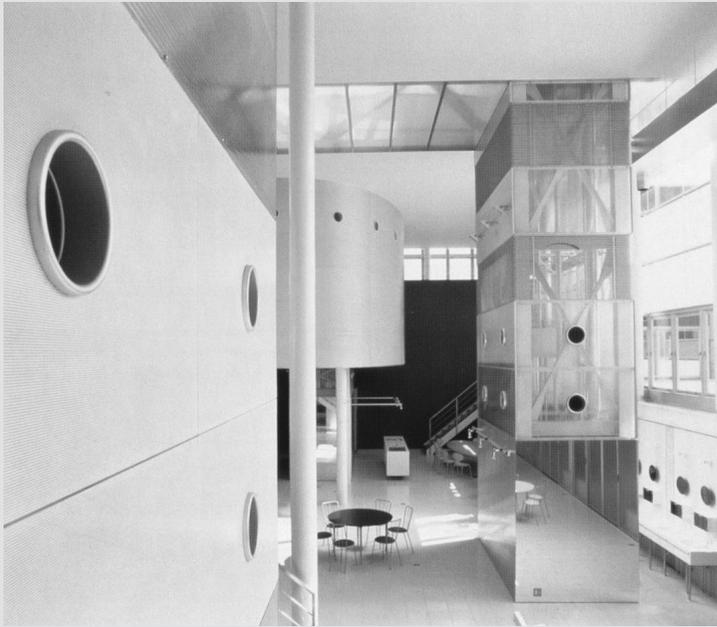
*

Aderindo aos mesmos princípios, a produção do SANAA adota o limite como tema principal. Seus projetos propõem, por meio de diferentes transparências, ambientes contínuos, onde os limites entre exterior e interior são tênues. Trata-se de uma obra leve e etérea, cuja fragilidade desafia a gravidade do ar. Segundo Luis F. Galiano:

(...) a arquitetura de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa pertence aos limites. Não reside no espaço modelado e nem no volume escultórico, não se baseia na articulação dos elementos ou na gravidade da matéria: habita sem esforço as bordas de encontro, que se afinam de forma inverossímil até se tornarem virtuais, sejam de vidro, aço ou concreto (GALIANO, 2007, p. 175).

Seus projetos criam efeitos atmosféricos através da sobreposição de vidros que exploram diferentes graus de opacidade e reflexão. Por vezes, o que buscam é uma transparência conquistada através da articulação dos volumes no espaço, criando uma oposição entre a visualidade e a materialidade por intermédio desta solução espacial.

Seu método de desenho foi definido por Toyo Ito como uma "Arquitetura Diagrama",⁹ na qual a construção equivale à materialização de um "diagrama do espaço", utilizado para organizar de maneira abstrata



6



7

dormitório para mulheres em Saishunkan , 1991

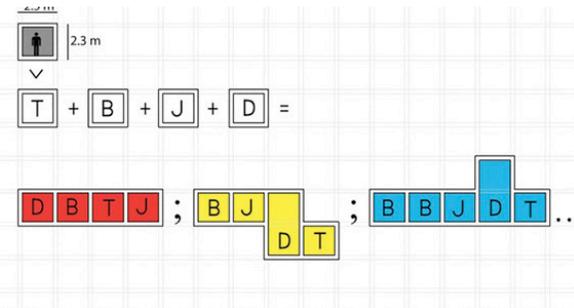
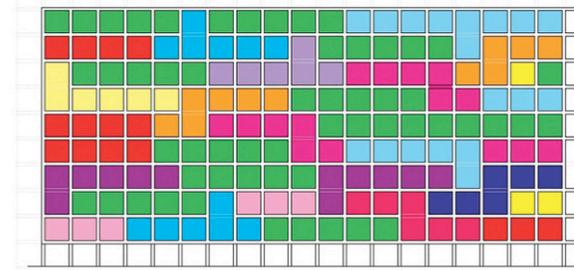
as atividades do edifício. Por meio das plantas o diagrama converte-se em realidade, utilizando-se, em sua construção, dos materiais e as cores do diagrama inicial. A espacialidade resultante desse processo é abstrata – sem textura, massa ou cheiro –, e representa exatamente o mesmo tipo de experiência espacial que vivenciaríamos se fosse possível caminhar dentro das cidades e dos edifícios de um jogo de computador, ainda de acordo com a analogia de Toyo Ito.

A primeira obra que Sejima projetou a partir da estratégia do “diagrama” foi o Dormitório para Mulheres, habitação coletiva em Saishunkan, em 1991, que marca um ponto de inflexão em sua produção. A fragmentação do programa no térreo, em núcleos independentes, dentro de uma retícula espacial sem corredores, apresenta indícios da solução que será posteriormente adotada, de maneira radical, no museu de Kanazawa em 2004. As fotos do espaço retratam mulheres sozinhas; elas ocupam esse lugar de atmosfera imaterial, onde as funções se organizam com móveis dentro de um espaço único, numa referência explícita à mulher nômade que ocupa o alojamento de Toyo Ito. **6 7**

A distribuição dos dormitórios de Saishunkan é acentuada no projeto do Edifício de Apartamentos em Gifu, de 1994. **8 9 10** Nele, cada ambiente é entendido como uma unidade autônoma com o acesso independente realizado através de dois corredores, um privado e outro público. Ou seja, cada cômodo representa o seu usuário, não mais como parte indissociável da família, mas compreendido como uma célula independente. Quase dez anos depois, no projeto da casa Moriyama, Ryue Nishizawa desconstrói por completo o modelo da residência unifamiliar e explode seu invólucro para tratar cada uso como uma construção autônoma dentro do terreno.

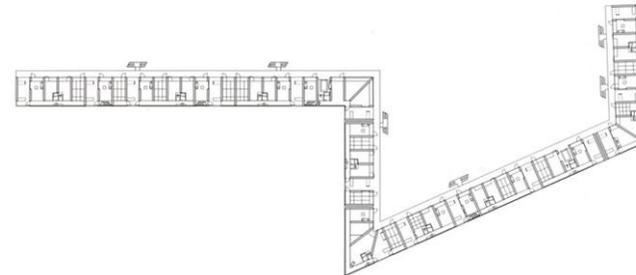


8



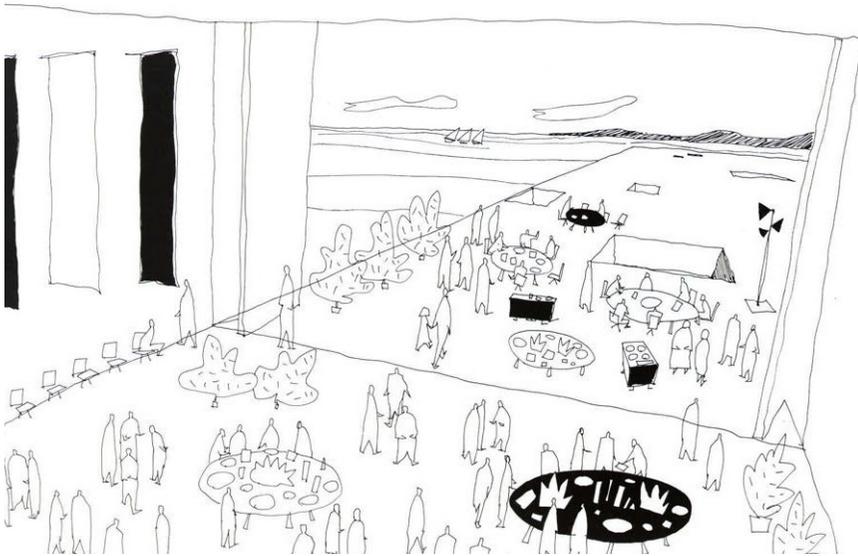
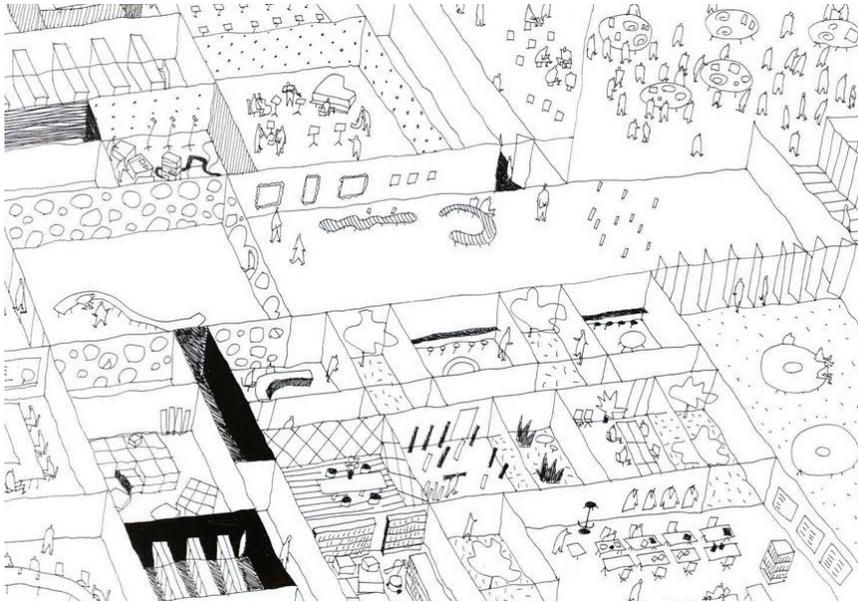
9

T= terraço , B = dormitório, J= tradicional japanese room, D = dining kitchen



10

planta do edifício de apartamentos em Gifu, 1994



11

croquis Kunstline em Almere, 1998

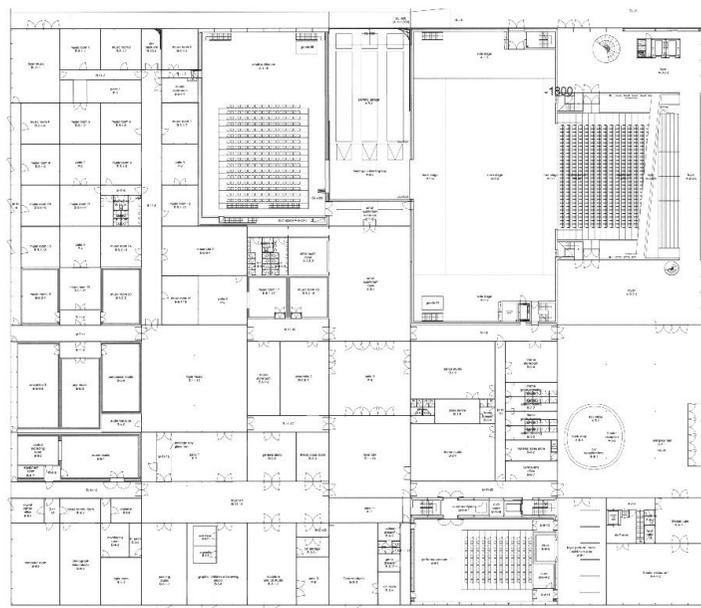


pátio interior



12

maquete do kunstline Almere, 1998



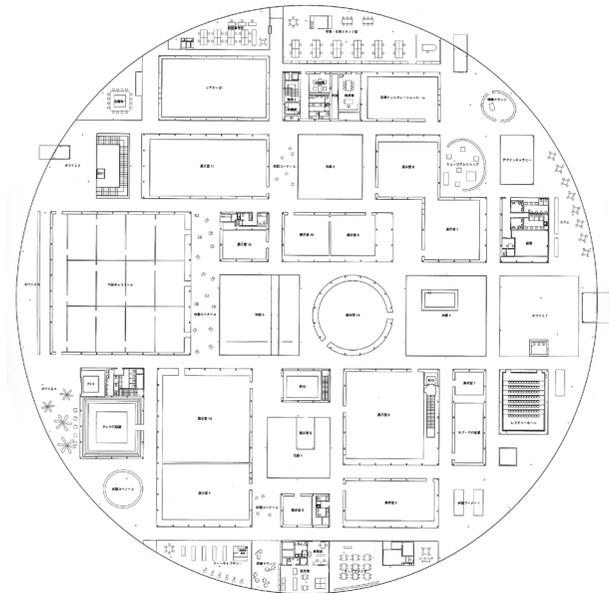
13

planta

Passando cronologicamente pela produção do escritório, chama a atenção o projeto para o "De Kunstline" – Teatro e Centro Cultural em Almere na Holanda (1998) –, vencedor de um concurso, no qual os arquitetos propõem a implantação do complexo programa num único volume compacto e térreo. A organização da planta permite que espaços de dimensões diversas possam coexistir, dando caráter e importância singular a cada um deles. A circulação não acontece através de corredores; todos os espaços são contíguos entre si: mover-se de um lugar para o outro significa mover-se pelos ambientes. **11 12 13**

O exemplo mais evidente dessa "Arquitetura Diagrama" é, certamente, o Museu de Arte Contemporânea do Século 21 (1999-2004), em Kanazawa, obra mais relevante dessa primeira fase do escritório. Nesse projeto, assim como em Almere, uma laje plana abriga uma grande variedade de volumes – salas de exposição –, dispostos, à primeira vista, de maneira aleatória no espaço, que adquirem alturas diversas. No entanto, os volumes aqui não são contíguos, mas entremeados por áreas semi-públicas, sob uma única laje em forma circular, criando espaços intersticiais entre os blocos, alçando os espaços de convivência e de circulação ao protagonismo do projeto. **14 15 16**

A articulação entre as salas não segue uma hierarquia, criando um flunar livre pelo espaço, que é reforçado pelo formato circular de perímetro envidraçado, onde não se estabelece um ponto único, mas três possíveis entradas. A transparência do limite leva à dissolução do edifício dentro do parque, estratégia que já havia sido explorada no projeto do *Park Café* na prefeitura de Ibaraki (1998), edifício em que os arquitetos levam



15

planta Museu do Século 21, 2004

a estratégia da desapareção às últimas consequências, com a dissolução progressiva dos fechamentos e a desagregação da estrutura em elementos quase imperceptíveis.

Nesse contexto, a casa Moriyama, projeto individual de Ryue Nishizawa, destaca-se ao remover literalmente o perímetro externo da casa, promovendo a fragmentação física do programa dissolvido em meio ao jardim.



14

interior do Museu do Século 21, 2004





Ficha Técnica

Localização	Tóquio, Japão
Data de Projeto	2003
Data de Construção	2005
Autor	Ryue Nishizawa
Colaboradores	Kimihiko Okada Ippei Takahashi Motoyasu Matsui Kenta Ishiguro Mariko Takarada Retsuo Yamaji
Área	263.08 m ²
Programa	Sala para Convidados Cozinha Sala da Família Sala para Festas Dormitório Estúdio Sala de Estar
Estrutura	Aço

Memorial justificativo de Ryue Nishizawa



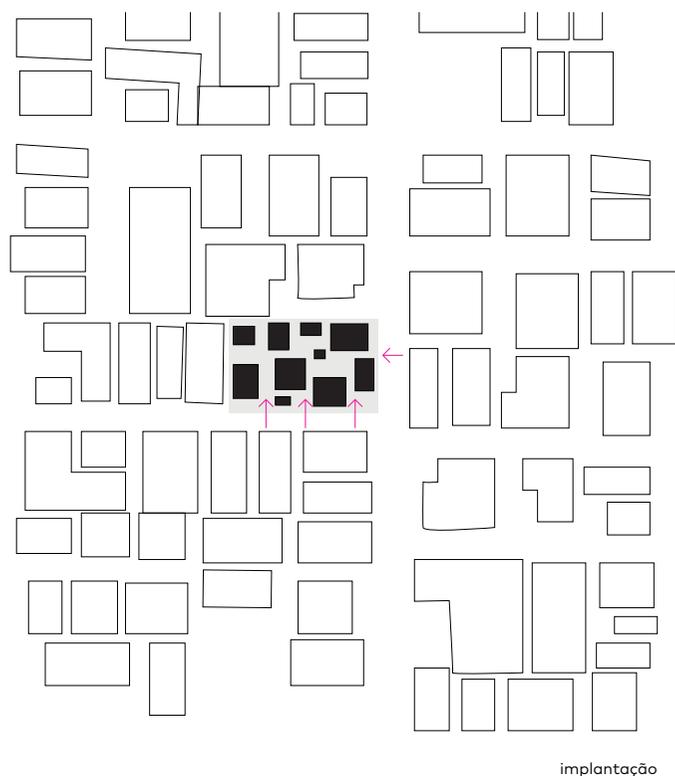
18

Um homem e sua mãe nos encomendaram este projeto, para a região metropolitana de Tóquio, local que habitavam há anos. A estrutura espacial da casa consiste em um conjunto de peças de habitação de diferentes tamanhos – cinco cozinhas/sala de jantar, sete salas de estar, dois estúdios e quatro dormitórios –, espalhadas pelo terreno e articuladas por seis jardins. Cada uma dessas peças tem diferentes usos e características: por exemplo, uma das pequenas, é uma sala de jantar/cozinha, rodeada por um jardim; outra, um dormitório com vista para o céu; ou um grande espaço com vários andares que vêm desde o subsolo e por fim outra, um dormitório anexo.

Cada ambiente e cada jardim é um espaço pensado basicamente para que o habitante desfrute da vida cotidiana – a qualquer momento, qualquer uma das peças pode também ser alugada para terceiros – trabalhamos os ambientes para que sirvam a diferentes programas e usos. Localizar as peças no terreno separadamente garante maior privacidade e independência.

Nesta casa, cabe ao cliente decidir com liberdade quais peças servirão como sua residência privada e quais serão usadas para aluguel. Ele pode escolher entre uma das várias opções de sala de jantar ou estar; ou mesmo desfrutar de todas elas ao mesmo tempo, de acordo com a estação e outras circunstâncias. Assim, a casa se modifica segundo a vida do cliente. A ideia era desenhar uma casa onde o cliente pudesse desfrutar de espaços distintos e de diferentes formas de vida. [tradução da autora]

Plano-sequência



10. Ver mais sobre o documentário na página dos arquitetos. Disponível em: <<http://www.bekalemoine.com/moriyama.php>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

11. Área planejada na década de 1960 como solução para descartar as grandes quantidades de lixo da área metropolitana de Tóquio.

12. A cidade de Tóquio é cortada por grandes artérias viárias que contornam e separam os bairros. Na direção do interior dos bairros, encontramos avenidas de mão dupla com largura de doze metros, em que os semáforos – *chome* – são a referência para o deslocamento. Na camada seguinte, as ruas, cuja escala impressiona pela largura de apenas seis metros, sem calçadas e com as casas coladas ao recuo frontal. A morfologia dos bairros residenciais é composta por edificações pequenas que respeitam os recuos ditados pelo regulamento anti-terremoto.



Em maio de 2008, período em que colaborei com o escritório SANAA, visitei a casa Moriyama em Tóquio. Naquela época, dois outros colaboradores do escritório moravam na casa, nos volumes destinados à locação, e portanto nessa visita tivemos acesso interno apenas a esses dois volumes e ao jardim exterior. Passados dez anos, a memória dessa visita ficou distante e não recorro ao certo o percurso realizado entre os blocos e árvores. Tal dúvida revela o partido adotado pelo arquiteto: não existe percurso determinado, os espaços se sobrepõem e o limite ambíguo confunde a casa com a cidade. A lembrança mais forte que ficou foi a sensação de informalidade do espaço, a escala singela da casa e a presença fundamental do jardim e do céu como pano de fundo.

Por esse motivo, recorri ao filme *Moriyama-San*, dos artistas Bêka & Lemoine, de 2017. Neste capítulo, portanto, diferente dos demais, nosso Plano-sequência será guiado pelo morador da casa, através das cenas desse documentário. O senhor Moriyama apresenta sua intimidade de maneira espontânea e pessoal, com a visão simples de um eremita urbano, que vive num pequeno arquipélago de paz e contemplação no coração de Tóquio.¹⁰

No dia de minha visita sai diretamente do escritório SANAA, localizado na ilha de Tatsumi, na baía de Tóquio¹¹ – onde predominam galpões industriais - e peguei a linha Ikegami em direção a Ōta-Ku, subúrbio de Tóquio, de baixa densidade, onde predominam residências unifamiliares ou pequenos edifícios de até dois pavimentos.¹²

Ao observar a foto área da casa Moriyama, é possível perceber como Ryue Nishizawa recria, dentro de um terreno de 22 x 13 metros (amplo



19

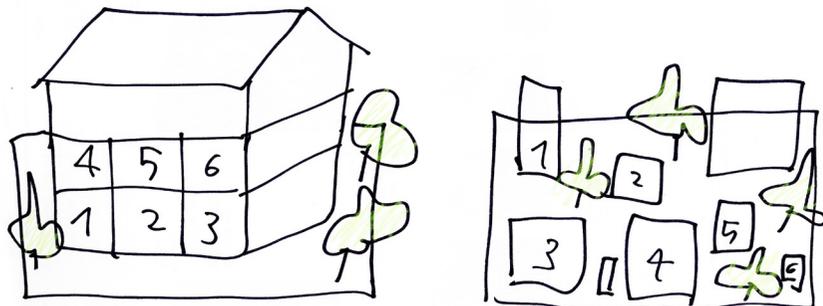
para o padrão japonês) o tecido urbano dessa região – marcado por casas isoladas entremeadas por pequenas ruas e caminhos – parte singular da cidade, onde ainda sobrevive uma atmosfera urbana tradicional.

Seguindo pelas ruas, uma colagem de casas antigas compõem a paisagem até que, em uma esquina, avistei alguns volumes brancos que destoam entre casas de tons marrom e cinza. Ao nos aproximar, é possível entrever os jardins que se abrem, sem qualquer barreira, em continuidade com a rua.

Contornando o lote, virei a esquina, e consegui visualizar a casa como um todo. Ainda na rua, através dos jardins, percebem-se as diferentes camadas de profundidade: os volumes e a vegetação criam anteparos que preservam as aberturas. Ali, entendi como a disposição dos volumes, janelas e jardins assegura a privacidade dos espaços interiores. Passando por todos esses volumes, identifiquei que apenas duas portas se abrem diretamente para a rua, as demais estão viradas para os jardins interiores, e as janelas situam-se acima da altura do observador.

Em direção à esquina, escolhi um caminho para entrar: um primeiro jardim, onde havia duas cadeiras e bicicletas espalhadas, a cadeira mais próxima indicava a presença de alguém que antes observava a rua. Passando por mais um volume, um novo jardim, dessa vez com uma mesa e duas cadeiras que formavam um estar ao ar livre, nele uma pequena caixa de correio com o nome "Kimura" indicava a entrada. ²³ ²⁴

Atravessei um vão estreito entre duas paredes brancas, uma espécie de corredor a céu aberto, e cheguei a outro pequeno jardim, conformado por quatro volumes que o protegem visualmente: o jardim de Moriyama San. À esquerda, num volume baixo fica seu dormitório; ao fundo, a



20

diagrama conceitual do projeto





23

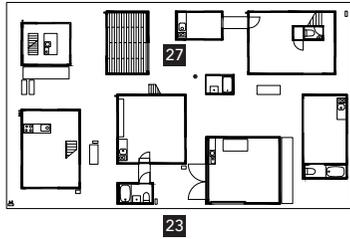


24

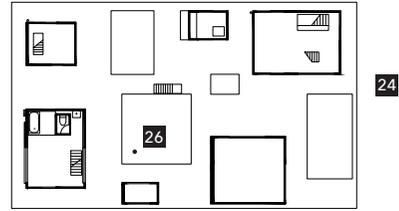
cozinha ocupa um volume de dois andares conectados por uma escada metálica, a 90°. Pela cozinha, atravessei um estreito corredor com paredes e cobertura de vidro que conecta à pequena sala de estar, num novo bloco de três pavimentos. ³⁴ Subi a escada até o segundo piso; neste percurso, três janelas grandes marcam a presença da cidade e do céu no espaço interior. A desproporção entre o tamanho dessas janelas e a dimensão dos ambientes intensifica o contato com a cidade. ²² Nesse cômodo há uma fileira de estantes e móveis abarrotadas de livros – ao fundo, uma grande foto do arquiteto Oscar Niemeyer.

Retornei ao jardim que, além destes três volumes, se conforma pela presença de uma sala de banho completamente envidraçada. ²⁷ Do lado de fora a céu aberto, uma pequena bacia, a espuma de barbear e a gilete indicam o uso cotidiano daquele lugar. Em cena do filme, vemos Moriyama San fazer a barba através do reflexo no vidro; escovando os dentes, segue na direção da rua para observar os pedestres. ²⁸ Com um livro na mão, ele anda de um ambiente para o outro, a cortina balança, as árvores movimentam-se. O dia passa; ele senta na janela com os pés para fora, desce e senta-se no jardim; sobe no outro volume, deita novamente e volta para o jardim. Moriyama San passeia pela casa, num vaivém entre o dentro e o fora, onde a luz difusa e homogênea garante uma atmosfera uniforme.

No jardim, pequenos quadrados de concreto demarcam a entrada de cada volume, o restante é apenas terra e mato. Os volumes brancos, soltos do chão, parecem flutuar acima do verde. Na maior parte do tempo em que se está na casa, fica-se no jardim. Os objetos espalhados em meio



T



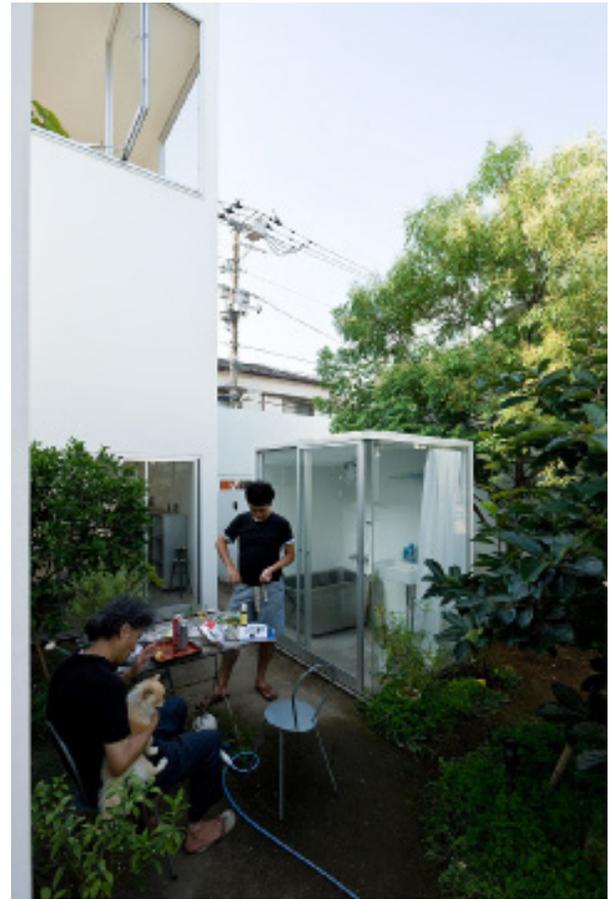
1°



25



26

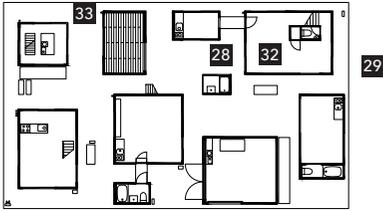


27



28





T



29

13. Conceito derivado do ensinamento budista das três marcas da existência: impermanência, sofrimento e vazio ou ausência de natureza própria.

14. Personagens como o senhor Moriyama San também habitam os romances do escritor Haruki Murakami, como Toru Okada, do livro *Crônica do Pássaro de Corda*, que passa parte da vida dentro de um poço vazio.

à vegetação remetem ao improviso, à informalidade e a uma vida simples, e o interior parece servir apenas como abrigo.

O tempo passa devagar na casa Moriyama; pessoas caminham pela rua, seus habitantes andam pelo terreno como se estivessem num pequeno vilarejo no interior de uma floresta, porém, na realidade estão no centro de Tóquio. Este é o enredo criado especialmente para este morador, que nunca saiu de Tóquio e passou a vida toda nesse lugar, a casa onde nasceu. Quando não lê, Moriyama ouve música experimental japonesa. Seu único contato com o mundo parece se dar – além dos livros – através de seus vizinhos, locatários dos volumes que ele não utiliza.

O espaço da casa varia conforme sua vontade, cada um dos ambientes-edifícios pode ser utilizado de forma autônoma ou agrupada; assim, se no verão ele precisa de uma sala maior, ele amplia a sua área privada, se no inverno prefere se restringir a um único espaço, ele pode locar as demais construções. O projeto trabalha o tempo todo com a noção de impermanência e com a possibilidade infinita de mudança e de transformação. Uma experiência que se baseia no conceito *Wabi-Sabi*, uma visão de mundo ancestral japonesa, centrada na aceitação da transitoriedade. Segundo esse conceito, a beleza está na imperfeição, na impermanência e na incompletude,¹³ o que inclui as ideias de assimetria, austeridade e simplicidade.

Seguindo um comportamento que se tornou comum no Japão contemporâneo, Moriyama San parece ter optado por se retirar da vida pública e viver em isolamento doméstico. Esse tipo de comportamento difundiu-se de tal forma no país que cunhou-se um termo próprio para denominá-lo, o *Hikikomori* (literalmente “isolado em casa”).¹⁴



30

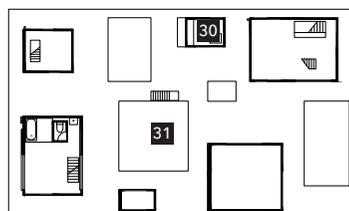
32



31

33





34

Embora uma casa geralmente sirva como espelho do status ou profissão do cliente, a casa Moriyama é definida pela atitude anti-produtiva do seu proprietário. (...) A vida intangível e informal de Moriyama que se comporta como um "Flaneur" doméstico reflete a idéia de Nishizawa de uma casa como manifestação da "acentricidade": Permitindo assim que qualquer lugar se torne o centro. Pode-se dizer que isso cria uma sensação de estar sempre no centro, um senso de multicentrismo. Inspirada pela cidade de Tóquio como um coletivo de organismos vivos, Nishizawa concebeu a casa como uma comunidade de pequenas habitações desafiando a idéia de propriedade e normas familiares (OSTENDE, 2016, P.37).

O projeto desta casa aparece como uma espécie de redenção e reconexão entre o morador e a realidade. O espaço narra a história de um homem que vive isolado, numa espécie de sonambulismo diurno. Nishizawa protege esse homem da intensidade da metrópole e o transporta para o mundo da natureza, das sombras, dos reflexos e da fenomenologia, criando uma atmosfera misteriosa que preenche essa vivência *sui generis*.

Análise do Projeto

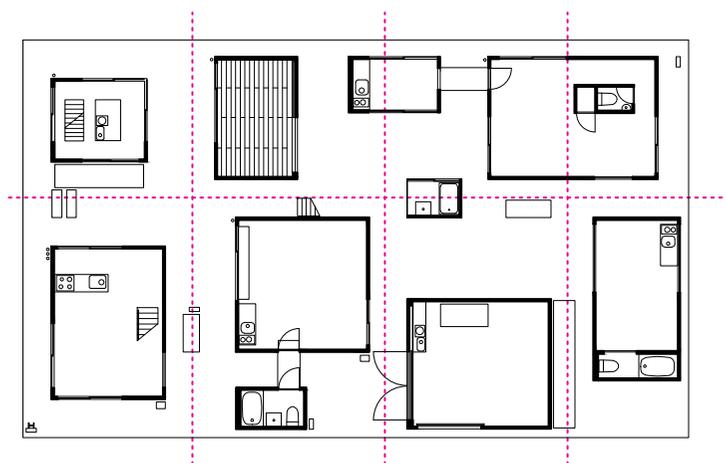


diagrama de eixos visuais

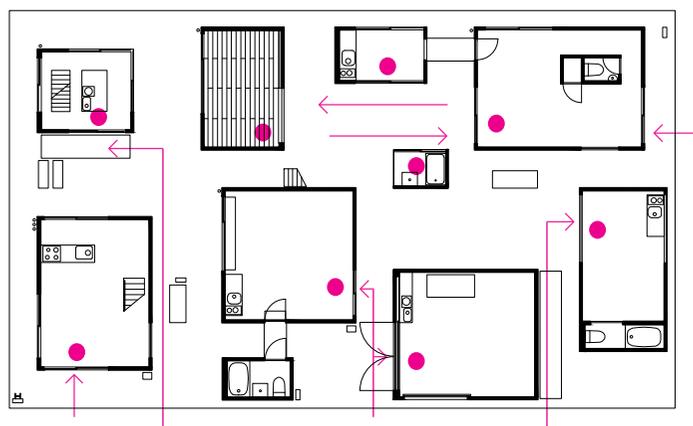


diagrama de acessos

Na casa Moriyama, minha primeira ideia foi uma única caixa grande que contivesse todos os ambientes necessários. Mas, gradualmente, começou a parecer que todo o programa foi jogado dentro desta caixa e, apesar do volume exterior ser amplo, o interior se tornaria muito complicado e apertado, então me senti libertado quando decidi quebrar aquela arquitetura de massa pesada. (...) e finalmente me senti livre do problema de "ir além do quadrado". (NISHIZAWA, 2013)

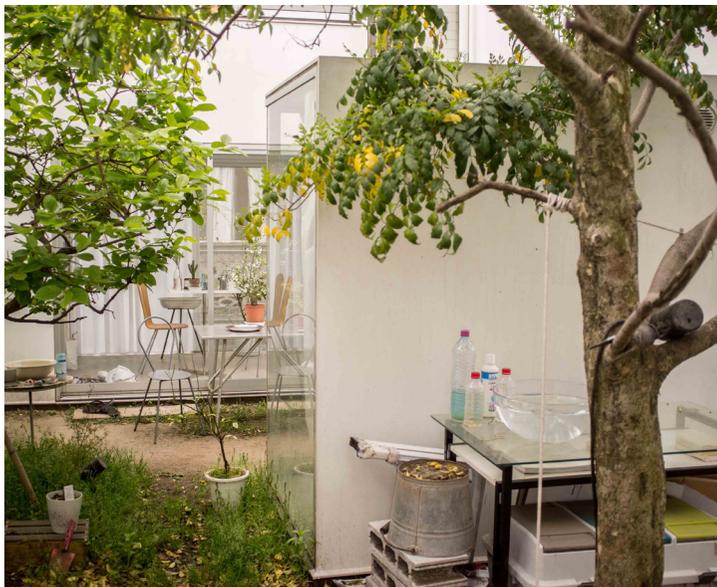
Na casa Moriyama, a relação entre rua, jardim e interior é o grande tema do projeto. A implantação do edifício proporciona diversos acessos e percursos, sugerindo um uso variável do espaço, consequência do programa de necessidades composto por seis peças autônomas: uma moradia para Moriyama San e outras cinco para locação, espalhadas pelo terreno e articuladas através de seis jardins. Essa implantação é extremamente revolucionária ao propor a dissolução do edifício em vários volumes independentes. Tal disposição permite determinar, individualmente, o tamanho e a forma de cada ambiente, o que cria uma morfologia diversificada que reproduz o casario do bairro.

A partir da rua existem quatro possibilidades de acesso livres. Em cada um desses eixos visuais, anteparos e paredes opacas garantem a privacidade do espaço interior. O arquiteto, através da sobreposição de volumes e da vegetação, cria véus e camadas visuais, desenhando um espaço que se descortina apenas no percurso.



Este tipo de espacialidade segue a percepção japonesa do espaço onde a profundidade está composta por planos e é percebida através do movimento. Assim, se no Ocidente o tempo e o espaço são absolutos, homogêneos e finitos (sic), no Japão, tempo e espaço são movéis, em permanente estado de interdependência, emaranhados de maneira indissolúvel. (ISOZAKI, 1978)

Essa relação indissociável "espaço-tempo" está contida no conceito japonês *Ma*, que significa vazio. Se no Ocidente o vazio traz a ideia de vacuidade em oposição hierárquica à plenitude da forma, no pensamento budista o vazio é entendido como uma não forma que coexiste com a forma. Um vazio que não é estático e ao mesmo tempo separa e une dois elementos numa zona de coexistência. (OKANO, 2012, p.40)



No projeto desta casa, Nishizawa articula a construção através desse vazio, materializado nos jardins; e assim, dá a liberdade para o usuário passear pelos espaços, e através desse percurso, introduzir na arquitetura a noção de espaço-tempo e de impermanência. O arquiteto complementa essa atmosfera através da sobreposição de planos envidraçados, de reflexos, do movimento das cortinas e das árvores. A experiência resulta num movimento que se equilibra através da intensidade da luz, que, por sua vez, permanece constante e homogênea em todo o percurso pela casa-jardim. É o branco das paredes exteriores e interiores que reflete a luz de forma difusa e uniforme por todo lugar.

À primeira vista, a planta parece seguir um layout sem qualquer hierarquia. Ainda assim, é possível perceber uma lógica espacial em que se estabelecem núcleos de "casa-jardim", criando seis vizinhanças dentro



36

ilustração de *O romance de Genji*

15. *O romance do Genji* (*Genji monogatari*) é uma obra clássica da literatura japonesa, escrita pela dama de companhia Murasaki Shikibu nos primeiros anos do século XI. Nestes desenhos pela primeira vez utilizou-se um ponto de observação elevado, que permite a visualização simultânea de diversas cenas e espaços.

do lote de 22 x 13 metros. Dois volumes mais altos, cada um com três pavimentos, estão colocados nas extremidades do lote, promovendo privacidade com relação à vizinhança. A altura dos volumes diminui em direção ao centro e cria, dentro do lote, um meio ambiente preservado. Nos fundos do lote, quatro volumes independentes compõem a casa de Moriyama San e a circulação entre esses ambientes acontece através do jardim.

Na espacialidade proposta encontram-se outros elementos da tradição japonesa. O Roji (jardim de orvalho) é um deles: espaço aberto, por onde se passa a caminho da sala de cerimônia do chá, como nas ilustrações do *O romance do Genji*¹⁵ do século XI, em que os ambientes se abrem francamente para o jardim, numa arquitetura onde não há demarcação rígida entre interior e exterior, mas uma permeabilidade recíproca. ³⁶ Neste projeto, Ryue Nishizawa utiliza livremente o léxico da tradição, adaptando-o às necessidades da vida contemporânea. Nos jardins da casa, por exemplo, o caráter anárquico e informal quebra a estética tradicional para abrigar um modo de vida contemporâneo, assumindo as mais diversas funções: ora como espaços de estar, ora como uma lavanderia, com um varal ou até um cinema doméstico.

Aos habitantes, tal arquitetura possibilita novas relações e comportamentos. A Moriyama é uma casa que questiona conceitos de intimidade, de estrutura familiar e de demarcação do espaço público e privado. Sentados no pequeno jardim, estamos cercados por paredes de vidro; de repente, percebemos que estamos no meio da cidade e que são as paredes do vizinho que demarcam o limite do espaço. A presença da

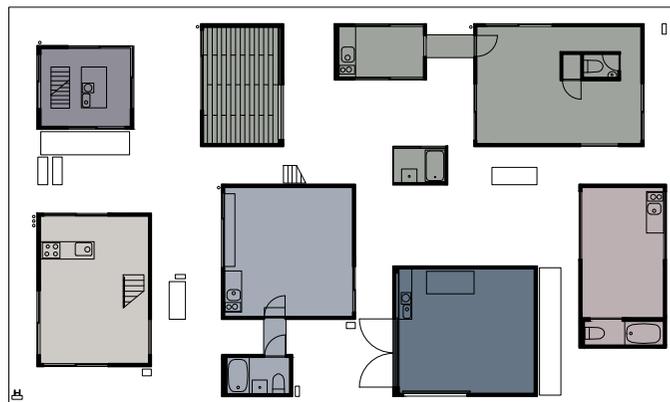


diagrama vizinhanças

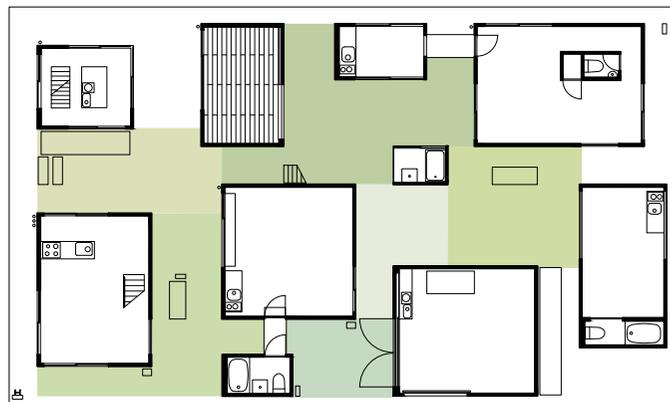


diagrama casa-jardins

natureza garante a percepção da passagem do tempo, do clima e das estações.

É claro o esforço do projeto para levar o interior, a privacidade e a domesticidade para a rua, em um exercício de expansão, que faz a casa transbordar para a cidade. Como se, a partir do desenho de uma casa fragmentada, o arquiteto quisesse transformar a vida de Moriyama San, propondo que ele deixe o isolamento em que vive e estabeleça um contato sutil com a realidade. Ryue Nishizawa projeta uma casa que não se adapta à realidade social das grandes cidades, mas que propõe um processo contínuo de destruição e criação, antecipando o interesse de Nishizawa pelo conceito de "plasticidade".¹⁶ A casa Moriyama cria a possibilidade de novas relações e comportamentos sociológicos, ao permitir um uso livre e informal do espaço.

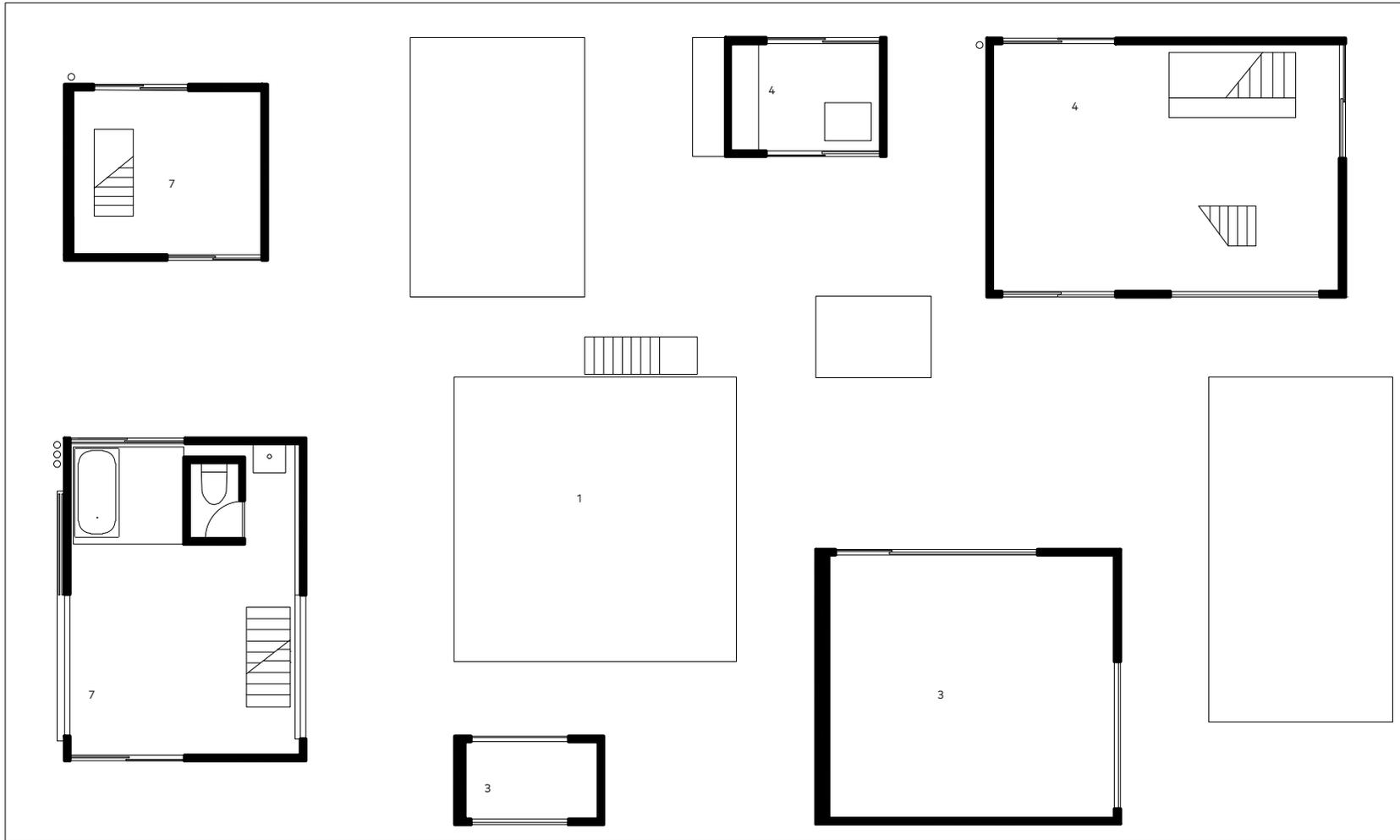
16. O conceito de plasticidade defende que a massa do cérebro não apenas se adapta, mas também reage drasticamente às mudanças do ambiente. Neste sentido o conceito propoem que o indivíduo não seja permanentemente flexível, mas aceite explodir de tempos em tempos, gerando mudanças drásticas.



planta pavimento térreo

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| 1. Quarto de Serviço | 6. Sala de Família |
| 2. Sala de Jantar | 7. Sala para Festas |
| 3. Banheiro | 8. Dormitório |
| 4. Sala para Convidados | 9. Estúdio |
| 5. Cozinha | 10. Sala de Estar |

A



planta 1º pavimento



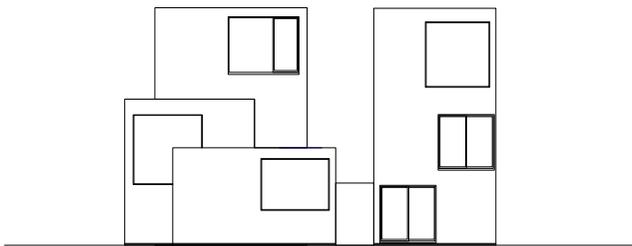
- 1. Terraço
- 2. Lavanderia
- 3. Vazio | Pé-direito duplo
- 4. Biblioteca
- 5. Depósito
- 6. Dormitório de Hóspedes
- 7. Dormitório

1:100

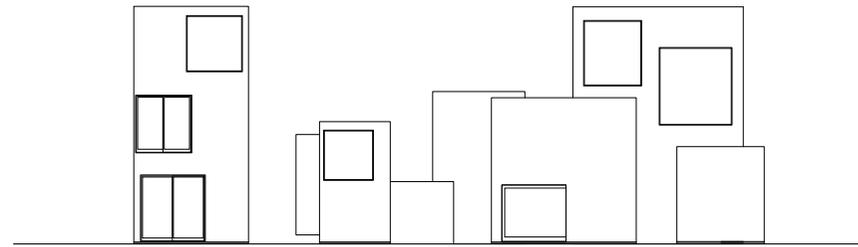


1:100

corte A

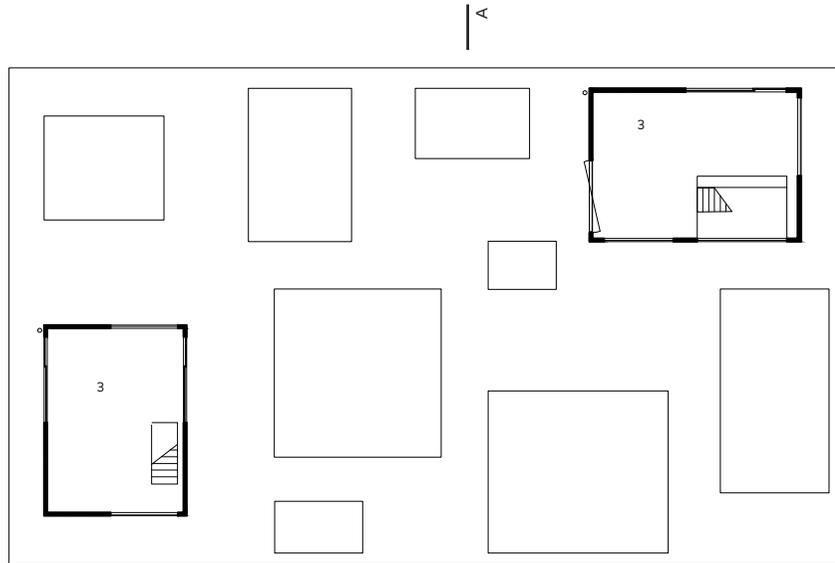


elevação 01

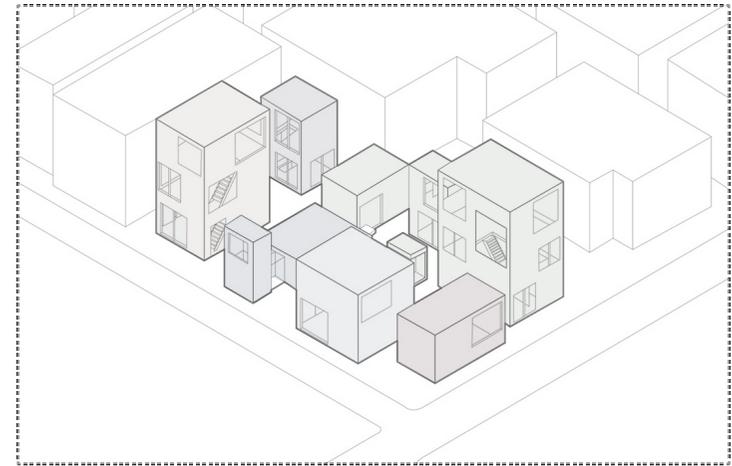


elevação 02

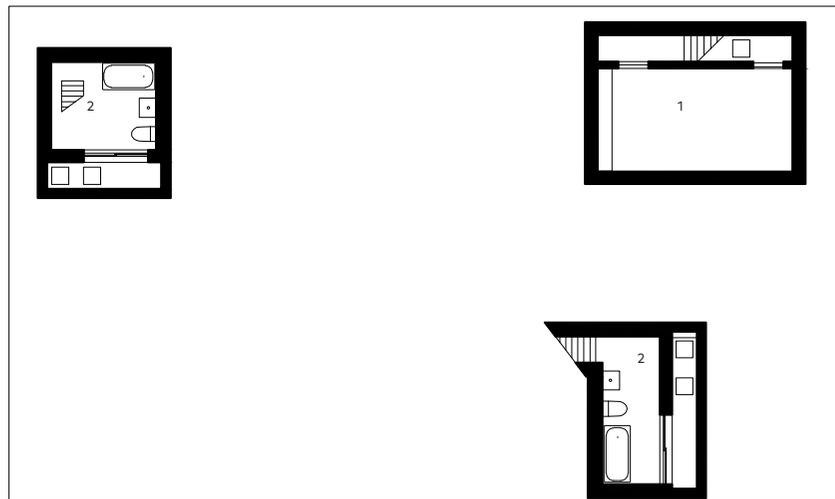
1:200



planta 2º pavimento



axonométrica - vizinhanças



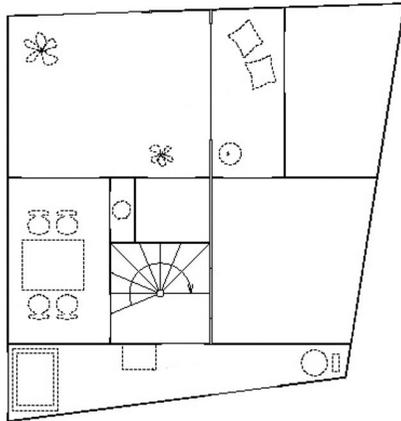
planta subsolo

1:200



- 1. Sala de Música
- 2. Banheiro
- 3. Dormitório

Estratégias de Projeto



37

casa em um Bosque de Ameixas, 2003



38

maquete Rolex Center, 2010

Sua construção, no limite, é uma arquitetura negativa, que se alcança através do despojamento: os edifícios procuram desprender da grossura, prescindir da inércia, libertar-se da densidade, num processo que produz objetos imateriais; metafísicos, à medida que transcendem as convenções cotidianas do mundo sensorial, e oníricos, à medida em que estão alojados na fronteira imprecisa que separa o sonho da vigília. (GALIANO, 2006)

A arquitetura de SANAA pertence aos limites, mas Sejima e Nishizawa entendem os limites não como fronteiras, mas como conexões. A existência das conexões não supõe a supressão dos limites; pelo contrário, é a clareza da linha limítrofe, a precisão de sua definição, o que potencializa essas conexões (CORTES, 2008, p. 32).

Em alguns de seus projetos, o limite constituí-se por corredores que rodeiam os edifícios, criando uma dupla camada, como no museu de Kanazawa de 2004. Em outros casos, o limite é um elemento sem espessura, uma conexão imediata, sem hiato espacial nem temporal, conforme o *Kunstline* de 1998, em Almere, ou a *Casa em um Bosque de Ameixas*, de 2003, em Tóquio.³⁷ Em outros projetos, a exemplo do *Rolex Learning Center*, de 2010, na Suíça, os espaços estão divididos por horizontes topográficos – um vetor gravitacional –, que separam visualmente o espaço e se articulam na vertical.³⁸

Criam-se muros sem espessura, estruturas esbeltas, volumes que se decompõem em camadas. Uma arquitetura constituída por vezes de planos transparentes e paralelos, em outras por planos curvos, numa



39

modelo museu de Valencia, IVAM, 1998

superposição de sucessivos limites, com reflexos múltiplos que geram efeitos visuais e atmosféricos.

Todo o vidro é transparente, mas existem tantas camadas que o edifício assume a sensação de opacidade. Não é possível discernir se a reflexão ocorre em uma ou outra camada de vidro, ou se o que está sendo visto é apenas o outro lado. O edifício produz um sentido completamente diferente de transparência. Você pode ver através dele, mas é opaco (SEJIMA; NISHIZAWA, 2004).

Ryue Nishizawa e Kazuyo Sejima afirmam muitas vezes que o objetivo principal de sua arquitetura não é a leveza ou a transparência, mas a clareza da organização espacial. O uso do vidro procura evidenciar o conceito e a organização do programa no espaço. Nesta busca pela clareza, os projetos são apresentados como esquemas simples, desenhados com linhas, em que não se definem espessura ou materialidade, e se apresentam de forma direta as relações espaciais fundamentais que os compõem.

"O sentido da transparência é criar relações. A transparência significa em si mesma a nitidez, não apenas visual, mas também conceitual" (SEJIMA, 2005)

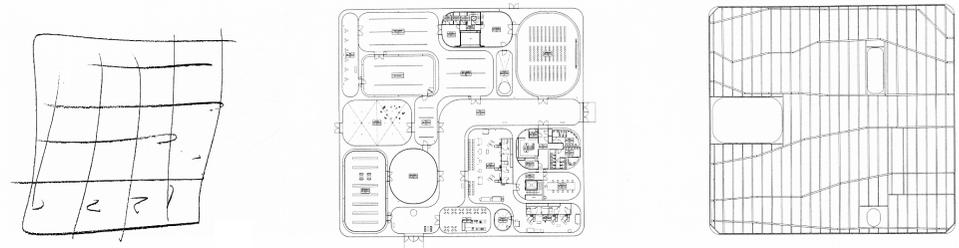
Pode-se dizer que a arquitetura de SANAA é fruto de um exaustivo estudo do programa e que materializa um pensamento diagramático, do qual resulta uma linguagem que combina engenhosidade estrutural e técnica com clareza formal e espacial.



41

museu do Louvre em Lens, 2012

O instrumento fundamental do processo é a planta: desenho onde se estabelecem as articulações, a circulação, a relação entre os espaços interiores e entre o edifício e seu entorno. Esses desenhos, muitas vezes partem de um perímetro que é subdividido em uma retícula, ao qual se somam núcleos programáticos e fluxos. Como resultado, criam-se formas perfeitamente articuladas; onde não se revela uma hierarquia. Nesse processo raramente utilizam-se cortes ou elevações e a volumetria é definida a partir de maquetes em grande escala. A cada projeto desenvolvem-se centenas de opções de articulação do espaço e modelos, num processo quase intuitivo, em que se delinea a melhor estratégia de articulação do programa. **42**



diagramas do Museu de Arte de Toledo, Ohio

42

O escritório – galpão industrial ocupado caoticamente por modelos –, revela esse sistema de trabalho: método contínuo, no qual, muitas vezes, o acaso acaba por definir o projeto. O caráter não hierárquico presente no método criativo também se materializa em espaços onde não existem princípios como centros, eixos e pontos focais, resultando em plantas que





43

pavilhão de verão da Serpentine Gallery, 2009

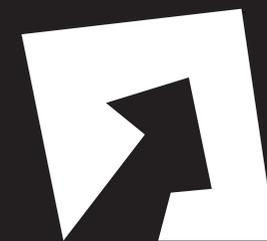
não apresentam começo ou fim, mas um movimento livre que propõe o não apresentam começo ou fim, mas um movimento que propõe o uso informal dos ambientes. Essa sensação amplifica-se pela presença homogênea de uma luz difusa, uniformemente distribuída, e pelo uso da cor branca ou reflexões como é o caso do pavilhão para a Serpentine Gallery ⁴³

Todos estes mecanismos – a repetição seriada de um ambiente, a organização da planta como um “patchwork” de quadrados, a separação dos espaços e sua distribuição aleatória, o empilhamento casual dos pisos, ou a compartimentação da planta mediante uma ou mais retículas – são modos diferentes de gerar o edifício, mas coincidem em sua condição não hierárquica e não compositiva, o que lhe confere uma qualidade de contemporaneidade (CORTES, 2008, p. 38).

Resulta, deste desenho não hierárquico e da busca pela leveza, a fragmentação da estrutura em vários pontos de apoio, com pilares delgados que se tornam quase invisíveis. Ao invés de esconder a estrutura, os arquitetos a multiplicam, testando seu limite e tornando-a o mais esbelta possível. Isso acaba por reforçar a percepção de espaços e edifícios levemente assentados na terra, construções não sujeitas à força da gravidade, numa nítida sensação de desmaterialização.

Dessa forma, Sejima e Nishizawa convidam-nos a passear numa atmosfera etérea, um mundo de transparência e leveza, onde se constrói uma arquitetura de aparência difusa que responde à constante necessidade de mudança, importante característica da sociedade contemporânea.

03

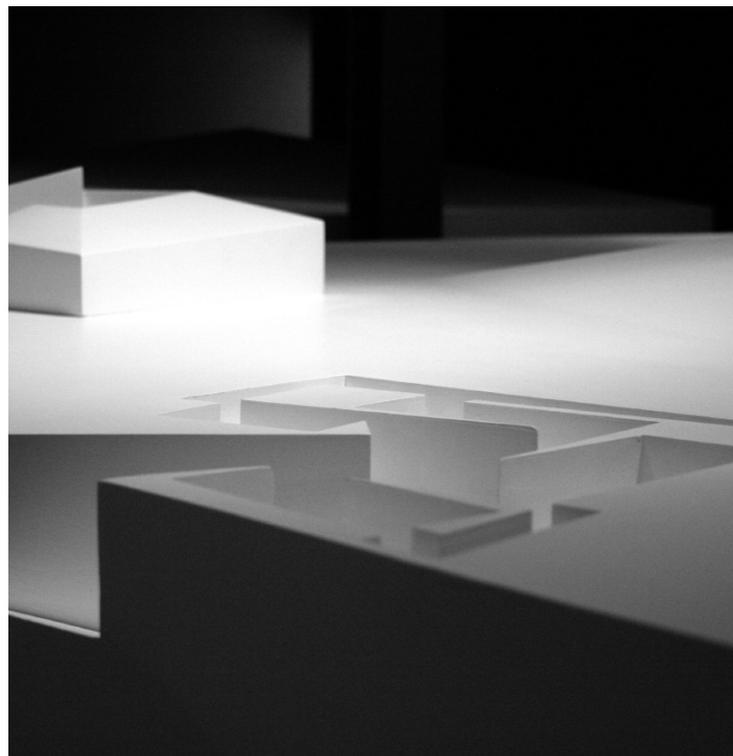


casa em coruche



1

Manuel e Francisco Aires Mateus



2

exposição *Voids*, Bienal de Veneza, 2010

O escritório Aires Mateus, estabelecido em 1988 na cidade de Lisboa, Portugal, foi idealizado pelos irmãos Manuel e Francisco, ambos formados pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, no final dos anos 1980. Com grande reconhecimento internacional, o escritório tem sido protagonista de diversas premiações, como os prêmios da Bienal Iberoamericana de Arquitetura de Madrid (2016) e da 32ª Bienal de São Paulo (2016), ambos pelo projeto da sede da empresa de energia EDP (2015), em Lisboa; os prêmios Enor (2006), em Vigo, Espanha, pelo projeto do Centro Cultural em Sines no Alentejo (2005), e Prêmio Valmor (2001), pelo edifício da reitoria da Universidade Nova de Lisboa; e, finalmente, o prêmio Pessoa (2017), pelo conjunto da obra.

Como integrante de importantes mostras, o escritório participou da Bienal de Arquitetura de Chicago, em 2017, e da Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2010, com a exposição *Voids* (Vazios), ² que discutia a importância do limite no desenho do espaço. Desde então, a cada edição da Bienal de Veneza, o escritório apresenta novos trabalhos *site specific*. Em 2012, expuseram a escultura-instalação *Radix*, um molde de cúpula dourada colocado ao final do Arsenale, junto ao canal – *Radix* era o negativo de um espaço arquetípico. ³ Na mostra de 2016 *Reporting From the Front*, a instalação *Fenda* propunha uma espécie de gruta cuja luz abria e fechava durante o percurso do visitante, mudando a escala de apreensão do espaço. ⁴ Em 2018, a instalação *Field* exibiu um jardim que se materializava como elemento abstrato, corpo sem forma que retoma a ideia do espaço como resultado de uma interação entre limites e nossa percepção.



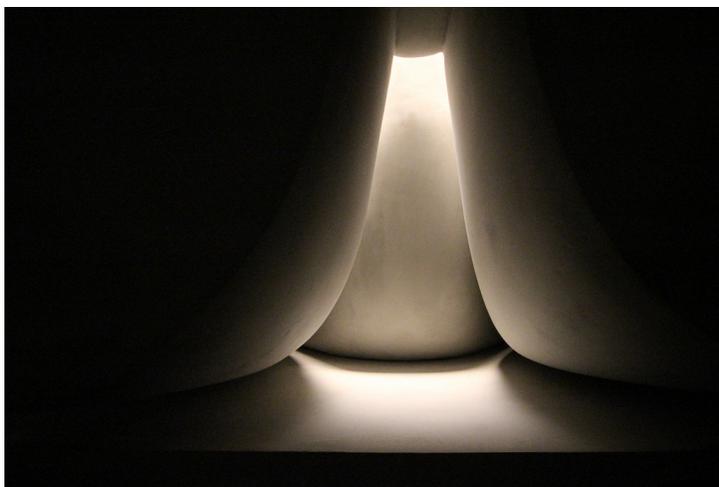
3

instalação *Radix*, Bienal de Veneza, 2012

17. Entre os arquitetos que realizaram a pesquisa destacam-se Fernando Távora e Francisco Keil do Amaral (então presidente do SNA) que, na década de 1940, repudiaram as ideias do regionalismo pitoresco ligadas a princípios nacionalistas e populistas da ditadura do Estado Novo. Assim, propuseram a documentação no campo da arquitetura tradicional portuguesa, buscando fontes mais puras e coerentes para a formação de uma arquitetura moderna que intitularam de “terceira via” ou “nova modernidade” que segundo Távora, constitui-se como alternativa tanto ao mimetismo historicista do movimento nacionalista da Casa Portuguesa, como à ideia moderna de criação de uma linguagem arquitetônica universal.

Além de universidades portuguesas, os arquitetos lecionaram em Harvard, nos Estados Unidos, entre 2002 e 2005, e na Accademia di Architettura di Mendrisio, na Suíça, desde 2001. Antes de abrir seu escritório, colaboraram com o arquiteto Gonçalo Byrne, de 1983 a 1988, com quem, os dois afirmam, aprenderam a iniciar um projeto a partir do entendimento do lugar e de suas preexistências. Outra herança dessa colaboração, refere-se a compreensão da arquitetura como uma disciplina que trabalha com o tempo, e que entende o presente apenas como um estrato temporal de uma construção que permanece para além da vida humana.

Segundo a ata do prêmio Pessoa, concedido a Manuel em 2017, a arquitetura de Aires Mateus parte do reconhecimento de formas e materiais vernaculares portugueses e estabelece uma continuidade entre o passado e o presente. Fruto de uma visão própria e singular da arquitetura, a obra desses arquitetos não busca rupturas diretas com o legado da arquitetura portuguesa ou da arquitetura clássica, mas seus princípios são adequadamente filtrados pela herança moderna e pós-moderna, até materializarem-se numa arquitetura contemporânea. Tal aproximação tem origem no Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, esforço realizado na década de 1950 pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos (SNA) para a catalogação extensiva da arquitetura vernacular do país.¹⁷ O Inquérito revelou aos arquitetos modernos portugueses, a existência de um *modus* pragmático de construir do qual eles poderiam tirar partido para a construção de uma identidade própria, como alternativa à linguagem modernista baseada



4

instalação *Fenda*, Bienal de Veneza, 2016

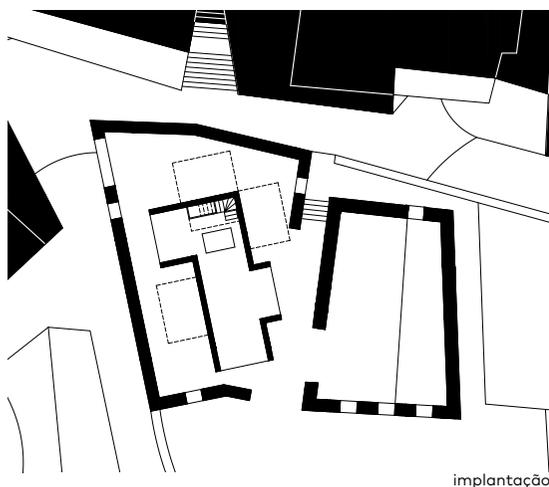
18. O escritório foi citado pela revista *2G*, em 2002 (Barcelona, nº 20), como parte da nova geração de arquitetos portugueses que nasceu nos anos 1960 e começou a trabalhar nos anos 1990. Segundo o arquiteto João Belo Rodeia, essa geração evidencia a procura por uma ideologia de projeto que se relaciona com outras áreas do conhecimento como a arte e com uma dimensão cultural global.

no uso do concreto, grandes vãos, grandes aberturas e pilotis. A partir de Fernando Távora, essa identidade, evocada pelo Inquérito Português, permeia, ao longo dos anos, o pensamento de diferentes gerações e escolas de arquitetos portugueses.¹⁸

O escritório desenvolve projetos em diversas escalas: desde desenhos urbanos, como a praça em Benevento (2006), na Itália; centros culturais e comunitários, como o Centro de Artes de Sines (2005) e o Convívio de Grândola (2016), em Portugal; e museus, como o Museu de Lausanne (2015), na Suíça, ou a Faculdade de Arquitetura de Tournai (2017), na Bélgica. Em meio a tantos projetos icônicos, foi através das casas unifamiliares que puderam iniciar uma fecunda pesquisa sobre a questão do limite na arquitetura.

Para os Aires Mateus, a arquitetura se constrói a partir do desenho de um limite expressivo que confere traços ao que é vazio, ou seja, é a existência indispensável do perímetro que outorga identidade ao espaço. Nos seus projetos, esse limite deixa de ser uma parede ou um plano e assume características espaciais, tornando-se um espaço que contém, separa e define duas realidades.

Neste sentido, a casa de Alenquer, construída em 1998, talvez marque a mais importante inflexão de seu trabalho. O projeto parte da relação entre uma construção preexistente, em ruínas, e uma nova. Da casa antiga, apenas as espessas paredes perimetrais de desenho irregular foram recuperadas como muros, e passaram a delimitar o espaço exterior da casa. Dentro desse perímetro, implantou-se de maneira autônoma uma nova construção geométrica ortogonal. Como descreve Manuel Aires



implantação



5 casa de Alenquer, 1998

19. Entrevista *Sobre a permanência das ideias* com Manuel e Francisco Aires Mateus na revista *El Croquis* nº154, p.11.

Mateus no livro *Living the Boundary*, surge, entre as duas fachadas, um espaço intersticial que possibilita a coexistência de dois tempos: o tempo lento da ruína e sua transformação livre, e o tempo compacto, matemático e preciso da arquitetura. 5 6

Entendemos os muros como parte integrante da casa e como matéria do projeto, corrigimos onde foi necessário, demos o mesmo acabamento branco do conjunto e levamos até eles o piso interior da casa. É isso que confere a esse espaço intersticial entre a casa e o muro um caráter particular, a sensação de se estar não entre duas construções, mas entre dois tempos de uma mesma construção (AIRES MATEUS, 2011).¹⁹

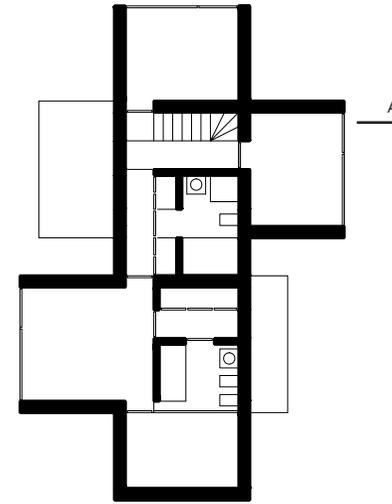
Com o projeto de Alenquer, o limite tornou-se uma questão essencial na criação do escritório, o que marcou o início de uma trajetória autônoma, conforme evidencia o catálogo da exposição do Centro Cultural de Belém, Lisboa (2005), que se inicia justamente com essa obra. Ao percorrer os projetos de cinco casas, desde Alenquer, de 1988, até Coruche, de 2007, é possível identificar uma pesquisa em que o limite, para além de uma ideia, torna-se um sistema em si, com características e espacialidade próprias, elemento abstrato, independente e determinante na materialização da arquitetura.

Na casa de Alvalade, de 2000, inicialmente, os arquitetos procuraram marcar um lugar, em meio a uma paisagem infinita, com um grande quadrado que contivesse, em seu interior, o programa entremeadado por espaços abertos. A intenção era desenhar a casa a partir das linhas

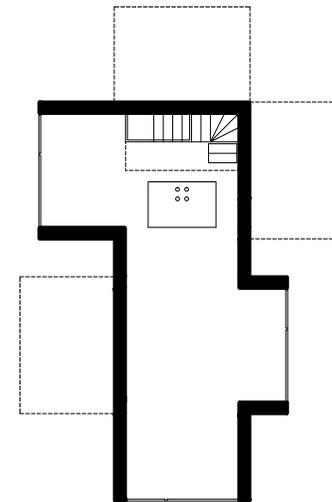


6

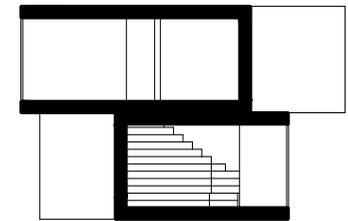
casa de Alenquer, 1998



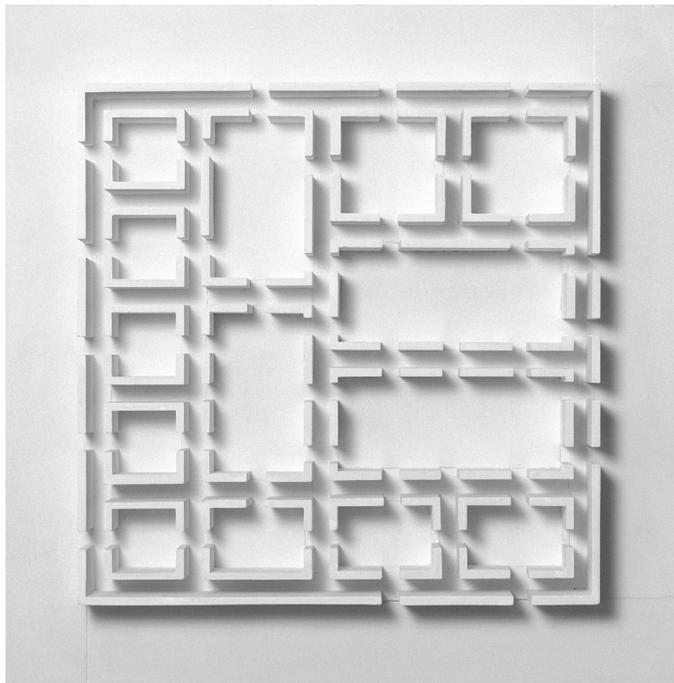
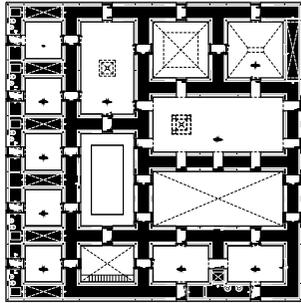
planta 1º pavimento



planta térreo



corte A



7

casa em Alvalade, 2000

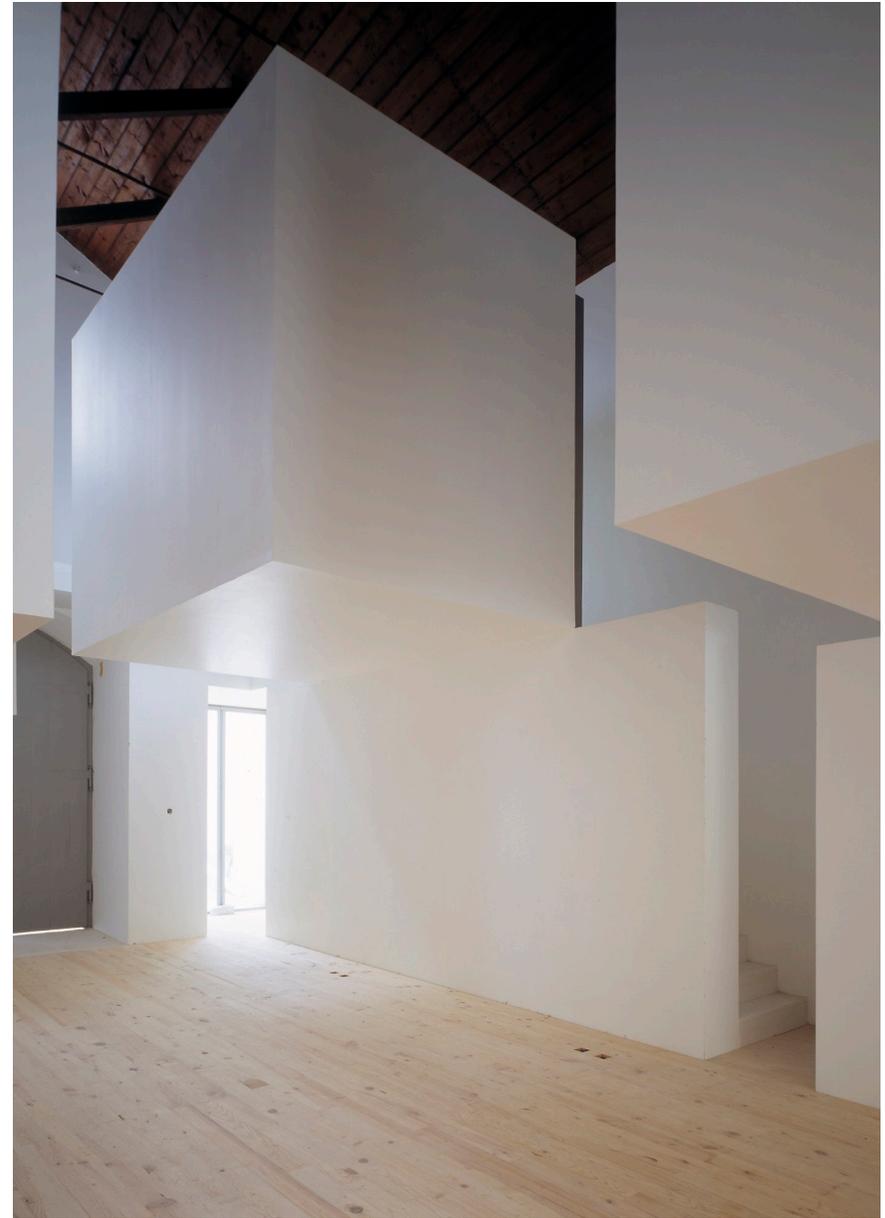
das construções autóctones de paredes muito grossas. Com isso, criou-se a possibilidade de "habitar" essa espessura mural, transformando-a numa circulação ou abrigando, ali, funções de serviço. A espessura que percorre todo o interior cria um espaço labiríntico que permite independência aos vários ambientes da casa. **7**

A casa de Azeitão, de 2003, ocupa uma antiga adega reabilitada. A ideia desse projeto consistiu em manter intacta a integridade da edificação original. Para isso, parte do programa do térreo foi introduzida na "espessura" de uma nova parede – escadas, cozinha, lavanderia e banheiros. No piso superior, as áreas privadas – quartos, banheiros e um estúdio – surgem como volumes brancos, independentes, que "flutuam" sob o telhado em duas águas, num equilíbrio "impossível" que libera o chão para o espaço principal da sala inferior. Esses ambientes se abrem para a circulação periférica junto da fachada, pensada como um sistema que suporta a carga desses "recintos flutuantes", para subverter a noção de gravidade e dar autonomia à intervenção em relação à preexistência. **8 9**

Já a casa em Melides, de 2002, é um volume regular e cego, de planta quadrada, pousada em meio à paisagem local. Duas grandes aberturas, opostas, dão acesso a um espaço intersticial, moldado pelo programa que habita as paredes e a periferia. **10** Em 2003, no projeto para uma casa em Alcácer do Sal, os arquitetos dão início às experiências com os "espaços arquetipais", produzidos como moldes para o espaço. A maquete exprime conceitualmente o resultado dessa operação que produz "volumes extraídos", materializando o vazio. **11**

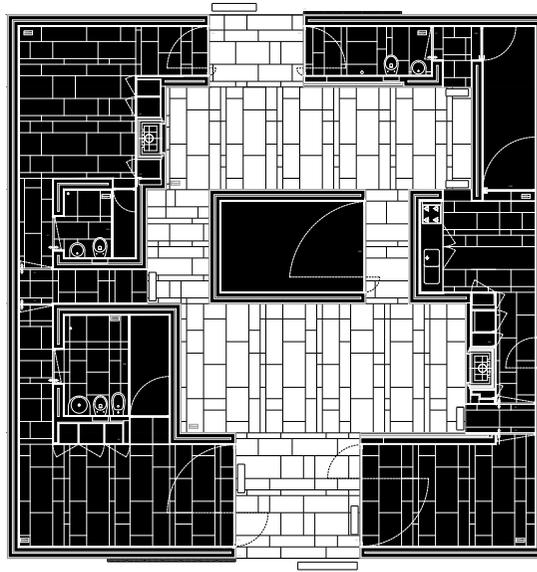


8



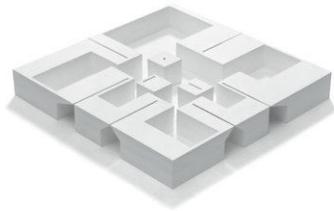
9

casa em Azeitão, 2003



10

casa em Melides, 2002

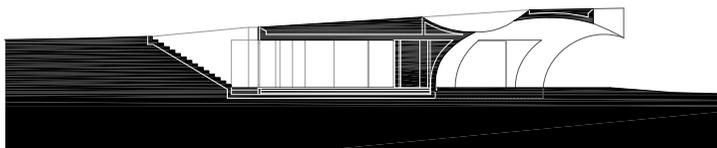
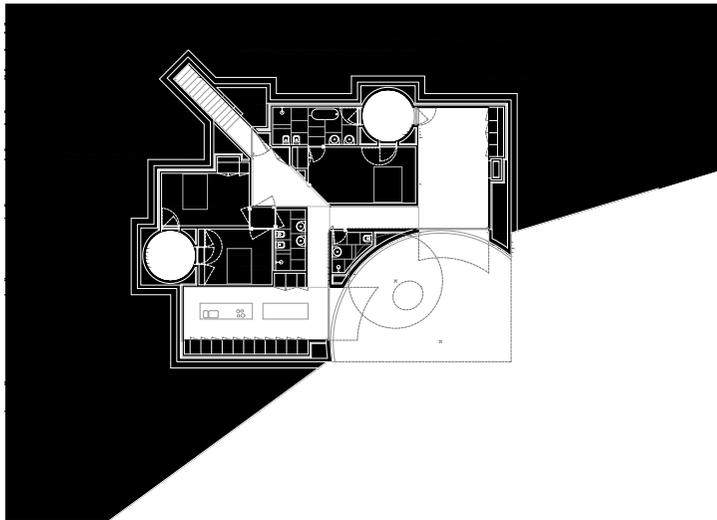


11

casa em Alcacer do Sal, 2003



12



casa em Monsaraz, 2007

A casa em Monsaraz, realizada em 2007, surge semi-enterrada, em continuidade com a topografia local. Ao se destacar da terra, a construção se abre para a paisagem por meio de um átrio, conformado como um molde de 1/4 de cúpula – como a instalação *Radix* –, que realiza a mediação entre o interior e o exterior. Sobre o vazio, uma abertura redonda zenital central é um implúvio na cobertura verde. ¹²

Neste capítulo, veremos como a casa de Coruche sintetiza vários dos elementos descritos até aqui: as formas abstratas e arquetípicas e o limite espesso e habitado. No entanto, destaca-se o especial interesse na aplicação de um método de projeto realizado exclusivamente por subtração.





Ficha Técnica

Localização	Coruche, Portugal
Data de Projeto	2005
Data de Construção	2007
Autores	Manuel Aires Mateus
Colaboradores	Humberto Silva Francisco Caseiro Franziska Pfyffer Marina Acayaba
Área	297,30 m ²
Programa	Sala de Estar Seis dormitórios Cozinha Lavanderia Depósito Pátio Exterior
Estrutura	Concreto

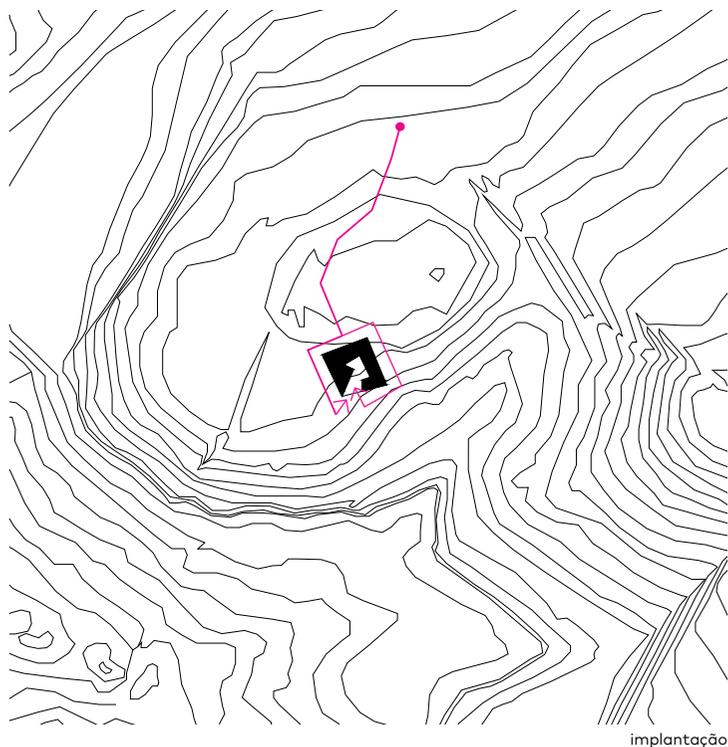
Memorial justificativo de Manuel Aires Mateus



14

Procurava-se nesta casa um "sabor tradicional". Leu-se nesta ideia um preconceito de forma. Procurou-se encontrar o limite de existência de uma forma. O volume em quatro águas é tornado abstrato, monomático, branco, paredes e cobertura. Um pátio é rasgado deixando a memória das arestas. Nesse pátio abrem-se também os vãos dos quatro espaços principais: cozinha, sala, quarto principal e uma sala de crianças, para a qual dão as alcovas. A casa tem formas reconhecíveis e acabamentos tradicionais, brancos com chão em soalho à antiga portuguesa. Os espaços de transição desenhados entre os espaços principais e o muro exterior terão outros acabamentos que se descobrirão na obra.

Plano-sequência



15



Em um dia de temperatura amena se deu a visita à casa de Coruche, em maio de 2018. Situada no Alentejo, região de extensas planícies secas, o acesso à construção é feito pela rua do Açude, no povoado de Foros do Rebocho, vizinho ao vilarejo de Coruche. O lugar é determinante para a compreensão do projeto, que revela elementos da arquitetura vernacular alentejana, reinterpretados na síntese da linguagem contemporânea. Segundo o Inquérito Português,

(...) um franco sentido de horizontalidade domina a arquitetura vernacular meridional do País; os volumes apresentam-se nítidos, bem recortados, o leite de cal concede aos volumes definição acentuada; as manchas do casario recortam-se com nitidez no horizonte (...) (*Arquitetura Popular Portuguesa* volume 2, p. 178).

Dessa memória regional, surge como premissa uma forma: o volume arquetípico da casa em quatro águas, branco, de paredes espessas e poucas aberturas. É a partir dessa imagem que o arquiteto inicia seu projeto e passa a trabalhá-lo como um objeto abstrato.

Do portão ao fim da estrada, não foi preciso caminhar mais que cem metros até destacar-se, ao longe, a horizontalidade daquele elemento exógeno em meio às árvores.^{15 19} À distância, a casa se apresenta como uma volumetria sintética: empenas brancas tratadas de forma radicalmente homogênea, como se fossem uma grande escultura – não há, no edifício, qualquer elemento arquitetônico ou materialidade reconhecível. A aproximação acontece por uma "quina"¹⁶, entre as faces nordeste e



17



16

18





19

sudeste da casa, que se encontram à altura de quase três metros, e descem em direção à arestas opostas, reforçando os pontos de fuga da perspectiva.

À procura da entrada, somos levados a contornar o perímetro da construção. No percurso, não há qualquer abertura, apenas o maciço alvo e a vegetação rasteira. Ao alcançar o lado sudeste, uma incisão rompe a densa volumetria e deixa ver o pátio. As paredes brancas abrem-se num átrio, unidas pelo piso, também branco, que delimita o acesso ao espaço doméstico. ¹⁷ ¹⁸

Já no pátio, a casa se revela, deixando de ser escultura para entrar no vocabulário da arquitetura. Identificam-se quatro aberturas. A inexistência de hierarquia não deixa claro o acesso principal. Em uma dessas aberturas, nota-se uma distorção no alinhamento entre paredes externas e internas, fazendo surgir uma espessura que rememora a materialidade da taipa. Tal destaque evidencia a independência entre os desenhos do volume exterior e do espaço interno, permitindo que cada um deles adquira propriedades singulares, o que resulta em um espaço “entre” os dois lados. ²⁰

Entramos pela cozinha: espaço de planta retangular e cobertura em formato de abóbada, cuja fotografia da construção permite observar, com clareza, a independência entre o forro em gesso e a inclinação da laje de concreto exterior. ²¹ ²² Armários e bancadas ocupam o interior das paredes. Por uma passagem, tem-se acesso à sala de estar: ambiente disposto ortogonalmente, com planta também retangular, mais alongada, e com cobertura em duas águas. ²³ Através da porta de vidro desse cômodo, que dá ao exterior, vê-se a paisagem recortada pelo pátio.



Cruzando a sala, um corredor estreito e escuro, espaço de transição junto ao perímetro cego externo da casa, dá acesso aos quartos e, ainda, serve como circulação secundária. ²⁴ Ao final desse corredor, a área das crianças se abre numa sala de uso múltiplo, voltada para o pátio. Junto a ela abrem-se quatro alcovas, cada uma com uma cama. Esse percurso através do corredor é marcado pela alternância entre luz e sombra e têm-se a sensação de estar percorrendo um diagrama conceitual do projeto.

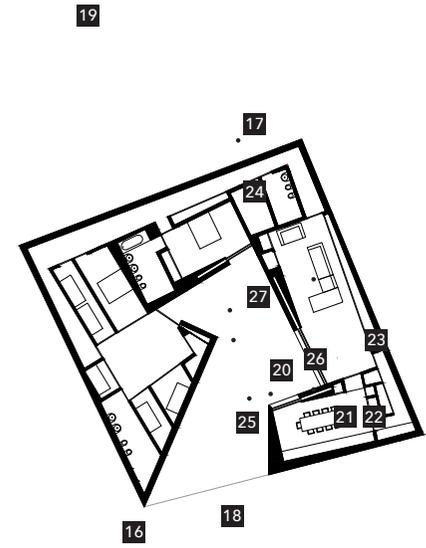
Os espaços servidores e de transição são escuros, enquanto os ambientes de permanência são claros, abertos para o exterior. A iluminação natural da casa entra apenas através de quatro aberturas, uma em cada cômodo, filtrada e refletida pela volumetria branca do pátio. O piso do corredor em resina branca – cor das paredes – assinala nitidamente sua natureza em contraposição àquela do piso de madeira dos cômodos.

A mediação com a paisagem é realizada pelo pátio central, elemento articulador da vida doméstica, e por onde é possível percorrer as menores distâncias. A luz do meio-dia torna a permanência quase inviável neste espaço. De manhã, pelo contrário, e sobretudo na parte da tarde, a própria construção se ocupa de sombrear a casa, deixando entrar apenas a luz celeste e refletida.

Sobretudo para nós brasileiros, formados com a ideia do vão livre, a quebra de continuidade entre os espaços exterior e interior causa estranhamento. Se na casa de Coruche cada ambiente surpreende por sua singularidade, as coberturas arquetípicas em abóbada ou as quatro águas transmitem, de fato, certo conforto. O corredor e o piso branco, têm a materialidade neutra própria do interior de uma parede. Ao final, a sensação é de uma experiência fragmentada por diversas imagens que se sobrepõem num percurso que transita entre o escuro e o claro.



21



22



23



24



26



27



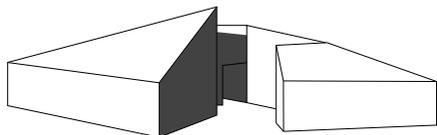
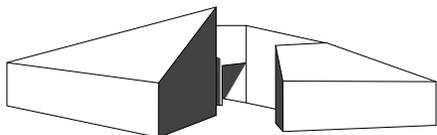
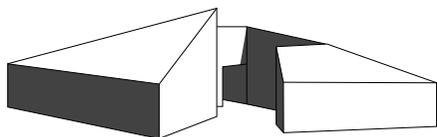
Análise do Projeto

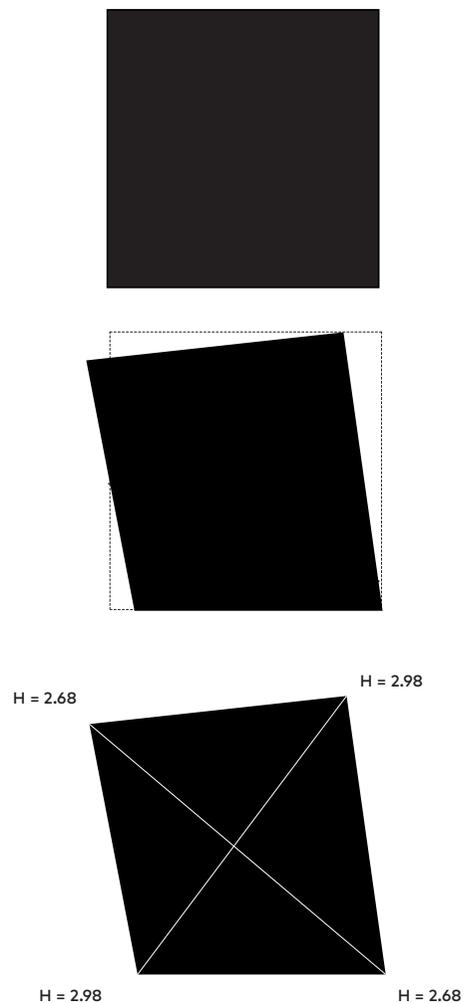
Duas formas simples e arquetípicas se encontram gerando uma tensão e uma realidade inusitada. Esta operação tem uma sequência muito clara de elementos que reconhecem de forma clara e outros que provocam estranheza (entrevista, 2018, anexo B).

A casa em Coruche serve como residência de fim de semana para uma família. Como tal, o projeto aloja, de forma pragmática, o programa composto por cozinha, sala, quarto do casal e uma área para as crianças – a pedido do casal que ainda desejava ter muitos filhos. A implantação foi definida pela orientação do sol, mais do que pela relação com a paisagem. O estudo de incidência solar ²⁶ realizado mostra que a volumetria sombreia o pátio e as poucas aberturas, sobretudo na parte da tarde, protegendo a casa nas horas de extremo calor e permitindo que permaneça fresca mesmo nos dias mais quentes do ano, elemento recorrente de um legado histórico, conforme descrito no trecho abaixo:

A horizontalidade acentuada pela insistência de um piso só em que a faixa branca das paredes separa, com acento horizontal da paisagem, o azul-acizentado do céu e o amarelo-terroso do chão, é perturbada na sua brancura pelos raros escuros de porta e janelas (*Arquitetura Popular Portuguesa*, volume 2, p. 224).

A volumetria parte de uma casa arquetípica de quatro águas, materializada como um maciço sólido e branco. Para Manuel Aires Mateus, os "elementos arquetipais" permitem que uma parte da compreensão do espaço esteja garantida já que a referência é reconhecida, o que torna possível ao espectador assimilar uma espacialidade mais complexa e





20. Esta primeira operação lembra o partido da Casa Experimental, de 1953, de autoria do arquiteto finlandês Alvar Aalto. A casa se distribuía em torno de um pátio cujo perímetro parecia conter uma construção fechada, mas que revelava em seu interior um pátio de tijolos, criando um contraste marcante entre a fachada externa branca e o pátio vermelho.

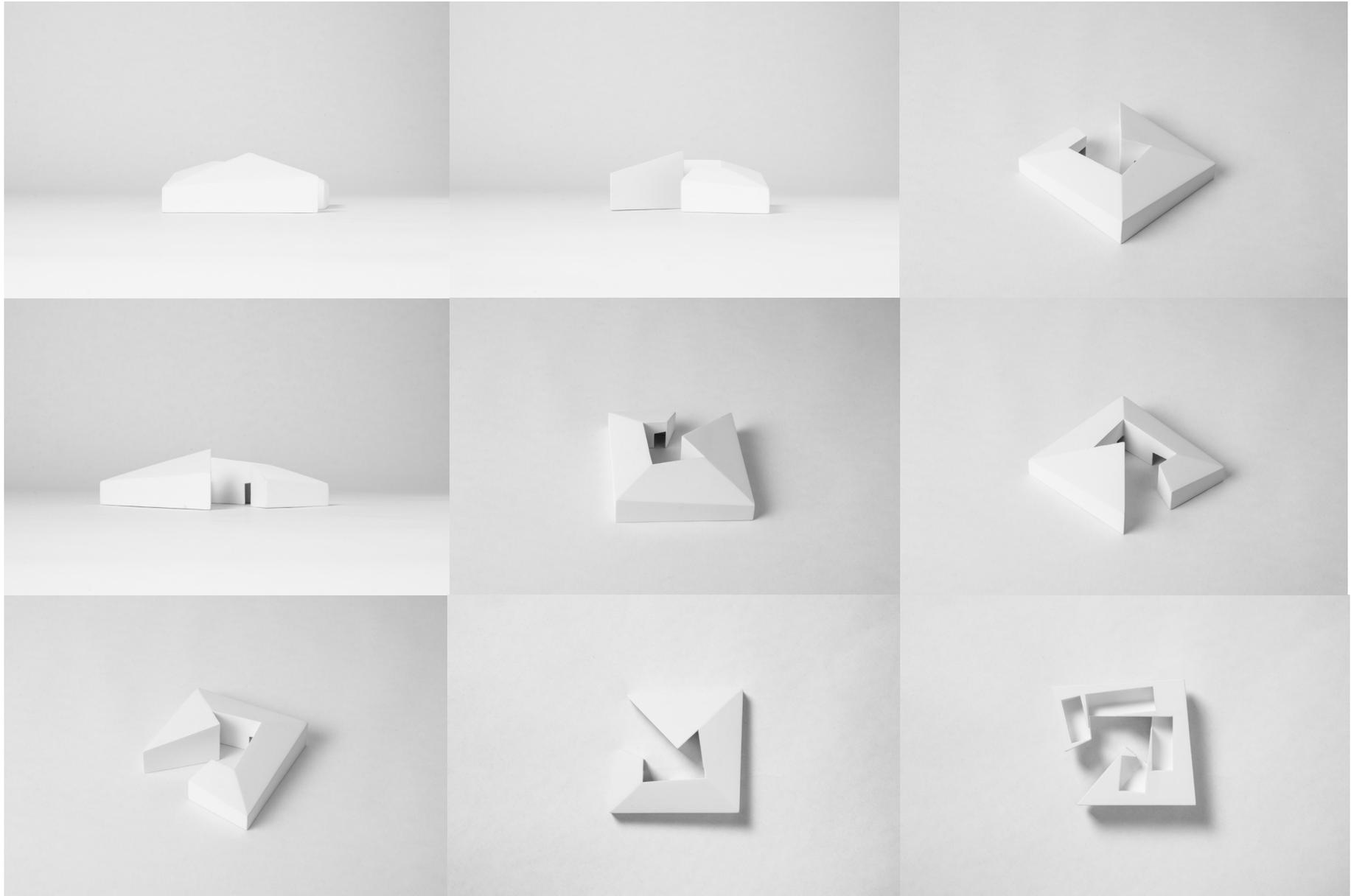
inusitada. Assim, utiliza-se uma ideia preconcebida da casa para introduzir uma falha, um rasgo, uma incisão que desenha o pátio.

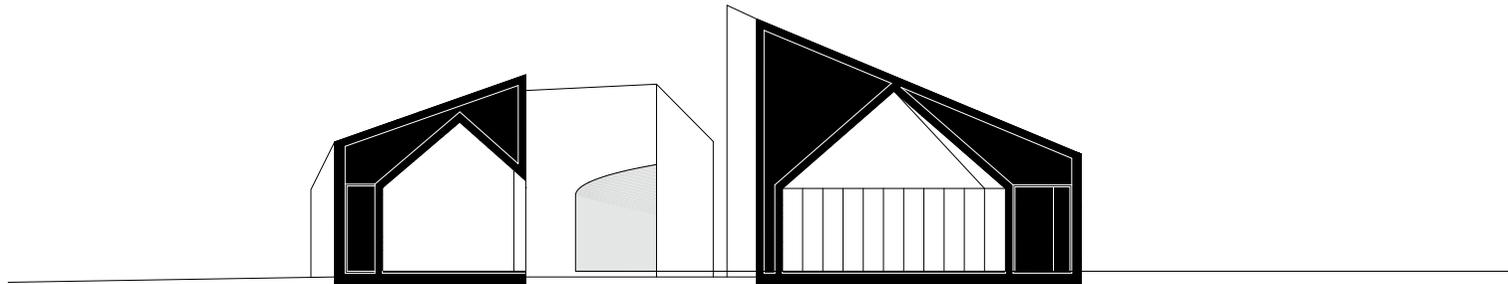
A planta deriva de um quadrado com vinte metros de lado distorcido para perder a ortogonalidade e gerar assimetrias, o que permitiu ao arquiteto olhar a casa de forma abstrata e modelá-la através de instrumentos plásticos. A partir dessas distorções iniciais, inclusive nas alturas da cobertura, o arquiteto passa a trabalhar exclusivamente por subtrações geométricas, em duas operações principais: primeiramente, o pátio central é subtraído, sem tirar a noção do volume exterior – as quatro águas. Desta forma, surgem dois elementos principais: a paisagem, selvagem, do lado de fora do “quadrado”; e o pátio interior, doméstico, o principal espaço de convívio da casa.²⁰

A segunda operação escava no remanescente os quatro ambientes de permanência e convívio – cozinha, sala, quarto principal e a sala das crianças. Cada um desses ambientes assume um formato diverso independente – adequado ao uso –, com “tetos” arquetípicos: abóbada na cozinha, cobertura em duas águas na sala de estar e cobertura a quatro águas na sala das crianças.

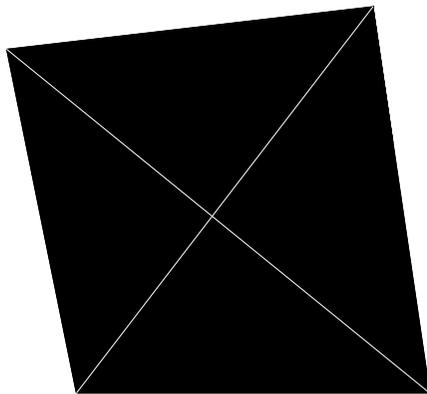
As aberturas desses ambientes para o exterior surgem da tangência entre as duas operações. Quando uma geometria interna extravasa o perímetro do pátio, determina-se a dimensão da abertura correspondente. No diagrama ao lado compreendemos como esta subtração define a entrada de luz no interior da casa, relegando ao restante dos espaços uma condição de penumbra – amenizada por aberturas zenitais.

A partir dessa lógica hierárquica da luz, organizam-se os espaços de convivência e serviço, numa planta formada pela articulação entre

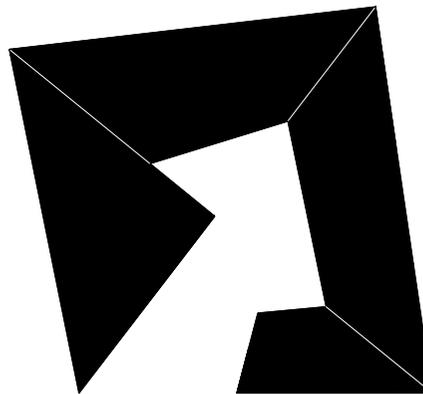




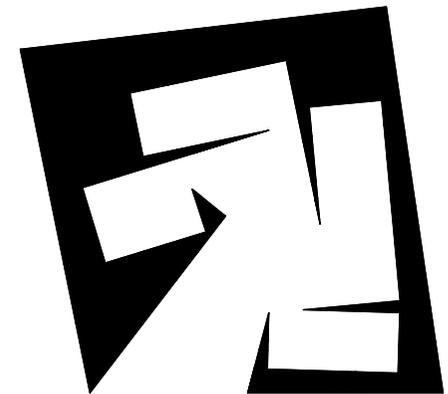
corte conceitual



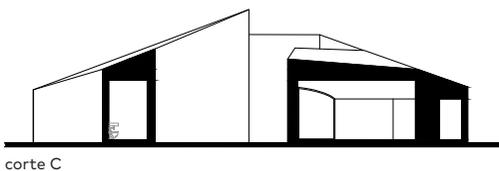
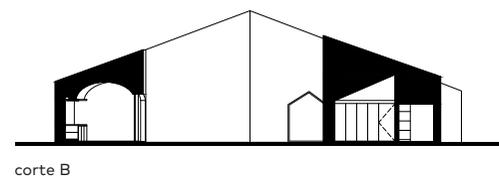
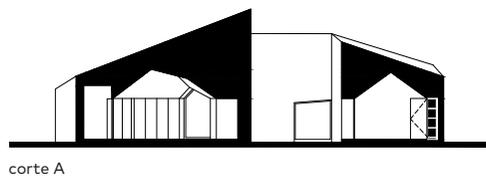
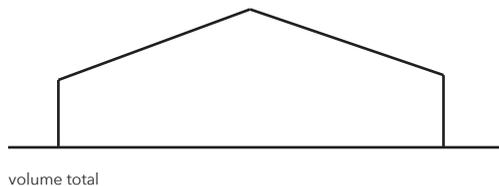
volume de quatro aguas



primeira subtração - pátio



segunda subtração - interior



essas subtrações - vazios brancos - e lugares fechados - servidores -, que por não serem subtrações, são massa e habitam a espessura.

Tal estratégia de projeto perceptível *in loco*, está presente já no pensamento gráfico do escritório, em que os volumes de massa - escuros - são representados, de forma literal, em preto, como moldes. Já o vazio é apresentado em branco, espaço de luz, subtração materializada como espaço positivo. A massa escura - negativa - circunscreve os vazios com borda espessa, grave, habitada pelo programa servidor da casa que media e modula de forma autônoma exterior e interior.

Segundo os Aires Mateus, tais bordas podem ser lidas como um "campo entre" que reage para um lado e para o outro, de forma independente, e fazem com que o limite entre o cheio e o vazio deixe de ser compreendido como um plano. Transformam-se, assim, em fronteiras mais complexas e significativas; muito mais do que a mera separação entre duas realidades.

Uma coisa que defendemos sempre é a liberdade entre um volume e um espaço, dado pelo trabalho da ideia de um campo. Porque a arquitetura não se constrói sem matéria e a primeira coisa na arquitetura que temos que perceber é que talvez aquilo que é essencial é o espaço da vida, mas aquilo que nós construímos é o limite do espaço da vida. (entrevista, 2018, anexo B)

Desenhar o volume externo e o espaço interno como operações distintas, autônomas, garante independência e protagonismo à espacialidade, com relação aos aspectos construtivos, como a estrutura

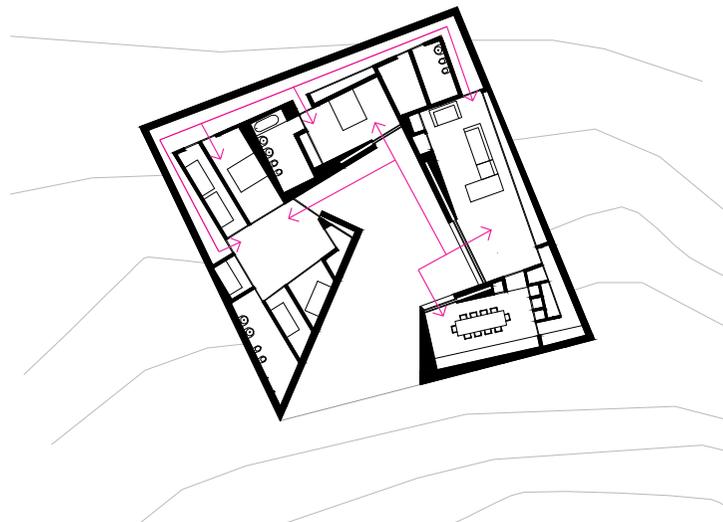
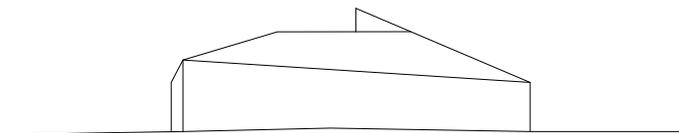
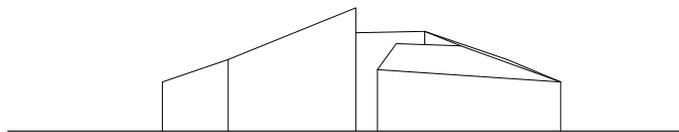


diagrama de circulação



vista chegada



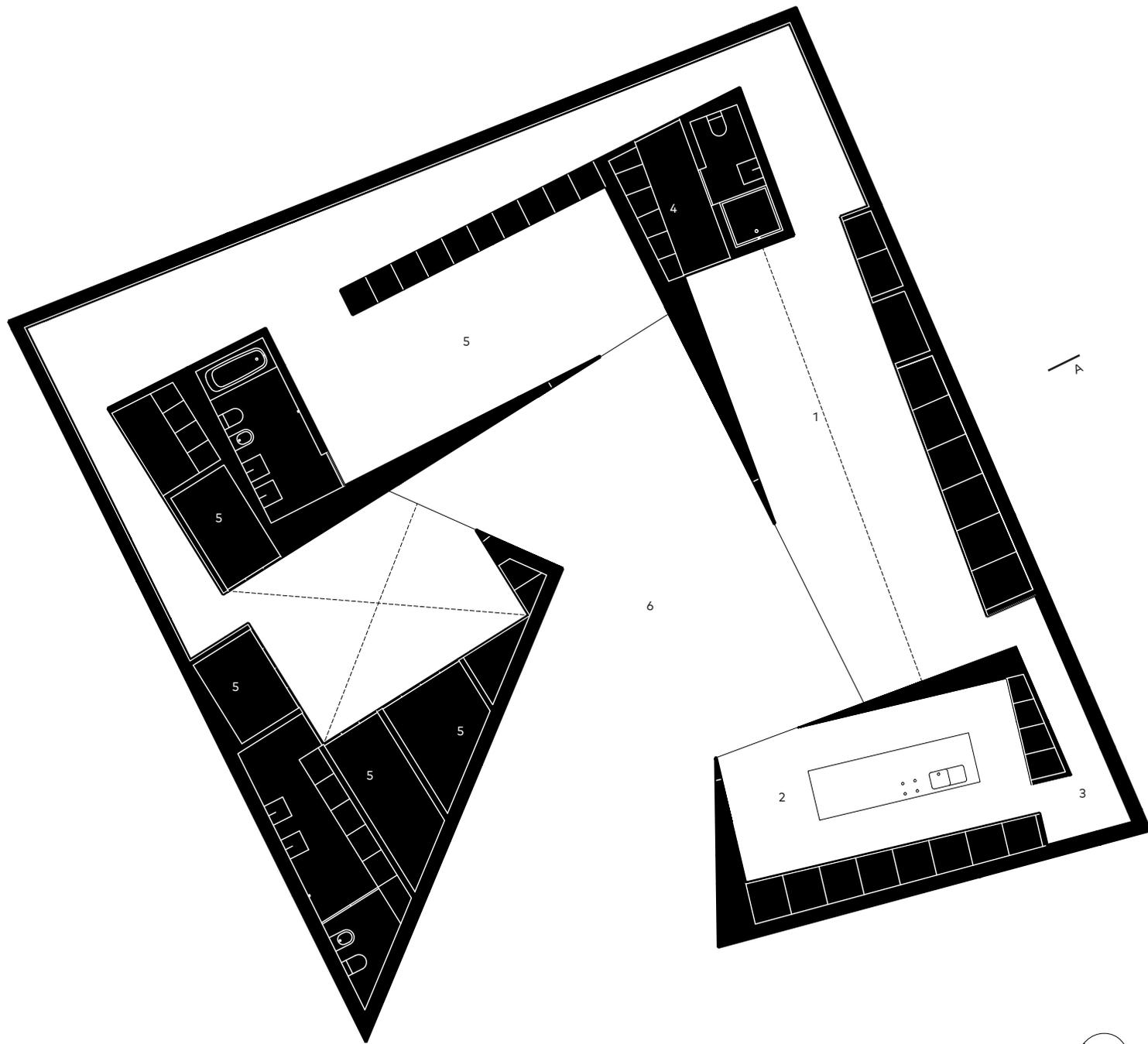
vista fenda

e as membranas de fechamento. Os cortes da casa evidenciam infinitas relações entre o vazio e a massa, delimitadas pelo perímetro que pode ou não conter parte do programa.

A definição de um espaço ou volume é alcançada por sua demarcação, moldes ou escavações em que o conteúdo habita a massa ou o vazio de forma autônoma, adicionado como subtração. O arquiteto americano Robert Venturi aprofundou-se na especulação dessa independência no capítulo "Interior e Exterior", do volume *Complexidade e Contradição da Arquitetura*, de 1966, ao discutir a relação entre o exterior e o interior do edifício ou a oposição entre o volume, a caixa mural e o conteúdo. Venturi conclui que, nos projetos em que essa contradição está presente e o conteúdo se expressa de forma autônoma, o espaço chega a sua potência máxima.

Tais operações não são realizadas através de desenhos bidimensionais ou cálculos paramétricos, mas pautadas pelo uso extensivo de maquetes, num processo similar ao da escultura, em que o volume original é cortado e escavado para criar o vazio.

Na distribuição do programa de permanência, não há um critério hierárquico específico, do tipo público-privado. Os cômodos principais se organizam circularmente em volta do pátio, seguindo um percurso que parte da cozinha (mais próxima da entrada) e segue com a sala e os quartos do lado oposto. Sequência essa subvertida ao cruzar o pátio, entre a cozinha e os quartos. Assim, o pátio interno "ancestral" é aquele que protege e determina a extensão e a dinâmica da vida doméstica.

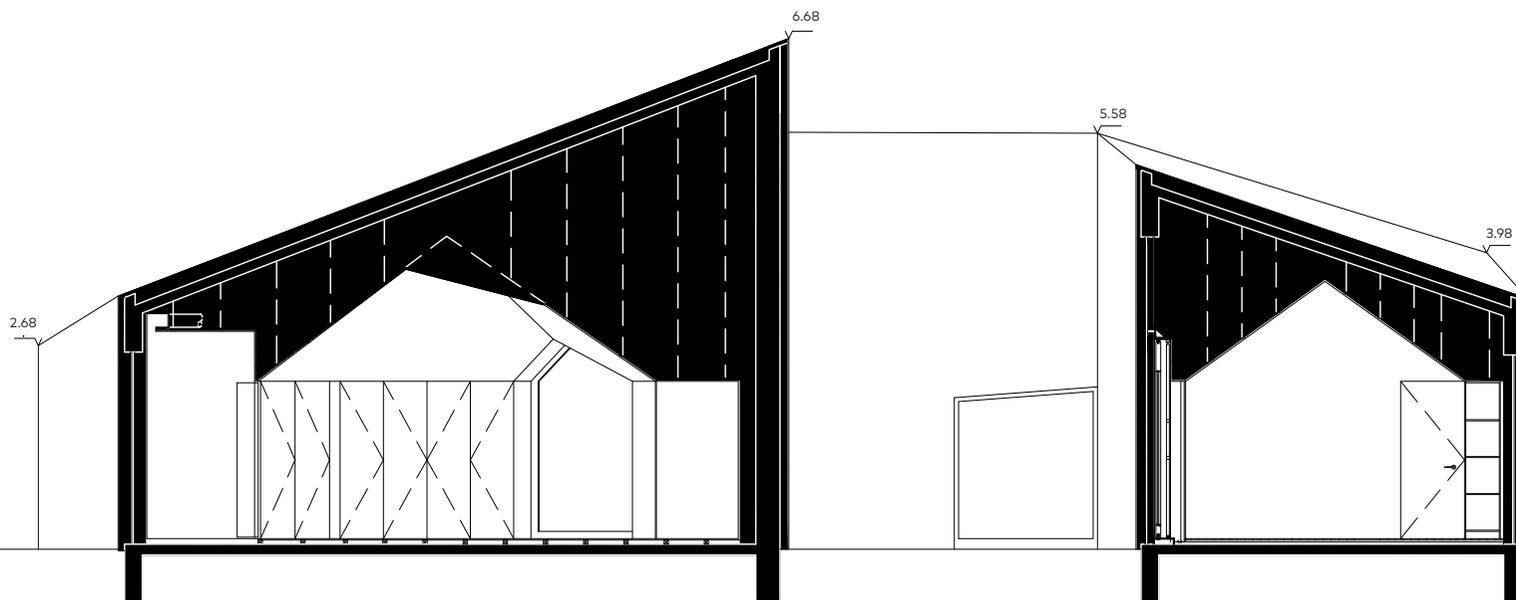


- 1. Sala de Estar
- 2. Cozinha | Sala de Jantar
- 3. Lavanderia
- 4. Depósito
- 5. Dormitório
- 6. Pátio

planta



1:100



corte A



Estratégias de Projeto



29

livraria Almedina, 2002

Passado, presente e futuro fazem parte da consciência, e balizam a existência, de cada homem ou comunidade. A arquitetura lida com a noção de tempo de uma forma particular. A duração do projeto resume-se a um instante mínimo, quando comparado com a idade do lugar em que se intervém, com todos os séculos de história da arquitetura, ou simplesmente com a expectativa de permanência do edifício que se prevê construir. O exercício do projeto representa assim uma espécie de gigantesco esforço de assimilação, durante o qual todos esses tempos são convocados e comprimidos, ensaiando-se uma proposta de interpretação que os articule e da qual resulte uma continuidade legível. Se a história corresponde, de algum modo, à sobreposição estratificada dos sucessivos presentes, a arquitetura assemelha-se a uma arqueologia da transformação: o homem destrói uma civilização, mas constrói outra utilizando os tijolos da anterior.

Manuel Aires Mateus

Nas artes, para além do clássico uso do molde como método de obtenção de um "positivo", encontramos outros caminhos de construção do espaço a partir do diálogo entre o vazio e o negativo que o contém. Nesse sentido, pode-se dizer que a arquitetura de Aires Mateus se desenvolve num procedimento mais escultórico do que arquitetônico: seu método não é pautado por uma ideia tectônica, construtiva, oriunda de um processo aditivo, mas por uma ideia subtrativa de modelagem do espaço.

As esculturas do espanhol Eduardo Chillida – que se auto-denominava o "arquiteto do vazio" –, por exemplo, alternam positivo e negativo com o objetivo de estabelecer, no diálogo entre a luz e a massa que



30 escultura *Elogio à Arquitetura IV*, Eduardo Chillida, 1974



31 escultura *Quão Profundo é o Ar*, Eduardo Chillida, 1996



32 escultura *House*, Rachel Whiteread, 1993

a contém, a expressão própria do vazio (MÜLLER, 2012, p. 34). No trabalho *O quão profundo é o ar*, de 1996, o escultor abre janelas geométricas num maciço bruto de alabastro, preenchendo suavemente de luz o vazio interior para dar vida a um espaço arquitetônico branco finamente acabado, em contraste agudo com a solidez opaca e da forma circundante. Já na escultura *Elogio à Arquitetura IV* (1974), o artista esculpe um maciço geométrico para criar uma espacialidade interior própria da arquitetura. ³⁰ ³¹

No caminho oposto, situa-se o trabalho da artista inglesa Rachel Whiteread, que explicita a oposição entre limite e vazio fazendo uso de esculturas de grande escala que "solidificam o ar". Na escultura *House*, de 1993, pela qual recebeu o Turner Prize (1993), a artista subverte a noção de vazio ao "preencher" de concreto a totalidade do espaço oco interior de uma casa em três pavimentos, tornando-o sólido. ³²

Segundo Manuel Aires Mateus, os artistas, ao trabalharem a forma pura, potencializam nossa capacidade de visão e de compreensão do espaço. A arte, ao trabalhar com a representação precisa de uma ideia, cria instrumentos de síntese muito férteis para a representação da arquitetura. Os edifícios-molde desses arquitetos, no entanto, além de conferir identidade capaz de "materializar" o vazio em nossas mentes, ganham complexidade própria: o limite deixa de ser uma parede ou uma membrana e passa a assumir espessura e a amplitude de um campo habitável. Seus trabalhos, de forte caráter abstrato, são fruto de uma metodologia marcada por uma síntese conceitual que fixa conceitos fundamentais, que garantem que, apesar dos desvios naturais do processo, exista uma coerência entre o resultado construído e o conceito original.



33 maquete do museu de Lausanne desenvolvida para a bienal do Marrocos, 2018

21. Entrevista *Sobre a permanência das ideias* com Manuel e Francisco Aires Mateus na revista *El Croquis* nº154, pp.13.

A expressão complexa desse *modus operandi* é garantida pelo próprio sistema de representação gráfica de que se valem os arquitetos: as zonas "escuras" referem-se aos usos servidores, pertencentes ao "maciço", que por sua vez delimitam os espaços vazios, zonas claras, que abrigam os espaços servidos e de permanência. Tal recurso fica evidente de forma marcante – quase didática – no projeto de 2002 para a livraria Almedina, em Vila Nova de Gaia, em que um corredor central, pintado de preto, dá acesso às salas brancas onde os livros estão expostos. Na rigidez do conceito, transmitida para a dimensão da obra, notam-se nas arestas das estantes: pretas voltadas para o lado do corredor, e brancas, voltadas para o lado das salas, como um corte que de um lado é pele e de outro carne. ²⁹

O desenvolvimento de cada projeto é sempre amparado pela confecção de maquetes em grande escala, construídas a partir de blocos de isopor que simulam e testam a construção desses limites. Esses modelos se tornam cada vez maiores para afinar a percepção em escala real do espaço. As volumetrias e os vazios brancos que resultam desse processo exprimem, em sua imaterialidade, a espacialidade conformada apenas pelas nuances da incidência de luz. A obsessão pelo branco distancia o pensamento do problema material e lhes permite focalizar seu trabalho nos limites do espaço.

Os processos e sistemas construtivos são inerentes à arquitetura, e representam um campo de estudo que nos interessa. O que acontece é que em nosso trabalho estes temas estão a serviço de outros valores que nos parecem mais fundamentais, em particular, a clareza geométrica do espaço e dos volumes, que quase pressupõe continuidade material das superfícies construídas (AIRES MATEUS, 2011). ²¹

O projeto da Faculdade de Arquitetura de Tournai ³⁴, de 2017, pode ser considerado a expressão síntese desta arquitetura que perfaz o espaço pelo molde vazio. A obra ocupa o interior de um bloco histórico da cidade, onde coexistem edifícios de diferentes identidades e períodos históricos. O novo edifício fecha a quadra como um grande volume branco, hermético, suspenso e em contraste com os volumes já existentes, determinando um grande vão. O peso neutralizado do volume coloca em xeque não só a gravidade, mas a noção de presença e temporalidade do conjunto.

Esta é outra chave fundamental para compreender a arquitetura dos Aires Mateus: o diálogo entre arquitetura, tempo e memória que, na contracorrente do que propõe a arquitetura contemporânea – associada ao transitório e ao imaterial –, trata a ideia da permanência. No concurso realizado em 2006, para a reconstrução de uma praça em Benevento na Itália, local que recai sobre a ruína de um antigo anfiteatro romano, recuperou-se o formato da praça original, elíptico, restabelecendo sua espacialidade urbana. Como um fóssil, o novo edifício surge como um molde negativo que materializa os vazios de uma realidade anterior àquela, ora inexistente, e reconstituída da única forma possível: na celebração de sua ausência. ³⁵

O arquiteto Gonçalo Byrne afirma que a história é a disciplina que melhor permite transpor para o projeto arquitetônico a noção de que ao trabalhar a arquitetura, trabalha-se com o tempo. Segundo Byrne, a arqueologia é especificamente um ramo que assume grande interesse, pois torna visível e tátil uma estratificação formal temporalmente distinta, portanto, é em si mesma, uma possibilidade de premonição do que será a arquitetura.

³⁴ Faculdade de Arquitetura de Tournai, 2017

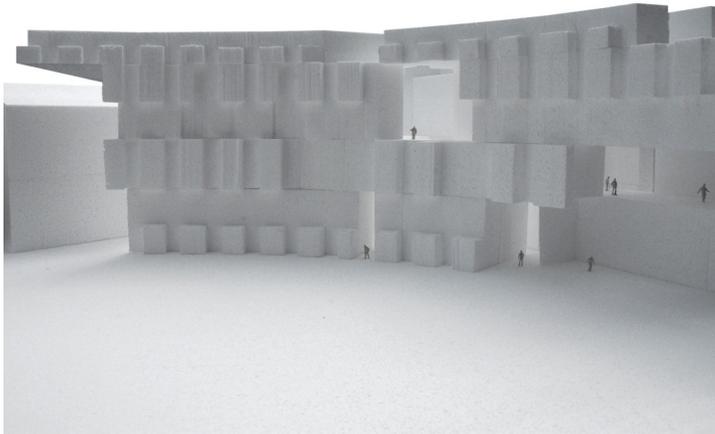


Nós estamos a projetar arqueologias. Porque, de algum modo, a arquitetura que estamos a fazer hoje é, para todos os efeitos, apenas um estrato temporal, que permanecerá em alguns casos, enquanto forma erodida. (BYRNE, 2007)

Assim como o molde dá forma ao vazio, a ruína materializa a memória ao invocar a ausência. Ambos os conceitos habitam a dimensão intangível do imaginário que interfere e amplifica a noção do tempo na arquitetura.

Com o uso de elementos arquetípicos - das formas puras aos tetos em abóbada ou quatro águas -, Aires Mateus dá cognição aos espaços, oferecendo certo nível de compreensão e conforto ao espectador, que busca recuperar através da arquitetura uma experiência coletiva. O espectador é capaz de estabelecer uma relação entre o que ele vê e sua própria experiência, o que possibilita, pelo reconhecimento, a compreensão das espacialidades complexas propostas.

Nós só conseguimos compreender aquilo que reconhecemos, é um problema de limitação humana. Portanto quando enfrentamos situações que não conhecemos, partimos da montagem de elementos reconhecíveis e trabalhamos sempre por associação. Portanto a novidade para nós é reconhecível através da recombinação de elementos que estamos habituados e conseguimos reassociar, não é? Por isso quando falamos de "elementos arquetípais" o que nos interessa é que haja uma parte da compreensão que esteja garantida. Para depois a pessoa poder compreender o todo e assimilar a novidade (anexo B).





36

convívio de Grândola, 2016

Com seus "moldes" arquetipais e por meio da ativação de processos subliminares, a arquitetura dos irmãos Aires Mateus amplia – ou espessa – fronteiras do campo arquitetônico, numa permanente negociação entre matéria, limite, vazio, realidade e memória. É a manifestação da ausência – e não apenas a subtração do espaço escavado, mas o sentido do vazio – que interessa, um fenômeno não apenas escultórico, mas que especifica o valor da arquitetura. Para Emilio Tuñón, a relação entre o tempo e o espaço atemporal e infinito na obra de Aires Mateus nos recorda da finitude de nossa existência, colocando-a em contraste com a larguíssima continuidade do tempo fora de nosso destino individual. A obra evidencia o passo incontrolável do tempo, sobre o qual o arquiteto é chamado a intervir (TUÑÓN, 2016).

conclusão

Esta pesquisa procurou compreender a relação intrínseca entre o pensamento, o processo de projeto e a forma construída. Após finalizar o percurso – visitar as obras, analisar os desenhos e decifrar as estratégias de projeto de cada escritório – é possível reconhecer, nas três casas estudadas, aquilo que as distingue – e as torna únicas – mas, sobretudo, alguns pontos de tangência que as aproximam apontando para um léxico contemporâneo comum. Inicialmente, vale salientar que, nos três casos, verifica-se uma abordagem heterodoxa na forma de conceber a ideia da "casa", seja por estarem inseridas dentro de processos mais amplos de investigação projetual de cada escritório, seja pela forma experimental de tratar o espaço doméstico em suas relações programáticas triviais.

Um tema central que permeia os três projetos é a materialização do campo limítrofe entre o espaço interior e o exterior. Na casa Moriyama, o invólucro tradicional – que contornaria toda a casa – é suprimido, e o programa é disperso em vários e singulares volumes, dando a cada uso uma construção autônoma e independente. Nas casas Poli e Coruche, pelo contrário, o limite é definidor de geometrias compactas e unas, ganhando espessura a ponto de se tornarem habitáveis. Nos três casos, é justamente a relação complexa que se estabelece entre o interior e o exterior que potencializa a vivência do lugar, sugerindo diferentes abordagens para ideia de limite.

Na casa Poli, a fachada conforma em si mesma um "lugar"; nela, se localizam as circulações verticais e os elementos funcionais que articulam o projeto, possibilitando que o espaço central permaneça livre e neutro. Esse perímetro estabelece uma fronteira que separa as duas realidades -

interior e exterior - conectadas por meio de aberturas que fragmentam e potencializam essa relação.

Já na casa em Coruche, a espessura da borda ganha outro sentido: eliminando o paralelismo entre as faces externa e interna da fachada, o limite deixa de ser um plano para tornar-se um campo que reage a um lado e a outro, podendo ou não ser ocupado, e cuja maior função é garantir a independência entre o espaço interior e a volumetria exterior. Resulta assim um limite espesso em que, retomando a tradição local, a construção se afirma através das noções de massa e gravidade, mas deixa de ser evidente para tornar-se ambígua.

"Projetar de fora pra dentro, assim como de dentro pra fora, cria tensões necessárias que ajudam a fazer arquitetura. Como o interior é diferente do exterior, a parede (ou muro) - o ponto de mudança - torna-se um elemento arquitetônico."
(VENTURI, 1995, p.119)

Na casa Moriyama, por sua vez, o limite se desfaz em múltiplas possibilidades, transformando-se numa sobreposição de camadas, transparências e reflexos, que através de uma atmosfera etérea - dotada de limites virtuais e turvos - deixa de ser fronteira para se tornar conexão.

Outro aspecto que chama atenção é a natureza abstrata - ou mesmo platônica - desses projetos. Existe, nos três casos, uma alienação do aspecto construtivo e tectônico da arquitetura em busca de uma linguagem plástica e escultórica; são arquiteturas que estão menos preocupadas com

a "fabricação do artefato" e mais atentas para a experiência gerada pelo espaço construído. Podemos dizer que são projetos que partem de uma abstração formal moderna, da geometria euclidiana, e que se valem das formas arquetípicas como o quadrado ou o círculo, para através desses símbolos conhecidos, tensionar a forma para torná-la complexa. Por exemplo, no trabalho do escritório Pezo von Ellrichshausen tal abstração formal aparece como instrumento e resultado do próprio processo - rigoroso e exaustivo - de projeto. Já os Aires Mateus utilizam uma ideia preconcebida da casa em quatro águas, para introduzir uma falha, um rasgo, que determina a complexidade da experiência. Existe, no uso dessas formas abstratas e "arquetipais", o intuito de, através do uso de figuras, manipular um código subliminar que atua diretamente no imaginário do usuário, despertando certa familiaridade como berço para vivenciar uma experiência espacial intensa.

As três casas se materializam como elementos exógenos à paisagem, apresentando uma precisa inserção em relação ao entorno, sem no entanto serem contextualistas. A casa Poli se protege e enquadra a paisagem num jogo de mímese e contraposição. Já a Moriyama recria a morfologia da quadra, emulando-a como "realidade" para o morador ermitão. Em Coruche, por sua vez, o projeto determina o limite habitável na paisagem vasta e monótona, fazendo-se desvendar na disruptura espacial que propõe.

Todas elas exigem a experiência do lugar para serem compreendidas, resultado de sua espacialidade fragmentária - cuja lógica dos desenhos e fotografias não dão conta de narrar - como uma espécie de caleidoscópio

que parece recompor realidades próprias numa sequência de imagens superpostas, apenas perceptível através do deslocamento.

A articulação dos espaços, em cada caso, se dá a partir de um elemento de força: a escada na Poli, o jardim na Moriyama e o pátio central em Coruche; o que confere à circulação não mais um lugar secundário - como manda a lógica comum -, mas de protagonista do projeto.

Se a Poli e a Coruche se colocam como abrigo em meio a paisagem, a casa Moriyama expressa sua antítese: a dissolução literal do invólucro rompe a ideia de proteção para trabalhar a reconexão com a cidade e com a natureza.

A neutralidade dos espaços é outro tema caro aos três projetos. Ao embutir os espaços servidores - na Poli, no perímetro murado, e em Coruche como espessura "escura" - ou ainda nas múltiplas configurações da Moriyama -, essas casas tornam seus ambientes altamente adaptáveis e livres para acomodar diferentes usos, garantindo assim a possibilidade de alternância e multiplicidade de situações. Isso permite que a domesticidade dos espaços seja reduzida ao mínimo, atribuindo-lhes um caráter mais genérico: a casa deixa de estar relacionada a uma entidade familiar hierarquizada, estratificada e estável, para se conectar à ideia de fluidez e de constante transformação. Esses espaços genéricos, para os japoneses, correspondem às ideias de impermanência, indeterminação e possibilidade constante de mudança. Já para os portugueses, elas são a síntese de um espaço atemporal que se localiza pontualmente no tempo com um uso específico, finito, em contraposição à infinitude do construído que permanece para além da existência humana.

Finalmente, como um artífice escolhe a ferramenta oportuna ao seu trabalho, é importante pontuar como os desenhos e estratégias de projeto se traduzem claramente no espaço construído. Se Pezo von Ellrichshausen utilizam séries repetitivas de pinturas e axonométricas milimetricamente calculadas, como expressão de uma lógica matemática e racional, SANAA se manifesta no uso das plantas diagramáticas, como resultado de um processo baseado na possibilidade de infinitas articulações do espaço. Já os Aires Mateus se exprimem através de maquetes volumétricas, num processo escultórico em que imperam as ideias de massa e gravidade.

Por fim, ao encontrar temas comuns nos projetos dessas três casas tão distantes entre si - geográfica e culturalmente -, como a problematização do limite, a neutralidade dos espaços, o tensionamento da forma abstrata ou o uso das imagens arquetípicas, a presente pesquisa nos permitiu identificar conceitos que, se abordados de forma isolada ao longo do modernismo e do pós-modernismo, ora apontam para uma ampliação do léxico arquitetônico - do arcabouço teórico projetual - atento a questões do viver contemporâneo.

bibliografia

I. Referências gerais

- ABALOS, Iñaki. A boa vida. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- ACAYABA, Marlene Milan. Residências em São Paulo – 1947-1975. São Paulo: Romano Guerra, 2011.
- BAEZA, Alberto Campo. Principia Architectonica. Buenos Aires: Diseño, 2013.
- COLQUHOUN, Alan. Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura: Cosac Naify, 2004.
- CURTIS, William J. R. Modern Architecture since 1900. Londres: Phaidon, 1996.
- DAVIES, Colin. Key Houses of the Twentieth Century: Plans, Sections and Elevations (Key Architecture Series). Nova York: W. W. Norton & Company, 2006.
- DUNSTER, David. Key Buildings of the Twentieth Century (volume 2: Houses, 1945-1989). Boston: Butterworth Architecture, 1990.
- FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes. 2000.
- _____. A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Critical Analysis of Built Form. Oslo: Lars Müller Publishers, 2015.
- _____. Labour, Work an Architecture. Londres: Phaidon, 2002.
- GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura. O desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GRINOVER, Marina Mange. Laboratório de projeto e construção: prática da arquitetura na obra de Renzo Piano e João Filgueiras Lima. Tese de Doutorado em Arquitetura — Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- KOOLHAAS, Rem. Elements of Architecture. Londres: Taschen, 2018
- MARGOTTO, Luciano. A arquitetura de Alvaro Siza: três estudos. Dissertação de Mestrado em Arquitetura — Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade São Paulo, São Paulo, 2001.
- MCCARTER, Robert. Twentieth-century houses: by Frank Lloyd Wright, Charles and Ray Eames and Alvar Aalto. Londres: Phaidon, 1999.
- MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MONTANER, Josep Maria. Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.
- NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele. A arquitetura e os sentidos. São Paulo: Bookman, 2011.
- ROSENBERG, Juan Pablo. A construção do Território: Abstração e natureza nas obras de Luis Barragan, Álvaro Siza e Tadao Ando. Dissertação de Mestrado em Arquitetura — Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade São Paulo, São Paulo, 2016.
- SOLA-MORALES, Ignasi. Territórios. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.
- VENTURI, Robert. Complexidade e contradição na arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ZEVI, Bruno. Saber ver arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. Tese de Doutorado em Arquitetura – Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

I. Sobre a casa Poli

Livros e teses consultados

BORCHERS, Juan. Meta Arquitetura. Santiago do Chile: Mathesis, 1975.

COLOMINA, Beatriz; RISSELADA, Max. The Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930. Nova York: Rizzoli, 1993.

CORREIA, Teresa Moreira da Costa Freire. Estudos sobre o habitar: o caso de Pezo con Ellrichshausen. Dissertação de Mestrado em Arquitetura – Instituto Técnico de Lisboa, Lisboa, 2005.

LOK, Jeroen. Casa Poli Pezo von Ellrichshausen. Westmont: The Architecture Observer, 2013.

PEZO, Mauricio; VON ELLRICHSHAUSEN, Sofia. Naïve Intention. Barcelona: Actar, 2018.

_____. Spatial Structure. Copenhagen: Arkitektur B, 2016.

_____. Exterior. Copenhagen: Arkitektur B, 2017.

_____. Finite Format 002 & 003. Santiago: ARQ ediciones, 2015.

_____. Detached. 2010. Disponível em: <http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1009_PVE_DETACHED.pdf>.

_____. One hundred and twenty doors. 2005. Disponível em: <http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0512_PVE_120-DOORS.pdf>.

pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0512_PVE_120-DOORS.pdf>.

_____. Conception Arquitectónica. 2001. Disponível em: <http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0106_PEZO_CONCEPCION-ARQUITECTONICA.pdf>.

PLAUT, Jeannette. Pulso: nueva arquitectura en Chile = new architecture in Chile. Santiago: Constructo, 2009.

TRIAS, Montserrat. Pezo von Ellrichshausen. Concepción: Arq Ediciones, 2010.

Periódicos e artigos consultados

A&U – Beginning with the House: 65 Architects' Visions from Early Residential Works. Tóquio, n. 5, 2016.

ARCE, Rodrigo Pérez. "La Música de las Formas". In: 2G – Pezo von Ellrichshausen. Barcelona, n. 61, 2012, pp. 10-19.

_____. "Essay: About the Singular, the Collective and Something Else". In: 2G – Pezo Von Ellrichshausen. Barcelona, n. 61, 2012, pp. 10-19

GALIANO, Luis Fernández. "La enfermedad Geométrica". In: AV Monografías – Pezo von Ellrichshausen, Geometric Abstraction. Madrid, n. 199, 2017, pp. 3-5.

LEATHERBARROW, David. "Work-World: Part-Counterpart – Introduction to Pezo von Ellrichshausen Monograph". In: A&U. Tóquio, n. 513, 2013, pp.11

NUIJISINK, Cathelijne. "Pezo Von Ellrichshausen viewpoint". In: Mark. Amsterdam, n. 20, 2009, pp. 74-85.

_____. "One Hundred Squares". In: Mark. Amsterdam, n. 26, 2011, pp. 74-85.

OYARZUN, Fernando Pérez. "Notas Fronterizas". In: AV Monografias – Pezo von Ellrichshausen, Geometric Abstraction. Madrid, n. 199, 2017, pp. 6-15.

PALLASMA, Juhani. "En Busca de Significado". In: 2G – Pezo von Ellrichshausen. Barcelona, n. 61, 2012, pp. 4-9.

PEZO, Mauricio; VON ELLRICHSHAUSEN, Sofia. "Monumentalidade doméstica [Residential Monumentality]". In: Projeto Design. São Paulo, n. 412, 2014, pp. 74-79.

_____. "A Number with Eleven Digits". In: 2G – Pezo von Ellrichshausen. Barcelona, n. 61, 2012, p. 168.

I. Sobre a casa Moriyama

Livros consultados

BROADHURST, Ron. Modern Natural, Natural Modern: Houses. Nova York: Rizzoli, 2010.

DAN, Norihiko. Architecture and Urbanism of Tokyo. Taipei: Garden City Publishers, 2008.

ISOZAKI, Arata. Japan-Ness in Architecture. Cambridge: The MIT Press, 2006.

ITO, Toyo. Arquitetura de limites difusos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

PEREZ RUBIO, Agustin. SANAA Houses: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. Nova York: Actar/Musac, 2007.

The Japanese House: Architecture & Life After 1945. Tóquio: Japan Architect Co Ltd., 2017.

OKANO, Michiko. [MA] Entre-espacos da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Anablume, 2012.

TANIZAKI, Junichiro. Em louvor da sombra. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. São Paulo: Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Periódicos consultados

A&U – Concrete Architecture. Tóquio, n. 425, 2006.

A&U – Ryue Nishizawa. Tóquio, n. 512, 2013.

ARCHITECTURAL REVIEW – Culture in the City. Nova York, v. 220, 2006.

ARCHITECTURAL REVIEW – Japan: Back to Basics. Nova York, v. 222, 2007.

AV MONOGRAFIAS – SANAA: Sejima & Nishizawa. Madrid, n. 121, 2006.

CORTÉS, Juan Antonio. "Una Conversación con Kazuo Sejima e Ryue Nishizawa" / "Topología". In: El Croquis – Topología Arquitectónica. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa Sanaa 2004-2008. Madrid, n. 139, 2008, pp. 7-31 / pp. 32-57.

FARIAS, Agnaldo. "Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo". In: ARS. São Paulo, v. 15, n. 29, 2017.

GA HOUSES – Project 2003. Tóquio, n. 74, 2003.

GA HOUSES – Architects: Ryue Nishizawa. Tóquio, n. 90, 2005.

GRINDA, Efrén Garcia; MORENO, Cristina Díaz. "Campo de juegos líquidos". In: El Croquis – Oceano de aire. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa

Sanaa 1998-2004. Madrid, n. 121/122, 2004, pp. 9-25.

_____. "Oceano de aires". In: El Croquis – Oceano de aire. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa Sanaa 1998-2004. Madrid, n. 121/122, 2004, pp. 26-39.

HASEGAWA, Yuko. "Un Espacio que Desdibuja Y Borra Programas". In: El Croquis: Trazando Limites. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa Sanaa 1995-2000. Madrid: n. 77/99, 2000, pp.334-339.

ITO, Toyo. "Arquitectuta diagrama". In: El Croquis: Trazando Limites. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa Sanaa 1995-2000. Madrid: n. 77/99, 2000, pp.330-333.

LARS: cultura y ciudad. Valencia, n. 1, 2005.

MOSTAFI, Mohsen. "Una Conversación con Kazuo Sejima e Ryue Nishizawa". In: El Croquis – Arquitectura Inorgánica. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa Sanaa 2008-2011. Madrid, n. 155, 2011, pp. 6-16.

NISHIZAWA, Ryue. "Landscape-like Architecture, Verb-like Architecture". In: A&U – Ryue Nishizawa. Tóquio, n. 512, 2013, pp. 8-9.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. "Transparency: literal and phenomenal". In: Perspecta: The Yale Architectural Journal. New Haven, n. 8, 1963.

TAKI, Koji. "Una Conversación con Kazuo Sejima e Ryue Nishizawa". In: El Croquis – Trazando Limites. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa Sanaa 1995-2000. Madrid: n. 77/99, 2000, pp. 8-29.

THE JAPAN ARCHITECT – Yearbook 2005. Tóquio, n. 60, 2006.

THE JAPAN ARCHITECT – Towards a New Architecture-Scape. Tóquio, n. 66, 2007.

THE JAPAN ARCHITECT – Yearbook 2008. Tóquio, n. 72, 2008.

THE JAPAN ARCHITECT – Yearbook 2010. Tóquio, n. 80, 2011.

WIGLEY, Mark. "The Architecture of Atmosphere". In: Daidalos: Berlin Architectural Journal. Berlim, n. 68, 1998.

ZAERA, Alejandro. "Una Conversación con Kazuo Sejima e Ryue Nishizawa". In: El Croquis: Trazando Limites. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa Sanaa 1995-2000. Madrid: n. 77/99, 2000, pp. 8-21.

I. Sobre a casa Coruche

Livros consultados

AFONSO, João; MARTINS, Fernando; MENESES, Cristina. Arquitectura popular em Portugal. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004.

AIRES MATEUS, Manuel. "Foreword". In: Living the Boundary: Twelve Houses by Aires Mateus & Associados. Siracusa: Lettera Ventidue Edizioni, 2011, pp. 9-11.

CACCIATORE, Francisco. The Wall as a Living Place. Siracusa: Lettera Ventidue Edizioni, 2011.

_____. Living the Boundary: Twelve Houses by Aires Mateus & Associados. Siracusa: Lettera Ventidue Edizioni, 2011.

LOPES, Diego Seix. Aires Mateus. Lisboa: Almedina/ Fundação Centro Cultural Belém, 2005.

MULLER, Markus. Eduardo Chillida. Munique: Hirmer Verlag, 2012.

SARDO, Delfim. "Liminal". In: Aires Mateus. Lisboa: Almedina/ Fundação Centro Cultural Bélem, 2005, p. 56.

TUÑON, Emílio. "Sem coelhos na cartola". In: Aires Mateus. Lisboa: Almedina/ Fundação Centro Cultural Bélem, 2005, p. 199.

Periódicos consultados

2G – Aires Mateus. Barcelona, n. 28, 2009.

A.MAG – Aires Mateus, Private Work. Matosinhos, n. 8, 2016.

A.MAG – Aires Mateus. Matosinhos, n. 1, 2012.

A.MAG – Casa em Melides. Matosinhos, n. 2, especial, 2014.

ARQ./A – Abstrações Radicais. Lisboa, n. 42, 2007.

CARVALHO, Ricardí. "Una Conversación con Manuel e Francisco Aires Mateus: Sobre a Permanencia de las ideas". In: El Croquis – Aires Mateus 2002-2011. Madrid, n. 184, 2011, pp. 6-20.

CORTÉS, Juan Antonio. "Construir el Molde del Espacio". In: El Croquis – Aires Mateus 2002-2011. Madrid, n. 184, 2011, pp. 20-41.

NUNES, Elisabeth Évora; LUZIO, Luisa França. Entrevista com o Arquitecto Gonçalo Byrne. In: Revista de História da Arte nº4, 2007, pp.298.

SANTAMARÍA, Luiz Martinez. "Medida Humana". In: El Croquis – Aires Mateus 2011-2016. Madrid, n. 186, 2016, pp. 34-47.

TUÑÓN, Emilio. "En el corazón del tiempo. In: El Croquis – Aires Mateus 2011-2016. Madrid, n. 186, 2016, pp. 8-10.

_____. "Una Conversación con Manuel e Francisco Aires Mateus". In: El Croquis – Aires Mateus 2011-2016. Madrid, n. 186, 2016, pp. 10-33.

Índice de imagens

Linha do Tempo

Robbie House disponível em: <http://ironbubble.ro/work/stills/> acessado em 20/02

Schindler House disponível em: Weston, Richard, Plantas, cortes e elevações : edifícios-chave do século XX.

Villa Savoye disponível em: <http://archtraveler.com/?tag=%E6%B3%95%E5%9C%8B> acessado em 21/02

Farnsworth House disponível em: Weston, Richard, Plantas, cortes e elevações : edifícios-chave do século XX.

Experimental House disponível em: <https://the189.com/architecture/look-at-alvar-aaltosmuuratsalo-experimental-house/> acessado em 20/02

Brick House disponível em: <http://facereplens.com/mies-van-der-rohe-house-plans-image/>

Weissenhof Houses 14 e 15 disponível em: <https://www.pinterest.se/pin/450148925229945435/> acessado em 20/02

House VI disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/120932>

Vila Muller disponível em: <https://wewastetime.com/2016/10/15/villa-moller-adolf-loos/> acessado em 20/02

Eames House disponível em: <http://blog.freundevonfreunden.com/page/365> acessado em 21/02

Riva san Vitale disponível em: <https://servicioscady3d.wordpress.com/2009/02/25/casa-bianchi/> acessado em 21/02

Row House disponível em: <http://www.architravel.com/architravel/building/row-house-azuma-house/> acessado em 22/02

U House disponível em: <http://archeyes.com/white-house-u-toyo-ito/>

Villa Dall' Ava disponível em: <https://www.architectural-review.com/rethink/london-uk-surrealism-and-the-house-dream-homes-should-stay-as-fantasies/8603549> acessado em 22/02

Maison a Bordeaux disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5037/fb4b/28ba/0d59/9b00/0774/large_jpg/stringio.jpg?1414206749 acessado em 22/02

Casa Moriyama SANAA

Casa em Coruche AMA

House N disponível em: <https://www.archdaily.com/7484/house-n-sou-fujimoto> acessado em 22/02

Naked House disponível em: <http://materialicious.com/2014/06/naked-house-in-saitama-by-shigeru-ban.html>

House in a Plum Grove disponível em: <https://arcspace.com/imagelibrary/house-in-a-plum-grove/>

One Wall House disponível em: <https://www.archdaily.com/604014/house-with-one-wall-christian-kerez>

Casa Poli Cristobal Palma

capítulo 01

capa imagem fornecida por Pezo von Ellrichshausen

01 disponível em: <https://www.floornature.com/interview-with-mauricio-pezo-and-sofia-von-ellrichshausen-pezo-von-ellrichshausen-chile-9887/>

02 disponível em: <https://www.dezeen.com/2016/06/02/pezo-von->

ellrichshausen-vara-labyrinthine-pavilion-giardini-venice-architecture-biennale-2016/

03 disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/789457/pezo-von-ellrichshausens-vara-pavilion-at-the-venice-biennale-is-a-maze-of-circular-forms/575060c5e58ece5e740000b3-pezo-von-ellrichshausens-vara-pavilion-is-a-maze-of-concentricity-in-venice-image>.

04 disponível em: <https://www.archdaily.com/492577/gago-house-pezo-von-ellrichshausen>

05 disponível em: <https://www.archdaily.com/492577/gago-house-pezo-von-ellrichshausen>

06 a 11 PVE

12 disponível em: <https://www.archdaily.com/489980/solo-house-pezo-von-ellrichshausen>

13 disponível em: <https://en.wikiarquitectura.com/building/villa-rotonda/>

14 disponível em: <https://www.plataformarquitectura.cl/cl/02-332290/pezo-von-ellrichshausen-exhibe-blue-pavilion-en-royal-academy-of-arts>

15 disponível em: <https://afasiaarchzine.com/2017/01/pezo-von-ellrichshausen-20/pezo-von-ellrichshausen-120-doors-pavilion-concepcion-1/>

16 disponível em: <http://artishockrevista.com/2017/01/09/territorio-compartido-casapoli-praticas-artisticas-desde-la-peninsula-coliumo/>

17, 18, 20 a 23, 36, 39 Cristóbal Palma

19, 24 a 35, 37 imagens da autora

43 disponível em: <http://www.except.nl/overig/yale/eisenman/07-Loos.html>

44 disponível em: <https://br.pinterest.compin/151363237456165138>

45, 46 e 47 imagens escaneadas do livro *Naive Intention*

48 disponível em: <http://actar.com/blog/page/7/>

49 e 50 imagens escaneadas do livro *Naive Intention*

51 disponível em: https://www.archdaily.com/777191/pezo-von-ellrichshausen-constructs-a-model-made-up-of-100-circles-to-explore-the-diversity-of-repetition?ad_medium=gallery

52 imagens escaneadas do livro *Finit Format*

53 <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/picture-galleries/2010/september/03/pezo-von-ellrichshausen-architects-detached/>

capítulo 02

capa imagem fornecida por SANAA

01 disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2010/03/sanaa.jpg>

02 disponível em: <http://anarchytect.blogspot.com/2018/05/sanaa-guruguru-venice-architecture.html>

03 disponível em: <https://aeworldmap.com/2010/08/31/tower-of-winds-yokohama-japan/tower-of-winds/>

04 disponível em: <https://www.facebook.com/Domus/posts/toyo-ito-pao-1-dwelling-for-a-tokyo-nomad-woman/10154587154346120/>

05 disponível em: <https://www.dezeen.com/2012/12/04/louvre-lens-by-sanaa-and-imrey-culbert/>

06 e 07 disponível em:

<https://wordpressmdesignhabitatgecollectiuwordpress.wordpress.com/2017/12/31/kazuyo-sejima-saishunkan-seiyaku-womens-dormitory-kumamoto-city-japan/>

08 disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/453034043745428148/>

09 e 10 disponível em: https://collectivehousingatlas.net/2013/07/12/gifu-kitagata-apartment-building-by-sanaa/cha-130712-gifu_kitagata_apartment_building-sanaa3/

11 disponível em: <https://www.archiweb.cz/en/b/de-kunstlinie-mestske-divadlo-a-umelecke-centrum>

12 Iwan Baan

13 disponível em: <https://www.archiweb.cz/en/b/de-kunstlinie-mestske-divadlo-a-umelecke-centrum>

14 imagem escaneada da revista *El croquis*

15 a 22; 25 a 27; 34 Iwan Baan

23 e 24, 35 Valentina Tong

28 a 32 imagens do filme *Moriyama San de Beka e Lemoine*

36 disponível em: <https://www.harvardartmuseums.org/art/200193>

37 disponível em: <http://photos1.blogger.com/hello/133/6247/1024/ks3a.jpg>

38 disponível em: <https://www.archdaily.com/50235/rolex-learning-center-sanaa>

39 disponível em: <http://viewfrommadrid.blogspot.com>

40 disponível em: <https://inspiration.detail.de/louvre-lens-106603.html?lang=en>

41 disponível em: <https://www.wallpaper.com/architecture/muse-du-louvre-lens-by-sanaa>

42 escaneado da revista *El croquis*

43 disponível em: <https://www.archdaily.com/28672/the-2009-serpentine-gallery-pavilion-sanaa/sanaa-serpentine-4485>

capítulo 03

capa, 02, 09, 11, 13,14, 20, 23, 28 e 28, 29, 33,34, 35 imagens fornecidas por AMA

01 Disponível em: <https://ocio.dn.pt/artes/irmaos-aires-mateus-arquitetura-a-quatro-maos/>

03 Disponível em: <https://www.archdaily.com/267567/venice-biennale-2012-radix-aires-mateus>

04 Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/trevorpatt/29684503744>

05, 15 a 19, 21, 23 a27 imagens da autora

06, 07, 08, 10 Daniel Malhão

12 João Guimarães

30 Disponível em: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/eduardo-chillida-1924-2002-elogio-de-la-5652409-details.aspx>

31 Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/39>

32 Disponível em: <https://www.artimage.org.uk/17783/john-davies/rachel-whiteread-s-house-6--london--1994>

36 Disponível em: <http://hicarquitectura.com/2017/06/aires-mateus-centro-de-convivio-de-grandola>

anexo A

01 e 02 disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-55942/casa-cien-pezo-von-ellrichshausen>

03 Cristóbal Palma

04 disponível em: <https://www.archdaily.com/489980/solo-house-pezo-von-ellrichshausen>

05 disponível em: <https://www.archdaily.com/583794/guna-house-pezo-von-ellrichshausen>

06 e 07 imagens escaneadas do livro *Naive Intention*

08 disponível em: <http://pezo.cl/?p=1551&sm=2>

09 imagens scaneadas do livro *Naive Intention*

10 disponível em: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-210824/living-pezo-von-ellrichshausen>

11 e 12 disponível em: <http://pezo.cl/?p=1609&sm=2>

anexo B

01 Rui Cardoso

02, 06, 10 Imagens da autora

03, 04 , 05 imagens fornecidas por Aires Mateus Associados

06 Imagem da autora

07 Nelson Garrido

08 Imagem da autora

09 <https://www.moma.org/collection/works/81833>

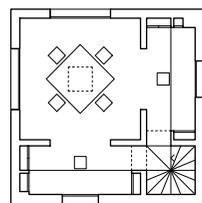
11 Murilo Gabriele

12, 13 Francesco Martello

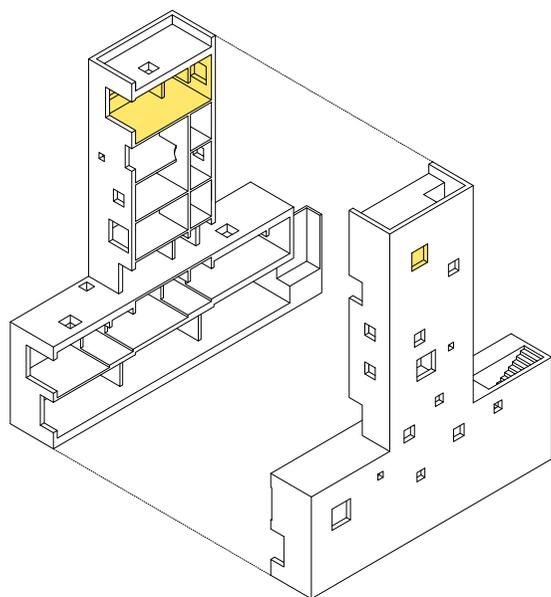
anexo **A**

conversa com mauricio pezo e sofia von ellrichshausen

Concepción, outubro de 2018



4º pav.



Marina Acayaba: A casa Cien também abriga o escritório de vocês?

Mauricio Pezo: Trabalhamos neste canto, nesta mesa, com a incidência da luz do céu, no centro. Nestes três andares está localizado o escritório; nos outros três, a casa. Neste andar, mais próximo do terreno, fica nosso ateliê de pintura. Então, esta abertura aqui é exatamente esta janela [aponta uma janela na fachada]. **01 02**

MA: Essa casa tem uma tipologia diferente das casas Poli e Rivo?

Sofia von Ellrichshausen: Sim, é totalmente diferente. Nela, não há o espaço perimetral e a circulação é mais concentrada no centro do edifício. Além disso, o tamanho é muito menor. Neste caso, temos uma planta de 6,5 x 6,5 metros, já na Poli, a planta tem 9 x 9 metros, o que acaba resultando em uma divisão diferente do espaço, mas que, na essência, segue o mesmo princípio. Na casa Poli, o perímetro espesso abriga as funções secundárias diferenciando-as das funções principais e centrais da casa. Por exemplo, nos armários da casa Cien, que ocupam o perímetro das escadas, exploramos a mesma diferenciação: o desenho baseia-se numa cruz simétrica, na qual os espaços secundários ficam do lado da circulação, deixando livres os espaços voltados para a vista, que ocupam 2/3 do volume total, o que cria toda uma sequência de espaços entre os centrais e as salas auxiliares.

MA: O memorial do projeto conta como o projeto foi pensando para articular um uso polivalente de espaços que abrigassem galeria, residência e escritório: "O edifício funciona como uma casa de verão e como um centro cultural. Isso estabeleceu uma proposta contraditória: o interior teria que transitar entre um aspecto muito público e um íntimo e informal".



02

vista externa da casa Cien, 2011

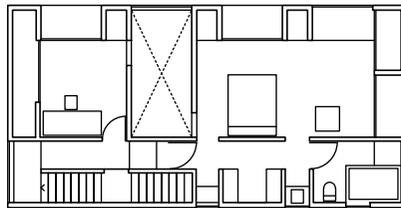
SVE: A propriedade da casa Poli é compartilhada entre nós e um casal de amigos artistas. Inicialmente, pensamos nela como um lugar para usufruir aos fins de semana; depois, decidimos, todos juntos, criar ali o centro cultural. Então, além do uso entre os casais, a casa passou a abrigar residentes e, por esse motivo, foi chamada de Poli. Como ponto de partida, entendemos que o espaço interior não deveria designar funções, para não determinar os usos – estes, passariam a ser determinados apenas pelos móveis. Então, de certa forma, nós não necessariamente chamamos um quarto de quarto; isto é, se você coloca uma cama, é um quarto, mas se você coloca uma mesa, é um estúdio, o que possibilita a transformação de um espaço doméstico em um espaço público, de caráter mais neutro.

MA: O limite espesso foi desenhado com o objetivo de proteger a casa?

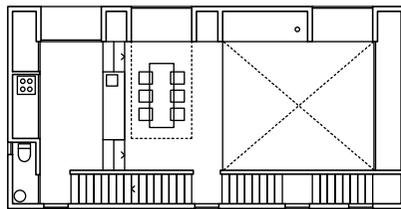
MP: O limite é uma parede feita de duas paredes: duas paredes paralelas muito próximas umas das outras, chamado de parede habitável. Trata-se de uma parede que serve ao propósito de liberar o espaço interior. Nela, colocamos as escadas, os banheiros, a cozinha, as área de depósito e as varandas, garantindo que o espaço central seja neutro – se um deles está ligado à cozinha, não é necessário que seja uma sala de jantar; se você colocar uma cama, torna-se um quarto, então isso permite que a domesticidade da casa desapareça.

MA: A casa Rivo também tem as escadas no perímetro?

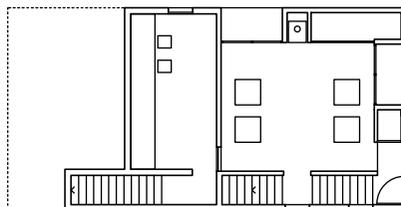
MP: Sim, mas lá é diferente porque as escadas estão localizadas apenas de um lado da planta.



2º pavimento



1º pavimento



térreo

plantas casa Rivo, 2003

MA: A casa Rivo é a primeira de uma série de casas verticais, da qual fazem parte a Poli e a Wolf?

SVE: A Rivo é o primeiro projeto que construímos. No projeto, toda a circulação está situada de um lado e no lado oposto estão as varandas e os armários; não há senso de perímetro. A oposição definida entre a circulação de um lado e os armários e varandas de outro, determina uma frontalidade na casa, aspecto que na Poli é bem mais ambíguo. Fortalecendo essa frontalidade, a fachada voltada para o norte tem aberturas maiores; já o lado da escada é mais opaco, com aberturas menores, que refletem o andamento da escada. Cria-se, portanto, uma polaridade, uma oposição muito clara entre um lado e outro. Em certo sentido, ao localizar os espaços secundários no perímetro, como fizemos na Poli, garantimos que o espaço central esteja vazio. Então, é claro, elas são irmãs porque têm o mesmo DNA, mas de certa forma são completamente diferentes na maneira como os espaços são concebidos.

MA: Observando o trabalho do escritório percebemos que existe uma lógica entre os projetos, que parecem formar séries que experimentam repetidas tipologias.

MP: Sempre evitamos a ideia de tipologia, porque a encontramos sobrecarregada demais pela conotação da história. Estamos muito mais interessados na noção de formato como um conceito mais genérico para a definição de uma sequência espacial ou um sistema espacial, uma figura, que define uma direção e um campo de ação. Nesses termos, as casas Poli e Rivo, entre muitos outros projetos, respondem à mesma lógica de



03

casa Poli, 2005

concentração e extensão vertical: são volumes compactos, com reduzida projeção no terreno, que se desenvolvem verticalmente. Já na casa Cien, trabalhamos com um formato duplo, o pódio e a torre; há também programas mais complexos como a casa Solo, em que trabalhamos com esse mesmo formato duplo, porém invertido, sendo a parte inferior menor e a superior maior, fazendo com que a volumetria seja reconhecida como uma plataforma, uma extensão horizontal. Todas essas descrições, extremamente genéricas, falam sobre uma tendência do espaço, não sobre a função desse espaço, que está associada a noção de tipologia. Portanto, podemos dizer que não pensamos nos termos de tipologia. Os projetos que seguem lógicas similares apresentam soluções que buscam resolver um mesmo interesse: o de garantir a neutralidade do espaço interior.

SVE: Gostamos muito dessa noção de tendência. A casa Poli não é um cubo, mas tem uma tendência à percepção cúbica, e portanto está mais próxima da ideia de um cubo. É por isso que ela tem, em sua essência, a semente da não frontalidade, mesmo que haja distinção entre suas fachadas – por exemplo, a relação entre as aberturas e a orientação solar ou a posição das varandas em relação ao vento – existe uma equivalência marcante entre todos os lados. Nesse contexto, temos desenvolvido essa investigação de maneira bastante rigorosa, buscando a substituição da noção de forma pela noção de formato. Isto porque, desde o início de nossa carreira, desconfiamos da ideia, que alguns artistas e arquitetos compartilham, de que, a cada vez que se inicia um trabalho, começa-se do zero, da página em branco; para nós, isso é impossível. Sendo o autor sempre a mesma pessoa, não é possível interromper um raciocínio



04

pátio da casa Solo, 2013

que está sendo processado, e iniciar um totalmente novo, que depende, unicamente, de novas condicionantes. Entendemos que existem sempre sobreposições e que, a cada novo projeto, continuamos a desenvolver os mesmos raciocínios, e muitas vezes não conseguimos esgotá-los em um ou mais projetos e, por isso, precisamos de uma extensão maior de tempo. Desenvolvemos, portanto, a noção de projetos que parecem fazer parte de uma série, em que um é a continuidade do outro; uma família ou uma série de ideias que pertencem umas às outras e formam uma variação contínua.

MA: Então, a cada novo projeto, vocês procuram melhorar ou alterar pequenos elementos?

SVE: Sim, ao longo do tempo. É claro que cada projeto representa um caso específico que segue circunstâncias não determinadas por nós. Nós apenas articulamos essas circunstâncias segundo nosso próprio interesse e, ao fazê-lo, descobrimos aquilo que estávamos procurando. Por exemplo, exploramos certa solução que se encaixa bem a um caso específico, uma vez que essa solução se esgota, tentamos algo diferente – também queremos aprender algo novo com tudo isso.

MP: Eu imagino que isso seja um dos aspectos mais fascinantes de qualquer processo criativo. Você pode ter certas maneiras de realizar uma pesquisa e estender esse entendimento de um caso para o outro, mas há um momento em que é impossível prever em qual projeto essas ideias e pseudo respostas se esgotam e você não sente mais a necessidade de explorá-las – ou porque elas já são conhecidas, ou porque ao longo do caminho você descobre algo que é muito mais interessante e entra em uma direção impossível de prever.



05

casa Nida, 2015

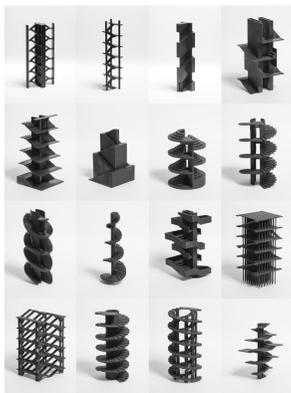
MA: O trabalho do escritório parece caminhar para uma direção que enfatiza os aspectos estruturais ou sempre foi assim? Pergunto isso porque os elementos estruturais estão mais e mais visíveis, como na casa Nida. **05**

SVE: Existem projetos mais discretos nos quais não existe nenhum esforço estrutural ou outros mais expressivos. Ambos seguem um mesmo princípio e não acho que isso seja uma evolução, mas uma manifestação diferente de um mesmo problema. Em cada projeto há uma estrutura integral da qual nada pode retirado, tudo faz parte de uma mesma entidade que resolve com um único sistema estrutural todo o conjunto. É claro que na casa Solo **04** você pode reconhecer mais pilares e vigas, enquanto na casa Poli mais paredes e aberturas; como sistema, as duas são muito similares.

Trata-se, portanto, de um sistema espacial ou de uma linguagem do espaço cuja gramática é sempre a mesma. Nós chamamos isso de gramática espacial, que é precisamente aquilo que não se vê, aquilo que fazemos em nossas pinturas: elas não são imagens de projetos propriamente ditos, mas falam da percepção do espaço.

Eu acho que todos os nossos projetos possuem isso, mas eles também possuem uma tradução material para isso, e é justamente essa tradução material que os torna diferentes. Você poderia dizer, então, que, em termos de abordagem, nossos projetos seguem uma mesma gramática, porque as circunstâncias são tão diferentes que a tradução se torna também diferente.

MA: Nesse sentido, qual foi a primeira abordagem no projeto da casa Poli? Existe um conceito original que se mantém válido durante todo o seu desenvolvimento?



SVE: Nós, ao contrário de operarmos por gestos, metáforas, conceitos, ou partidos, operamos de acordo com muitas pequenas ideias que se acumulam e fazem sentido em um determinado período de tempo, funcionando como solução até o momento em que se esgotam, um momento de colapso que tem a ver com a própria complexidade da arquitetura.

Nós não acreditamos que é possível fazer uma espécie de diagrama genérico que reflita um conceito inicial, sem pensar na materialidade ou no detalhe da janela que está desenhada, isso seria muito reducionista. Nós procuramos manter a arquitetura como algo múltiplo, simultâneo e, portanto, mais complexo. É também por isso que não participamos de concursos de arquitetura, porque nós nunca temos um *slogan* ou uma maneira sintética de explicar nossos projetos. Por exemplo, para explicar o projeto da casa Poli, nós poderíamos falar da intenção do perímetro, da espessura desse perímetro, ou de sua presença cúbica muito abstrata na paisagem, mas não é só isso, ou isso não funciona de forma linear: são vários conceitos simultâneos.

Assim, quando nós começamos um projeto novo, procuramos não tomar nenhuma decisão *a priori*, para tentar visualizar todas as variáveis envolvidas. Essas variáveis são como pequenas bolhas de sabão: você tem todas essas bolhas e de repente há um momento em que você precisa congelá-las e criar um esqueleto ou uma maneira de colocá-las todas juntas, mas na realidade esse esqueleto não é importante, o importante é o que ele contém, ou seja, tudo aquilo que está em equilíbrio. Por isso, nunca começamos pelo esqueleto, mas procuramos entender todas as variáveis envolvidas.

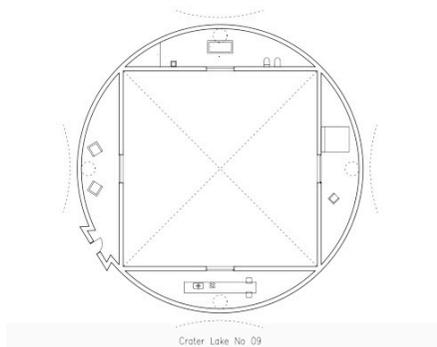


07



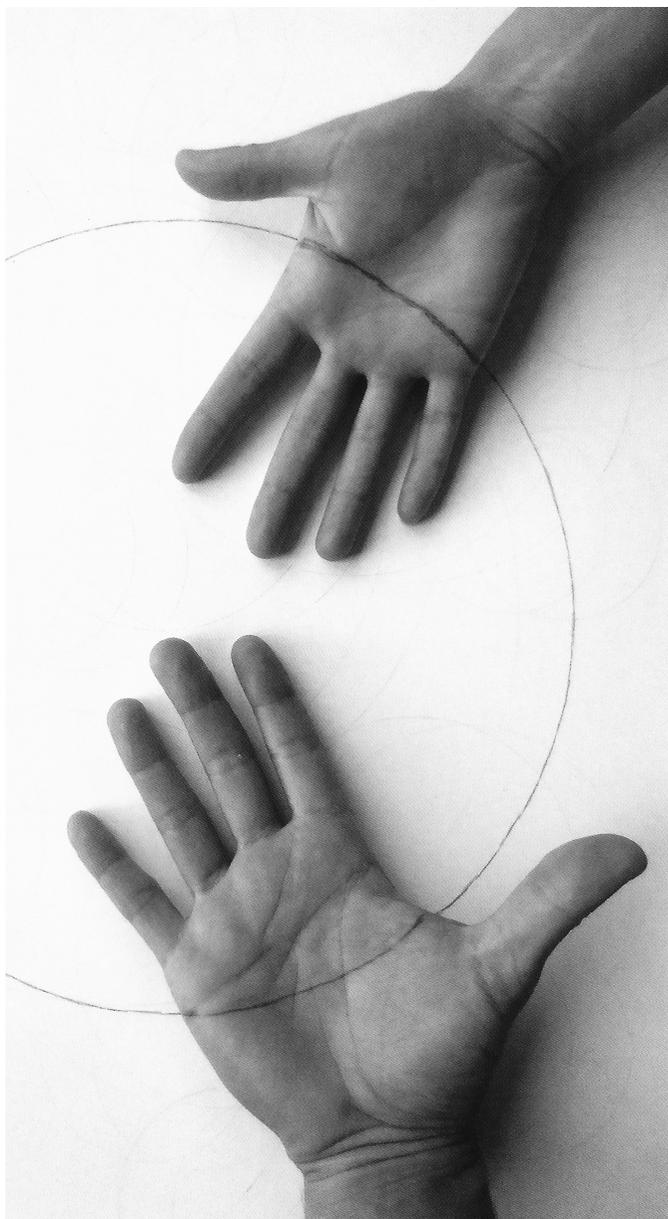
página do livro *Spatial Structure*, 2016

Se voltarmos ao croquis inicial da casa Poli, percebemos que falam da presença da sala vertical – de sua relação com a falésia, com o horizonte –, do perímetro, dos níveis em relação à topografia e do terraço no topo da casa; podemos, portanto, visualizar a presença de muitas ideias ao mesmo tempo. Por outro lado, também vale destacar o desejo de neutralizar o espaço e esconder as funções de modo a corroer o aspecto programático. Na verdade, o momento mais difícil são os primeiros meses em que estamos tentando entender tudo para não fazer um movimento reducionista, mas sintético – ou seja, resumir essas várias ideias sem criar uma hierarquia.



MA: Portanto, a partir do equilíbrio de que falou, não se podem fazer mudanças aleatórias, já que tudo segue um pensamento lógico que articula essas várias ideias.

MP: Sim, eu diria que sim. Não se trata de um processo linear, por isso não somos fiéis à coerência de um processo que pareça linear, como o processo do Peter Eisenman, por exemplo, em que é visível e legível a consequência de cada passo. Em nosso caso, não enxergamos o processo como uma linha, mas como um círculo, que se percorre múltiplas vezes – para cima, para baixo, para trás e para frente. Portanto, apesar do resultado da casa Poli parecer lógico e claro, isso não significa que tivemos essa clareza desde o começo – na verdade, o início foi caótico e confuso. É por isso que nunca mostramos nosso processo, não é nele que estamos interessados.



09

circle nº2, 2010

MA: Mas vocês falam muito sobre o processo de raciocínio que pode ser entendido como um processo de projeto.

SVE: Nós nunca falamos sobre processo, falamos sobre métodos. Achamos que o resultado desse processo, em si, já é rico o suficiente e que não precisamos adicionar mais informação para explicá-lo.

MA: Mas podemos falar que existe uma linguagem e um método, ou melhor, ideias que juntam todas as bolhas mencionadas?

MP: Tão complexa é a realidade, porque tão complexa é a vida, que seria pretensioso acreditar que uma ideia pode se impor a qualquer realidade. Acreditamos, nesse sentido, que a complexidade de determinada circunstância informa suas próprias intenções. ⁰⁸

MA: Como vocês conduzem as disciplinas nas faculdades de arquitetura em que ministram cursos?

SVE: Ensinar é um pouco diferente. Lá, nós temos nossos próprios métodos, nossas próprias ferramentas.

MA: E para trabalhar em conjunto, vocês criaram uma linguagem comum?

SVE: Exatamente. Quando ensinamos, podemos compartilhar uma maneira de resolver um problema: tenta-se estreitar o problema, para realmente se concentrar naquele pequeno aspecto que queremos treinar, um modo de pensar e articular um problema. Por isso, também desenvolvemos um método de ensino que cria uma discussão direcionada.



10

instalação Living, 2012

MA: Então como vocês propõem um problema?

MP: Essencialmente, nós produzimos armadilhas às quais os alunos devem reagir. No início, trabalhávamos com uma metáfora sobre buracos: nela, os alunos caíam em um buraco e, ao sentir que estavam presos, seriam forçados a reagir àquelas determinadas circunstâncias – que, na verdade, é uma maneira de treinar a capacidade de resolver problemas com meios arquitetônicos.

Com o tempo, nós substituímos a noção de buraco pela noção de teia de aranha. Nesse ponto, tentamos armar uma teia na qual, assim como uma mosca, os alunos ficam presos, congelados pelas circunstâncias e, de certa forma, apreciam a paisagem – diferente do buraco, a rede nos permite olhar todas as direções.

Talvez de forma perversa, nós prevemos que os alunos irão morrer em algum momento; eles estão lá relaxando, e nós somos a aranha que espera para comê-los. Nesses momentos, de prisão, nós acreditamos que os alunos ficam conscientes dos preconceitos e passam a ver as coisas como elas são. Conseguimos, assim, remover o excesso de informação e criar uma espécie de silêncio.

MA: Em classe, vocês nunca mostram outros projetos como referência?

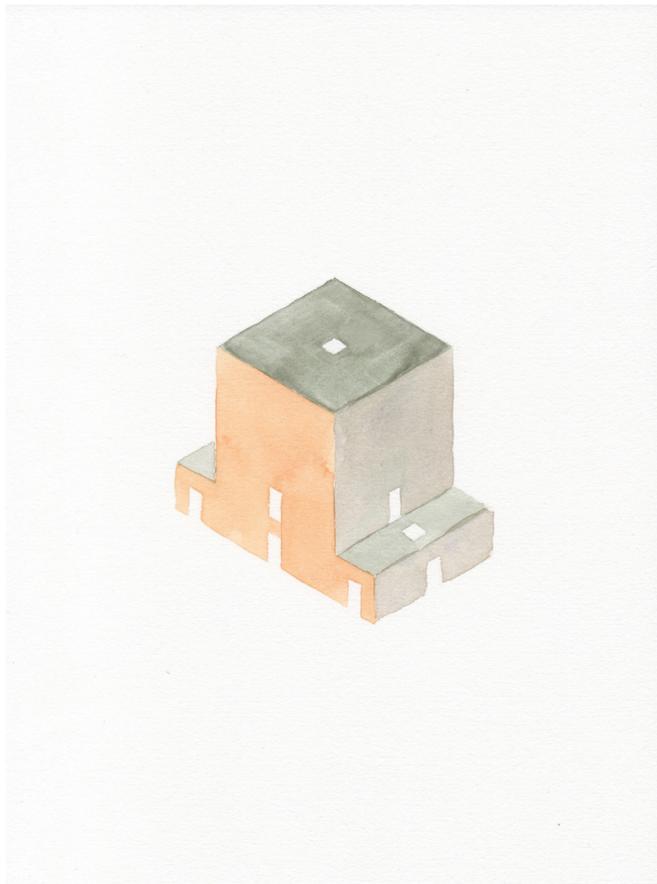
MP: Não, e isso é parte do silêncio. Atualmente, todos os projetos tendem a ser informados por referências. De certa forma, em nossa opinião, um excesso de referências, consequência muito óbvia da mídia. Por isso, criamos essa abordagem da teia de aranha ou do que chamamos de *Naif*

Intention (intenção ingênua), ou ideias que pertencem a um momento em que a história não era importante. Esse conceito se aproxima dos conceitos do monge medieval Nicolau de Cusa. A prática teológica e filosófica de Cusa explica como a ignorância nos aproxima de Deus, já que esta nos permite um aprendizado genuíno, reflexo da realidade e da singularidade do próprio ser. Assim, de algum jeito, o que estamos tentando fazer com nossos alunos é exatamente isso: em nossos estúdios, não lemos nada, não nos referimos a nada, não utilizamos livros ou figuras de história; estabelecemos relações apenas baseadas nas circunstâncias, ou seja, no silêncio, não no ruído ou na música.

Não se trata de não estar interessado, porque estamos muito interessados naquilo que há no mundo – exposições de arte, filosofia e literatura –, mas não usamos isso como uma ferramenta ou um instrumento: eles fazem parte de um pano de fundo.

MA: E em Adolf Loos, vocês prestaram atenção?

MP: Muitas pessoas fazem um paralelo entre nosso trabalho e o conceito de Raumplan, desenvolvido por Loos. Eu diria que isso é um conhecimento disciplinar que faz parte da história da disciplina, mas que não são instrumentos que podem ser utilizados para produzir uma realidade nova, porque eles são um vetor que aponta para o passado e nós estamos tentando fazer um projeto que aponta para o futuro. Dessa forma, não consigo ver a real conexão. Estamos tão interessados em Loos quanto estamos em Machu Picchu ou em uma casa antiga na Grécia, que encontra uma solução inteligente ao se adaptar à topografia. Acreditamos que é possível fazer um projeto sem conhecer a história da arquitetura.



11

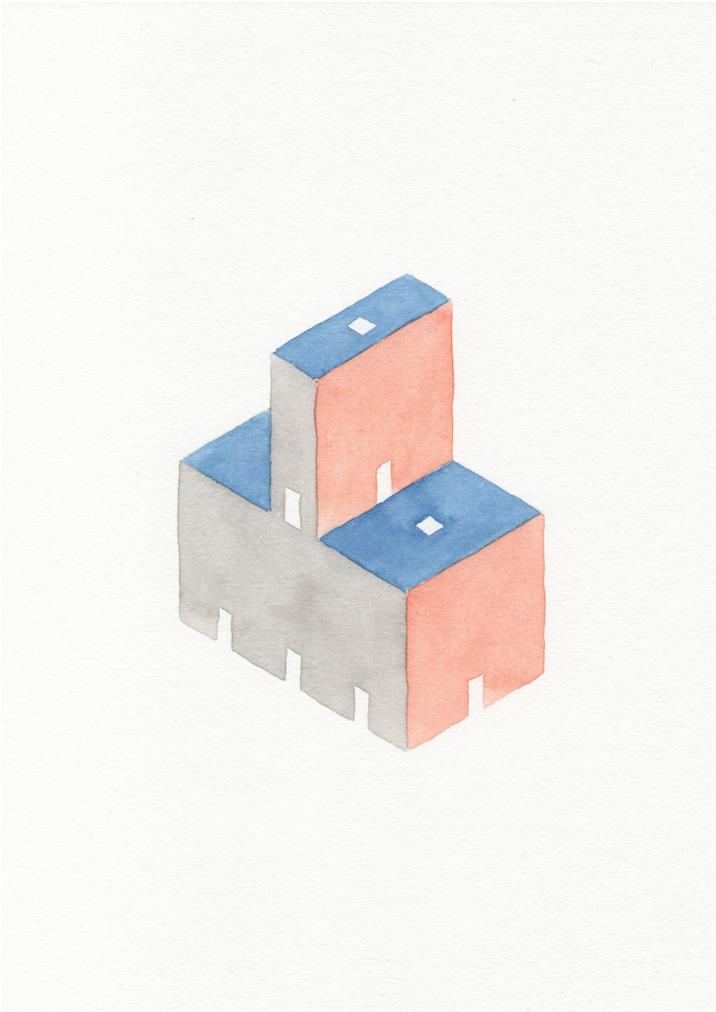
Finite Format nº4, 2016

MA: Um dos temas que discuto em meu trabalho trata do conceito de fronteira ou da borda que separa e define a relação entre o interior e o exterior. Nos estudos dos projetos contemporâneos percebe-se que, diferente do que apontava o movimento moderno, esses limites se tornam cada vez mais densos e espessos.

SVE: Na casa Poli, por exemplo, ao utilizar essa fronteira como um lugar habitável, cria-se um campo ou um espaço entre o exterior e o interior, um novo lugar que gera uma nova percepção dessa relação exterior-interior. Assim, tudo o que está entre depende de como você o qualifica. Olhando para a planta e para os cortes dessa casa, percebemos, por um lado, como alguns lugares interiores tornam-se, na sequência, exteriores; por outro lado, existem momentos em que esses espaços se relacionam de maneira equivalente com o exterior e o interior, criando uma sobreposição por vezes neutra, por outras, oposta.

MP: Em meu entendimento, a percepção desse limite é relativa. Por exemplo, no mapa de um país existe uma linha que determina suas fronteiras. Tecnicamente essa linha é mais ampla e acaba definindo um espaço, um espaço neutro, entre. Na nossa arquitetura, por causa do clima, temos sempre bem marcada essa diferença entre o exterior e o interior e revelamos essa distinção de forma clara.

Na casa Solo, por exemplo, exploramos essa relação através da reversibilidade dos espaços, algo que nos interessa como definição espacial. Esse espaço pode ser uma sala de estar e aquele outro um terraço, mas se deslizamos as janelas, mudamos a identidade desses espaços, o que torna



12

Finite Format nº4, 2016

tudo relativo. Procuramos, portanto, formas de desestigmatizar o uso dos espaços e para isso criamos espaços que não seguem a convenção usual, favorecendo o uso espontâneo.

Muitos de nossos projetos têm, especialmente observando as plantas, interesse na proximidade dos espaços entre si e como eles podem modificar um ao outro. Na casa Poli, a mesma varanda pode ser entendida como uma maneira de expandir o interior para o exterior, como uma área protegida ao ar livre, ou ainda como uma maneira de afastar o exterior e se proteger de uma chuva.

MA: A partir disso, o que se cria é uma grande ambiguidade entre os espaços.

MP: A percepção da casa Poli realmente é muito ambígua: isto é uma varanda ou uma parede grossa? Quando nos aproximamos, percebemos que é uma escada. Ou seja, o espaço se determina pela percepção.

MA: Vocês podem explicar o conceito de Finit Format? **11 12**

MP: Finit Format é um campo de ação. Não se trata de um tamanho específico, mas de um fator com uma direção, que pode criar inúmeras variações. Partimos de figuras com uma lógica interna e com uma estrutura espacial clara, que define a identidade da peça, a qual se adicionam os fatores de direção. Por exemplo, esta peça é claramente um "L", adicionando a ela janelas, atribuímos a ela um valor arquitetônico; caso contrário, seria apenas um volume abstrato. Até agora, nós realizamos cerca de nove ou dez experiências com esse conceito, fundamentalmente uma maneira de

pensar sobre identidade, e criar uma ferramenta de pensamento espacial. O formato é determinado por dois parâmetros básicos: tamanho e direção, relativos aos limites do objeto em si. Dentro dessa definição geral, aceitamos que o esboço pode ser explicado como uma adição de fatores tridimensionais. Partimos então do princípio de que existem três dimensões X, Y, Z, e que cada uma delas pode ser dividida em três tamanhos S, M, L. Assim, três dimensões elevadas a três tamanhos chegam a 243 formatos. Por isso o chamamos de um "formato finito". Sabemos, no início, a quantidade de variações e calculamos um intervalo grande o suficiente para que a identidade do formato se mantenha reconhecível.

MA: E esse conceito é utilizado como ferramenta de projeto?

SVE: Nunca. Ele é mais um exercício para entender como se constrói a identidade de um formato e o momento preciso em que algo se torna diferente. Há um momento em que você reconhece um formato e diz "isso é uma torre" e de repente esse formato não é mais uma torre, e você recupera a importância do pódio ou a relação com o chão. Ou seja, essa é uma maneira de sistematizar ou de tentar entender, de forma consciente, quando a transformação do formato acontece. Por isso, novamente, não se tratam de tipologias, mas de um formato, com a mesma estrutura interna, porém com a ideia de percepção e de espaço completamente diferentes.

anexo **B**

conversa com manuel aires mateus

Lisboa, maio de 2018

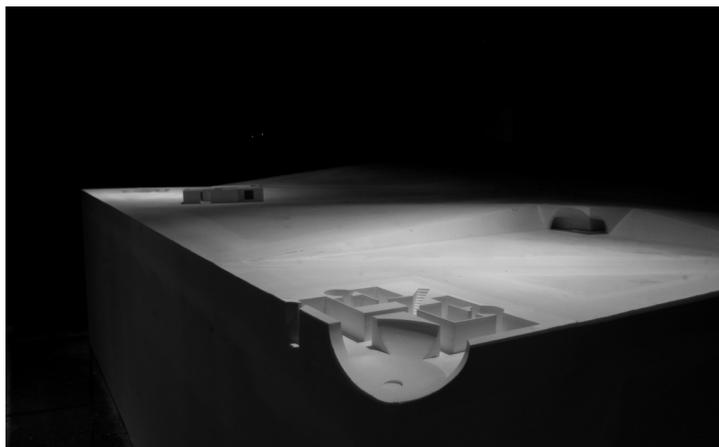


Marina Acayaba: Este mestrado trata do tema do projeto da casa como campo de experimentação na arquitetura. Para este estudo, escolhi três casas projetadas entre os anos 2005 e 2006: a casa Poli, dos chilenos Pezo Von Ellrichshausen, a casa Moriyama, do Nishizawa, e a casa de Coruche, projeto em que participei quando trabalhei neste escritório, em 2006.

Manuel Aires Mateus: A essa altura, a casa de Coruche, para mim, foi uma oportunidade de explorar um tema de grande interesse: a ideia de partir de uma forma claramente reconhecível, como a da casa arquetipal de quatro águas, e trabalhar o projeto apenas por subtração geométrica. A primeira operação foi subtrair o pátio central sem perder a noção ou a dimensão do volume; depois, subtraíram-se quatro partes principais: a cozinha, a sala, o quarto principal e o quarto dos miúdos (tudo foi subtração). Como operação, o interessante desse processo consistia na ideia de construção da subtração, não só pela montagem de uma operação que nos desse a sensação da subtração, mas por corresponder verdadeiramente, do ponto de vista intelectual, a uma subtração. Utilizamos também a ideia do reconhecimento, da memória, do domínio do comum para criar um chão comum que nos permitia olhar para a casa de forma abstrata e poder trabalhar apenas com a ideia do negativo.

As formas dos espaços interiores também são formas claramente reconhecíveis. Portanto, havia a história da memória não só no volume exterior, mas também na memória da espacialidade de todos os espaços: a forma da cozinha, a forma da sala, a forma dos dois quartos são espaços claramente reconhecíveis, tal como volume, e que fazem uma intersecção com o outro vazio que é a primeira subtração; e isso acabava por montar





03

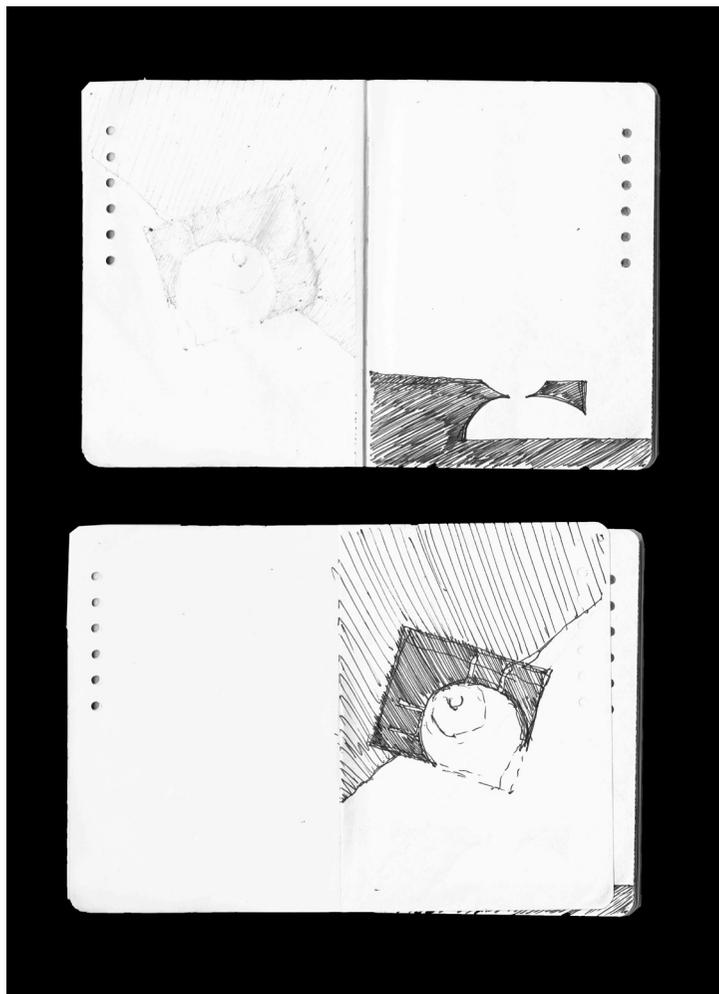
instalação *Voids*, 2010

tudo o que eram as aberturas. Além disso, respondíamos, de forma muito pragmática ao programa: uma cozinha uma sala e um aspecto curioso que era a possibilidade de muitos filhos; portanto, nós fizemos aquela sala que era uma espécie de sala central para os miúdos e depois abrimos alcovas por toda a volta.

Outro tema que muito nos interessou no projeto era uma clara ideia geométrica. Nesse sentido, o projeto tem uma geometria que se apoia sempre nos pontos principais da sua força, vai a cumeeira para abrir o pátio, faz uma série de construções que geometrizam todo o projeto.

MA: Será que as ideias do arquétipo e da memória, por tratarem também do campo da imaginação, ampliam a noção do espaço para além do espaço material, criando uma nova dimensão, onde matéria e imaginação se combinam?

MAM: Repara, não é apenas isso. Há aí uma questão muito interessante. Nós, seres humanos, conseguimos compreender apenas aquilo que reconhecemos; é um problema de limitação humana. Portanto, quando enfrentamos coisas que não reconhecemos, partimos da montagem de elementos reconhecíveis, trabalhamos sempre por associação. Dessa forma, a novidade para nós é reconhecível através da recombinação de elementos que estamos habituados e conseguimos reassociar, não é? Por isso, quando falamos de elementos arquetipais, o que nos interessa é que haja uma parte da compreensão garantida, para que se possa, depois, compreender o todo e assimilar a novidade.



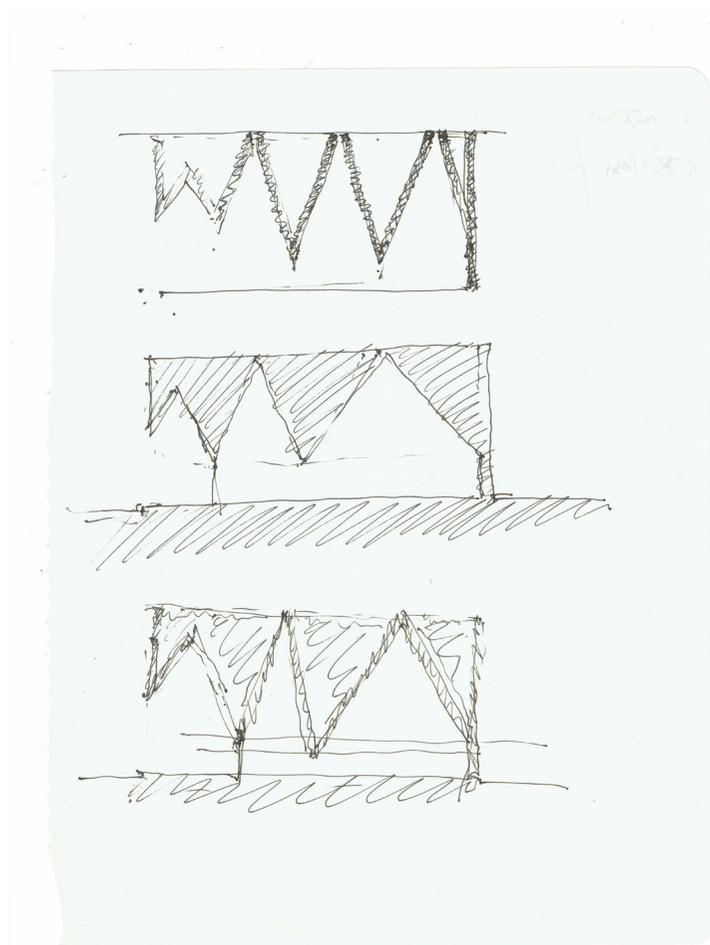
04

croquis da casa de Monsaraz, 2007

Há muitos anos, li uma entrevista do chef Ferran Adrià que deixa essa ideia muito clara. Ele dizia que gostava de evocar nos sabores de sua cozinha suas memórias e experiências culturais adquiridas, tornando o sabor mais amplo: assim, deixava de ser só um sabor e passava a suscitar infinitas possibilidades dentro da memória de cada um. A partir daí, havia um confronto entre a realidade e a qualidade da experiência, justamente nessa distância entre o mundo cultural e o mundo real. Em arquitetura, temos um pouco essa ideia; essa distância entre a memória e a realidade confere, a mim, uma resposta.

A arquitetura trabalha com princípios muito básicos: portas, janelas, chão, teto. Passada essa etapa, aquilo que se chama arquitetura, e não construção, é uma visão cultural da montagem desses elementos relativamente simples. Por esse motivo, gostamos de bases reconhecíveis que possam ser confrontadas com outra realidade. Por exemplo, eu tenho uma ideia preconcebida sobre a realidade, mas quando a realidade me causa um impacto, a própria possibilidade da realidade se destrói, tensionando a ideia preconcebida e ampliando a possibilidade da experiência.

Em Coruche, através da forma arquetipal, utilizamos uma ideia preconcebida de casa para introduzir uma falha, um rasgo; ou seja, utilizamos algo que conhecemos muito bem, criando a possibilidade de reconhecimento de algo que nunca vimos. Com os espaços interiores, foi um pouco a mesma coisa: alguns espaços possuem formatos que reconheço, mas não são espaços confinados, eles não acabam e se interceptam com aqueles criados na primeira operação de subtração. Dessa forma, duas formas simples e arquetipais se encontram gerando uma tensão e uma realidade inusitada. Portanto, no fundo, a operação tem essa sequência



05

croquis do convívio de Grândola, 2016

muito clara de elementos, que reconheço também de forma clara, e outra parte da operação que provoca estranheza e amplifica a distância entre essas questões, criando uma aderência à casa que possibilita a construção de uma tipologia nova. Essa estranheza também se materializa na diferença entre o espaço interior e o exterior: não existe simetria ou paralelismo entre esses espaços, o ponto de tangência deixa de ser uma parede e ganha distância e espessura como se fosse um campo. Isso é algo que defendemos sempre: a liberdade entre um volume e um espaço, dado pelo trabalho da ideia de um campo.

A arquitetura não se constrói sem matéria, portanto, a primeira coisa que deve ser notada é que, talvez, o que é essencial é o espaço da vida, e o que nós construímos é o limite do espaço da vida. Como no provérbio chinês, o que interessa é o líquido do conteúdo do copo, e o que determina a forma é a matéria que o envolve; na arquitetura, isso também existe. E o que nós gostamos de imaginar? Gostamos de pensar que há uma tensão e o que nos interessa é jogar com essa liberdade, com um campo que reage a um lado e a outro. As paredes são campos que podem, por exemplo, ter funções secundárias como a infraestrutura. No caso da casa Coruche, usamos essa confluência para localizar o programa secundário, na distância entre os quatro espaços principais e a forma exterior, conferindo liberdade ao espaço.

Esse conceito está presente na instalação *Voids*, produzida para a Bienal de Veneza de 2010. Nela, mostramos, a partir de oito casas, a independência entre o volume e o espaço e a ideia de que o limite não é um plano, mas um campo, é muito interessante de trabalhar.





convívio de Grândola, 2016

07

MA: É o peso desse campo e da matéria que potencializa o espaço ou o vazio. É por isso que nos desenhos feitos pelo escritório, vocês preenchem o campo com o preto, conferindo peso à matéria?

MAM: A ideia do preto nasceu há muitos anos, como uma necessidade de controle. Em determinado projeto, temos que evitar distrações e nos concentrar naquilo que é importante a cada escala. Por isso, quando desenhamos, assinalamos com o branco os espaços principais e com preto o que circunda esses espaços. Depois, podemos repetir essa operação no desenho de um banheiro, sublinhando o espaço que nos interessa.

Em 2005, quando fizemos a grande exposição no Centro Cultural Belém, aconteceu que nós, de alguma maneira, mostramos essa representação publicamente, mas ela já estava presente como forma de investigação e como garantia de que, com as naturais evoluções de um projeto, houvesse um controle que garantisse deixar viva a ideia inicial, a coerência do trabalho, pois essa representação sintetiza o partido e mostra quais são as alterações possíveis e quais não são dentro da lógica de determinado projeto.

MA: Essa representação já está presente nos primeiros desenhos e croquis de um projeto ou ela aparece depois, como síntese de uma ideia, como um diagrama?

MAM: Seguramente, para nós, o mais importante não é partir de uma ideia. Um projeto é um processo e essa ferramenta faz parte do próprio processo de investigação e essa investigação, por sua vez, pode chegar onde for – no início, nós não temos certeza do que queremos, nós vamos nos aproximando do projeto.



Como neste desenho, que mostra o que me interessa para o espaço de um quarto para um pequeno hotel. Nesse ponto, já sei que esse é o espaço principal (branco), e que tem uma zona de banho e que tem uma zona de vestir (preto); nesse desenho, já penso que eu preciso desenhar a espacialidade, preciso desenhar o limite e preciso construir o limite. Porque uma coisa que a arquitetura já ambicionou duas vezes na história era não ter limites, era que o limite fosse virtual; a primeira vez, nas grandes exposições de 1900, e agora mais uma vez com o virtual. Mas para mim, nada disso é real, a construção é sempre limitada a coisas com impacto relativamente claro e isso é importante. Eu construo a partir daquilo que não posso negar que existe, a matéria; portanto, eu uso a matéria, eu a reforço, não permito que ela tente ser menos, ela tem que ser mais, mais forte, maior; este para mim é o caminho.



MA: Mas quando você faz uma arquitetura que não evidencia o método construtivo, que é toda branca ou monolítica e na qual não se veem os elementos construtivos, você cria mais um aspecto de ambiguidade.

MAM: Sim, existe outro nível de ambiguidade nisso, nos interessa mais a ideia da relação do homem com seu limite, com sua conformação.

MA: Existe então sempre a vontade de ampliar o espaço, de deixar ele denso e defini-lo através de paredes grossas ocupadas.

MAM: Para nós, a espessura não é uma condição; estamos interessados no espaço, na independência e na liberdade da forma. Por isso, criamos um campo "entre" que reage a um lado e a outro.



Rachel Whiteread, 1997

09



maquete da casa em Leiria, 2010

10

MA: Quais arquitetos te interessam mais?

MAM: Me interessa, no trabalho de [Francesco] Borromini, a liberdade da espacialidade, da ideia, da possibilidade do espaço como infinito. Já artistas como [Andrea] Palladio, [Karl Friedrich] Schinkel e [Ludwig] Mies Van der Rohe representam, para mim, a inteligência da geometria como forma de trabalhar arquitetura. Dos arquitetos vivos, [Álvaro] Siza interessa por sua liberdade espacial e pelo desenhar do espaço através do movimento; e [Peter] Zumthor, por seu uso de materiais, o aspecto matérico de seu trabalho.

MA: Ao aspecto construtivo você se refere?

MAM: Sim. É a capacidade de compreender o verdadeiro efeito da materialidade, que nos interessa cada vez mais como investigação. O Zumthor, nesse contexto, é um arquiteto que, de alguma maneira, tem enorme clareza sobre a proposição da construção.

MA: E isso tem alguma influência na materialidade de seus projetos, que estão mudando...

MAM: Hoje, nos interessa a relação do tempo, ou seja, o que quer dizer o tempo em arquitetura. Também nos interessa a ideia de que a precisão da arquitetura não é necessariamente milimétrica. Nós tínhamos a obsessão da esquina que toca milímetro por milímetro positivo com negativo; hoje, percebemos que esse rigor na arquitetura muitas vezes é a definição das regras que permitem àqueles que vão construir, estender seu trabalho, e que essa combinação e essa extensão do trabalho do próprio modo de fazer arte confere imensa qualidade à arquitetura. Agora, usamos concreto,



11

casa de tijolos em Melide

madeira, tijolo. São tecnologias com graus de descontrol, não há um tijolo igual ao outro. E então, essa ideia de que vamos somando esses lados da condição humana, nos interessa porque tem uma relação diferente com o tempo e com a condição humana; é aí que fazemos nossa investigação.

MA: E qual projeto é esse?

MAM: A casa de tijolo.

MA: O quadrado é muito recorrente no trabalho de vocês.

MAM: Esses são os projetos feitos em lugares que não existem limites. Quando não se tem limites, você faz a forma mais clara: um quadrado ou um círculo.

MA: Sua arquitetura tem uma relação direta com a arte?

MAM: A relação com a arte nos interessa por vários motivos: um deles é exatamente a precisão que o artista deve ter, ele tem que ser um homem preciso, não há alternativa, aquilo é exatamente o que é ou não é nada. Na arquitetura, escapa-se muito a esse conceito. Para nós, o projeto deve ser exatamente o que é, não tem desculpa.

Outro motivo consiste no fato de os artistas refletirem sobre questões da forma pura: por exemplo, o trabalho de Richard Serra sobre a tensão no espaço; ou o trabalho de Eduardo Chillida sobre o negativo; ou ainda o de Rachel Whiteread sobre a ideia da espacialidade invertida – todos esses trabalhos potencializam a nossa capacidade de visão, de compreensão do espaço.



12

escritório de Manuel Aires Mateus em Lisboa

MA: O trabalho da Rachel Whiteread materializa o vazio, ou seja, o oposto do que vocês fazem...

MAM: Nós também já construímos o vazio. No projeto de Benevento, um projeto para uma praça romana, reconstruímos exatamente o molde daquela praça, como se fosse uma Whiteread numa escala gigante. Assim, conseguimos repor a escala da dimensão do teatro sem a necessidade de construir um sítio arqueológico, através do seu negativo, do vazio. Nosso trabalho talvez seja o contrário do trabalho da Rachel, suas obras clarificam nossa noção de espacialidade.

MA: Como seus edifícios resistirão ao tempo?

MAM: Quando começamos a construir nossos edifícios, eles não tinham tempo; agora, eles são construídos para o tempo. Eu tenho uma ideia de que a arquitetura é a arte da permanência, aquilo que fica é a arquitetura. Por isso, gosto de imaginar que os edifícios não servem apenas a uma função. Na história da Europa, por exemplo, os grandes espaços servem a todas as funções: podem ser um convento, um quartel, um hospital ou uma escola, mas no fundo é sempre o mesmo convento, é sempre a mesma espacialidade – é esta a arquitetura que resiste. Nós, cada vez mais, queremos desenhar estruturas que resistem a diversas formas de apropriação. Trata-se de uma ideia mais ampla, de que a arquitetura é a arte da permanência, e para permanecer em outro tempo, pelo sentido construtivo, ela se deve ao sentido intelectual, como ideia.



