U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

# PROJECTAR O INVISÍVEL

## Um espaço de contemplação na paisagem escandinava.

Eunice Isabel Almeida Tavares de Oliveira Soares

M

2018

# PROJECTAR O IN-VISÍVEL



Um
espaço
de
contemplação
na
paisagem
escandinava

Dissertação
de Mestrado
Integrado em
Arquitectura
por:
Eunice Soares

Orientada por:
Arq. Ana Neiva

NOTA:

1.1. A presente dissertação foi escrita em português, tendo como referência o antigo acordo ortográfico.

1.2. O texto do corpo principal é integralmente apresentado no mesmo idioma, tendo sido traduzidas, pela autora, as citações originariamente escritas noutras línguas. Nas notas de rodapé não foram efectuadas traduções.

1.3. Todos os discursos citados que aparecem no corpo principal de texto encontram-se graficamente destacados quando a sua extensão ultrapassa as três linhas de redacção.

"O humilde propósito de não aceitar um só caminho pelo simples facto de ele se apresentar a si próprio como único caminho, nem de os recusar a todos só pelo motivo de não sabermos em absoluto qual deles é, na realidade, o melhor dos caminhos."

Heterodoxias, Eduardo Lourenço

Durante estes últimos dois anos, tenho tido esta nota colada na parede do meu quarto, contornando um dos ângulos que o delimitam que apareceu casualmente e se tornou numa espécie de lembrete pessoal para cada dia.

É, no meu entendimento, não apenas um bom jogo de palavras justapostas em harmonia, mas, sobretudo, um importante propósito para questionar alguns conceitos básicos que parecem bem aceites na tradição teórica: é tanto uma convocatória para se ser ousado mais do que estável, como também para ter em mente que qualquer composição teórica, incluindo as de produção pessoal, contém a sua parte de ambiguidade.

## | Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à Professora Ana Neiva por toda a dedicação, disponibilidade, partilha de conhecimento e entusiasmo com que me acompanhou não só neste trabalho, como ao longo de todo o curso.

Agradeço aos meus amigos de lá, que me desafiaram a crescer diariamente e que tornaram Estocolmo na minha casa. A eles devo todo o tempo que lá passei e o interesse no tema desta dissertação.

Agradeço aos meus amigos de cá, pela amizade, ajuda, crítica e conselhos. Por me fazerem dar o melhor de mim diariamente e, acima de tudo, por me mostrarem que a distância só existe na saudade.

Agradeço aos meus colegas, futuros arquitectos, pela entre-ajuda ao longo de todos os anos deste curso.

Agradeço, por fim, à minha família, o maior pilar da minha vida. Aos meus pais e irmã por todas as oportunidades que me proporcionam, pelo apoio incondicional, pela confiança e ensinamentos inigualáveis.

## | Resumo

Desenhar e pensar arquitectura advém da necessidade de o homem se situar no mundo, organizando o espaço que o rodeia, por forma a que a vida nele aconteça. É neste espaço que cria as suas memórias, apropriando-se dele através do corpo de sentidos e desenvolvendo a sua própria percepção do mundo. Por conseguinte, a apreensão do cosmos – enquanto conjunto de emoções e sensações – influencia a sua forma de estar e o modo com que se relaciona com o que o envolve. Interessa, portanto, analisar e interpretar o espaço arquitectónico: o papel do arquitecto na sua projectação e a relação entre homem e arquitectura.

O objecto desta dissertação é, então, o espaço arquitectónico pensado segundo uma desconstrução em três partes: o *corpo* [no espaço], as *percepções* [do espaço] e a *identidade* [na arquitectura], resultado de um posicionamento interpretativo do conceito de arquitectura. Pelo confronto das partes tem-se como objectivo compreender o homem enquanto agente na concepção arquitectónica, bem como a influência da arquitectura na percepção sensitiva do homem sobre o mundo. Pensa-se que tal permite o entendimento sobre a forma como o homem está no mundo, na constante relação entre homem e espaço. Por outro lado, vendo a arquitectura como geradora de condições práticas à vida do homem, quer-se um discurso teórico que se encadeie com deambulações pela experimentação prática individual.

Uma vez que se trata o tema como um sistema interpretativo do pensamento, interessa a esta investigação focar o ponto de vista do arquitecto, no que se refere ao seu processo projectual. Pretende-se, pois, uma metodologia que valorize a interdisciplinaridade que participa no pensamento do espaço e no desenho arquitectónico. Deste modo, crendo existir uma íntima relação multi-sensorial, emocional e funcional entre o homem e a arquitectura, evocam-se, no futuro discurso, questões da fenomenologia do espaço e das ciências humanas, à luz de teorias que cruzam existência, espaço e homem.

Assim, toma-se como princípio que a arquitectura é a arte do espaço que se exprime como imagem da existência humana, pretendendo demonstrar que um melhor conhecimento da percepção do homem induz a um maior domínio do desenho de projecto. Por conseguinte, defende-se o espaço como parte integrante do universo existencial – uma vez que a sua definição só é possível na presença de outras formas – ressaltando a relação vital entre espaço e homem.

O desenho projectual quer-se como o motor para o discurso, possibilitando que o texto se desenvolva segundo a reflexão que um exercício prático provoca. Acreditando que a atitude contemplativa é um valor humano tão grande que confere imensidão à ideia de efemeridade,[1] fecha-se a dissertação com o desenho de um espaço de contemplação num lugar significativo da paisagem escandinava.

1 "Immensity has been magnified through contemplation. And the contemplative attitude is such a great human value that it confers immensity upon an impression that a psychologist would have every reason to declare ephemeral and special." Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trad. Maria Jolas, Beacon Press, Boston, 1969, p.210.

## | *Abstract*

Drawing and thinking architecture arises from the need for man to situate himself in the world, organizing the space that surrounds him, so that life can happen. It is in the organized space that he creates his memories, navigating himself through the body of senses and developing his own perception of the world. Therefore, the perception of the cosmos – as a set of emotions and sensations – influences man's being and the way he relates to what surrounds him. Furthermore, it is the interest of this essay to analyze and interpret the architectural space: the role of the architect in its design and the relation between architecture and man.

The object of this dissertation is the architectural space thought according to a deconstruction in three parts: the body [in space], the perception [of space] and the identity [in architecture].

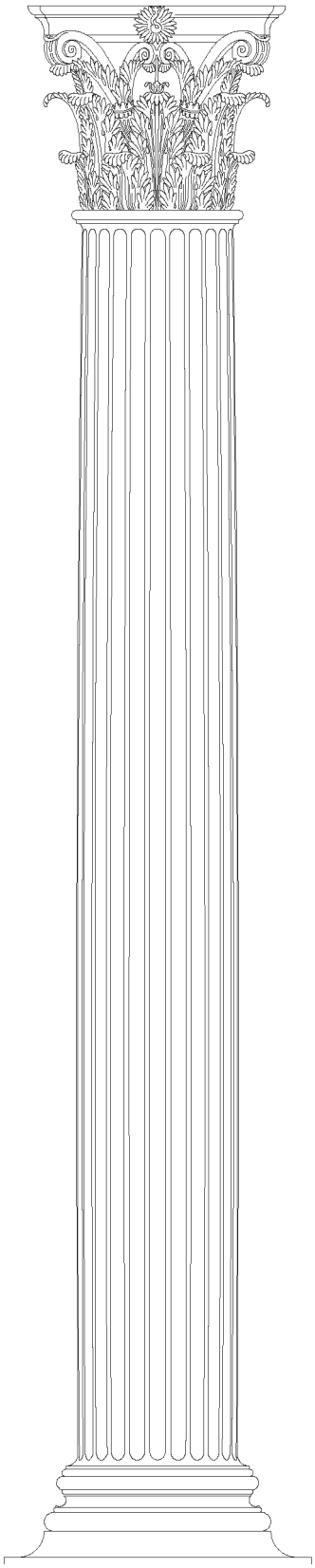
Confronting these parts, we aim to understand man as an agent in the architectural conception, as well as the influence architecture has on man's perception of the world. On the other hand, believing that architecture generates practical conditions for man's life it is our intension to produce a theoretical speech that links with individual practical experimentation.

Once the subject is treated as an interpretive system of thought, it is in the interest of this research to focus on the architect's point of view, as far as his projectual process is concerned. It is intended, therefore, a methodology that values the interdisciplinarity that participates in space thinking and architectural design. Thus, believing that there is an intimate multi-sensorial, emotional and functional relation between man and architecture, questions of the phenomenology of space and human sciences are evoked in the future speech, crossing theories of existence, space and man.

We assume as a principle that architecture is the art of space that expresses itself as an image of human existence. It is our intention to demonstrate that a better knowledge of the man's perception of space induces a greater mastery of project design. Therefore, space is defended as an integral part of the existential universe – since its definition is possible only in the presence of other forms.

The projectual design appears as the motor for the essay, allowing the text to develop according to the reflection that a practical exercise induces. Believing that the contemplative attitude is such a human value that confers immensity to the idea of ephemerality[2], the dissertation ends with the drawing of a contemplation space in the Scandinavian landscape.

2 Idem.



## | Índice


| Nota introdutória 10
| Introdução 13

I. *Base*, CORPO
1.1. Considerações sobre espaço e existência 21
1.1.1. A forma e o negativo da forma 22
1.1.2. O *Eu* e o *não-Eu*, entre a Arquitectura e o Espaço Existencial 40
1.2. Linguagem e expressão entre corpo e espaço 45
1.2.1 A poesia do habitar 46
1.2.2. Entre o mensurável e o imensurável, a dimensão do corpo no espaço 52

II. *Fuste*, PERCEPÇÃO
2.1 Sentidos de organização do espaço 69
2.1.1. Fidelidade, imaginação e metamorfose 70
2.1.2. O homem criador de formas 80
2.2. Apropriações multi-sensoriais de espaço 89
2.2.1. A polifonia dos sentidos 90
2.2.2. O volume iluminado e a forma em sombra 128

III. *Capitel*, IDENTIDADE
3.1. A imensidão íntima e o lugar da memória 147
3.1.1. O corpo dos sentidos: a experiência do acaso 148
3.1.2. Imagens e memórias arquitectónicas 156
3.2. O imaginário colectivo 185
3.2.1. Do Eu-*singular* ao Eu-*colectivo* 186
3.2.2. Aproximações identitárias 192
3.3. Dialécticas inversas do espaço 201
3.3.1. O diálogo *interior/ exterior* 202
3.3.2. O diálogo *Norte/ Sul* 212

IV. *A coluna*, A IMAGEM DE UM CORPO
4.1. O elogio da paisagem escandinava 225
4.1.1. Reconhecer uma natureza 226
4.1.2. A memória descritiva, *a praia de Lappis* 246
4.2. Projectar o Invisível 287
4.2.1. Desenhar no lugar 288
4.2.2. A materialização de um corpo para a contemplação da paisagem 306

| Considerações finais 335
| Bibliografia 339
| Créditos de imagens e desenhos 343


[Páginas de diário]

*[37] WINDS, Richard Long*

*[49] A Tribute to the everyday things.*

*EXPERIÊNCIA*

*[105] O cemitério*
*[117] O quarto*

*MEMÓRIA*

*[165] Igreja da Luz*
*[169] Tempietto in Montorio*
*[175] Miradouro Snohetta*

*RECONHECIMENTO*

*[257] Diário do Lugar*
*[263] Memória fotográfica*

*CORPO*
*[291] Desenho de um corpo*

## | Nota introdutória

[Enquadramento]

Se até ao século XX a teoria de arquitectura parece dar maior atenção ao dissertar sobre o belo e a apropriação de espaço, com a viragem do século os arquitectos enfrentam uma nova situação. A sua tarefa concentra-se na produção para um grupo anónimo, ao invés de realizar o projecto para clientes individuais. Aqui, as ideias validadas pela teórica arquitectónica levantam novas discussões, já que a mudança de problemática centra-se, então, em decidir o mais apropriado para o indivíduo como ser universal. Se, nesta época moderna, a funcionalidade é o topo da pirâmide do pensamento do desenho de espaço, o mesmo se reflecte no interesse pelo entendimento de um homem universal e das suas necessidades funcionais, com vista à idealização de mínimos de existência.

No presente trabalho, procura-se a inter-disciplinaridade que abra caminho à compreensão do homem como ser perceptivo. Acredita-se, como Siza escreve quando aborda o tema da *Pedagogia*, que "o Arquitecto não é um especialista" e que relacionar é o seu domínio, utilizando "pontes entre conhecimentos" e criando "para além das respectivas fronteiras, para além da precariedade das invenções". Consequentemente, compreende-se a arquitectura como um domínio aberto ao cruzamento entre conhecimentos, inter-relacionando disciplinas que abordam a posição do homem no mundo, por forma a desenvolver o entendimento da dicotomia entre homem e arquitectura.

[Ponto de partida]

Talvez se torne um ponto de partida um tanto autobiográfico, por ser a experiência pessoal a despoletar o interesse pelo tema. No entanto, viver na Suécia durante dois anos faz crescer o interesse pelo lugar, ao mesmo tempo que se alarga o espaço geográfico visitado envolvente da cidade capital, lugar de residência.

A paisagem, marcada fortemente pela presença da natureza em íntima relação com a cidade construída, desencadeia a ideia de *refúgio* dentro da cidade. Sair de casa para apanhar o metro para a faculdade é sinónimo de uma caminhada de uma dezena de minutos num prado partilhado, durante o Verão, tanto por residentes como pelo gado, entre cavalos e ovelhas: uma imagem bucólica associada à ruralidade, dentro do núcleo central da cidade. Este intervalo de natureza *pura* entre um bairro residencial altamente povoado e uma estação de metro que, por acolher todos os estudantes da Universidade de Estocolmo, se torna uma das mais concorridas da cidade, cria uma sensação de interpenetração diária entre cidade construída e natureza.





01 (a,b). Natureza em íntima relação com a cidade construída, Stora Lappkärrsberget.

Do mesmo modo, a topografia de baixo-relevo e a alternância entre terra e água evidenciam-se como pontos particulares nesta poética entre natural e construído, visível no segundo mais extenso arquipélago do oceano Báltico.[3] Torna-se, assim, abundantemente admirável a presença da água no retrato da paisagem escandinava.

Nesta cidade fascina, acima de tudo, o modo como se percebe a transição das estações do ano pela metamorfose na paisagem. Atravessada pelo Círculo Polar Árctico, os quatro períodos definem-se particularmente nas áreas da região sul da Escandinávia. A paisagem pode ser tão branca quanto a neve que a cobre, tão parda quanto os dias curtos de Inverno, tão colorida quanto as cores de Outono a adornarem, ou tão poética quanto a luz dourada irradiar dos infindáveis pores-do-sol de Verão. É nesta cidade que se alarga o conhecimento sobre a luz, reflexivo e íntimo, na mesma certeza de Siza, de que é na escuridão que mais se aprecia a luz. Uma luz colorida e mutante.[4] Porém, não só a luz, mas toda a natureza se transforma, visual e funcionalmente entre solestícios. Se, durante o Verão, a frente de água é ponto de contemplação a todos os deambulantes que decidam passar as infindáveis horas solares no exterior, no Inverno, torna-se o meio de ligação entre lugares, dando a sensação de um território compacto; o que a água separa durante o Verão, tudo une no frio invernal, quando congelada: um lago solidificado torna-se num caminho pedonal.

Por outro lado, as constantes e longas caminhadas e acampamentos com o intuito de contemplar a natureza – como forma de libertação total da cidade –, aumentam o interesse por refúgios e arquitecturas que, mais do que espaços com uma tipologia claramente definida, almejam pertencer ao lugar, à paisagem; espaços que, pelas sensações de tranquilidade e harmonia que suscitam, permitem contemplar para além do limite que o horizonte define.  Por outro lado, observam-se fenómenos naturais considerados únicos que despertam o interesse em pensar uma arquitectura de contemplação. Dos dias de verão em que a noite se some na claridade do dia, aos dias de Inverno em que a escassez da luz solar não permite a diferenciação entre o dia e a noite, existem ainda auroras boreais que, inesperadamente, nos presenteiam com danças coloridas no negro céu invernal.

Todo este espectáculo fenomenológico faz pensar na importância da poética na arquitectura e na relevância de lugares que despoletem introspecção e contemplação – espaços sensoriais que materializem uma *atmosfera*.[5]

---

3 O arquipélago de Estocolmo estende-se por cerca de sessenta quilómetros em mar aberto a Este da costa da cidade de Estocolmo, contando com um número aproximado de 24 000 ilhas e ilhéus. [https://www.stockholmarchipelago.se/sv/om-stockholms-skargard/, consultado 16-04-2018, 12:23].

4 Álvaro Siza Vieira, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p. 315.

5 Por 'poética' na arquitectura entendem-se os motivos traduzidos na beleza exterior e interior dos espaços:  a medida das coisas, as proporções e os materiais, bem como o núcleo central dos mesmos; arquitecturas que movam. "Quality architecture to me is when a building manages to move me. (...) One word for it is atmosphere." Peter Zumthor em OASE #91: *Building Atmosphere*, Peter Zumthor e Juhani Pallasmaa" Jan 2014, p.14.

# | Introdução

[Problema | objectivo]

O objectivo da presente dissertação é duplo. Por um lado, pretende-se encontrar um caminho teórico que nos permita tratar arquitectura como geradora de condições práticas para a nossa forma de viver. Por outro, espera-se contribuir para um discurso no qual a pesquisa arquitectónica se funda num entendimento que coexiste entre as condições teóricas e as experiências práticas. Por este segundo ponto, pretende-se levantar temas que se querem convocados no discurso e reflectidos no exercício de projecto. Pelo primeiro momento, deseja-se adquirir conhecimento teórico que permita posicionar o homem no meio que o envolve. Consequentemente, é intenção abordar o pensamento em arquitectura, de tal modo intrínseco no fazer prático, que contribui para manter e desenvolver a nossa forma de estar e de nos relacionarmos, individual e colectivamente, com o mundo.

A partir desta premissa, o discurso desenvolvido quer dar notícia de um pensamento que nem sempre, ou até poucas vezes, se quer assertivo, mas antes reflexivo. Mais do que o produto escrito, interessa-nos o processo de interpretação e de relação de pensamento. Essencialmente, ler mais do que uma vez; compreender, ou tentar chegar a um raciocínio que fomente a percepção do real.

[Delimitação do problema]

Compreende-se que entendimentos práticos se traduzem, muitas vezes, em difíceis raciocínios e variados desenvolvimentos teóricos. Uma possibilidade de concretização teórica é encontrada à luz de aproximações do conhecimento pragmático e fenomenológico, ambos tentando transcender a dualidade sujeito-objecto, tendo em consideração o carácter inter-subjectivo da realidade.

Assim, apresenta-se como problema a arquitectura como experiência sensorial, cujos intervenientes principais se situam entre o corpo e o espaço. Pretende-se, de igual modo, compreender o espaço organizado onde o homem cria as suas memórias, apropriando-se dele através do corpo de sentidos, evocando o conceito de espaço existencial, segundo o qual se percebe o mundo.

Por conseguinte, pensa-se importante reflectir sobre a percepção do espaço enquanto influência activa no modo de se estar e de se relacionar com a envolvente. Em suma, interessa estudar arquitectura como *espaço*, o papel do arquitecto no seu desenho e a relação entre arquitectura e homem.





02 (a,b). Lilla Värtan (estreito do oceano Báltico) entre o Verão e o Inverno, Stora Lappkärrsberget.

[Metodologia]

A atitude base adoptada no presente discurso prende-se com a ideia de que, qualquer coisa apenas pode ser importante para o pensamento criado se a sua existência ou inexistência tiver influência nas condições práticas para a forma de viver, tanto individual como colectivamente.

Tem-se, de igual modo, o entendimento de que existe uma relação emocional, estética e prática entre o homem e a arquitectura. Nesta perspectiva, ambiciona-se uma linha condutora teórica de investigação que permita a elaboração de um pensamento estruturado e regrado sobre o corpo no espaço.

Parece, então, pertinente apresentar o *espaço* como conteúdo que vai para além de uma determinada forma e materialidade, enriquecendo a arquitectura de conhecimento desenvolvido por outras disciplinas. Assim, pretende-se organizar, interpretar e relacionar conhecimento produzido no domínio da arquitectura, bem como de disciplinas que pensam sobre a posição do homem no mundo. Fala-se de fenomenologia, filosofia e sociologia, cujas ideias serão apresentadas à luz de teóricos que reflectem sobre a existência, o homem e o homem no espaço.

Assim, segundo o ponto de partida de um corpo num espaço existencial e de arquitectura como experiência sensorial, formula-se um conjunto de conceitos teóricos e evocam-se os elementos que se julgam actuar no acto de projectação. Crê-se, de igual forma, relevante pensar a arquitectura como uma experiência vivida, pela forma de criar, de imaginar, de memorizar e de habitar espaços.

O trabalho mostra-se, consequentemente, como o registo de leituras que se tenta interpretar a partir de um conjunto de experiências e exercícios que, até ao momento, constituem o conhecimento sobre o real. Torna-se uma abordagem teórica interceptada pela observação, interpretação e inter-relação, fundindo-se com um ensaio prático.

[Pontos de relevância]

Espaço; lugar; percepção; sentidos; memória; imaginário; identidade; paisagem.

[Estrutura]

O presente discurso estruturar-se-á segundo quatro momentos. Se, para o desenho de uma coluna, é necessária uma reflexão sobre os seus elementos constituintes – base, fuste e capitel –, também para o desenvolvimento de um exercício de projecto em arquitectura existe a necessidade de uma reflexão teórica sobre os seus princípios. Deste modo, e por analogia, desenha-se a *arquitectura* (coluna) através do *corpo* (base), da *percepção* (fuste) e da *identidade* (capitel).

Por sua vez, os quatro capítulos são ocasionalmente intercalados com a mudança de discurso para um registo pessoal – as *páginas de diário*. Estas querem assumir-se como pontuais deambulações pelo arquivo pessoal, a partir da partilha de

memórias, registos, imagens ou textos. São passagens que completam o discurso com experiências pessoais que despoletaram o interesse pelo que aí é abordado, ou quando o que se interpreta evoca na memória momentos que se consideram particulares na vivência pessoal.

Assim, no primeiro momento, procura-se trabalhar num processo de selecção de concepções teóricas sobre o espaço, segundo um pensamento da relação do homem – corpo – com a arquitectura – espaço. Para o entendimento do espaço, a reflexão que interessa será, então, aquela que conduza ao pensamento que relaciona a noção de espaço com as formas utilizadas, compreendendo como a ideia de *vida* lhe é intrínseca e, como tal, se encontra implícita neste mesmo conceito. Assim, pretende-se, neste capítulo, limitar os conceitos base de *espaço*, necessários ao homem para a sua orientação cósmica.

Num segundo tempo, caminha-se do espaço ao lugar e direcciona-se o tema ao lugar sensorial. Do domínio físico a atmosferas sensoriais, quer perceber-se o espaço apreendido pelo corpo dos sentidos. Procura-se compreender o processo perceptivo interno, activado pelo corpo, mas profundamente condicionado pelas experiências pessoais, armazenadas no compêndio de memórias.

Por conseguinte, no terceiro ponto, evoca-se a questão da identidade. Seguindo o caminho anteriormente abordado, procura-se interpretar pontos comuns que permitam falar em imaginário colectivo, criado através da partilha social de uma cultura comum que, por sua vez, caracteriza momentos arquitectónicos. Reflecte-se, então, não apenas sobre a posição do corpo no espaço, mas também sobre a relação entre o indivíduo e os outros, nas circunstâncias próprias que lhe definem uma cartografia única de experiência de mundo e das representações que tece a partir dela – ou seja, a partir das condições de vivência particular e de representação identitária social. Neste quadro, retomam-se funções primordiais de sensação e de percepção e, ao nível da relação *eu*-mundo, a importância da qualidade dessas ligações para a acção inteligente de afinidade com o mundo.

Daí, parece abrir-se o contexto necessário para a concretização de uma atmosfera, propondo, como último momento, um ensaio arquitectónico pessoal. Esta realização prevê-se como um exercício prático que tem como princípio a contemplação da paisagem escandinava. Não obstante, realiza-se a análise ao lugar, segundo uma interpretação sobre as manifestações da natureza envolvente deste contexto. Espera-se, por fim, que o exercício se exprima como a concretização de um lugar que permite ir além do horizonte onde se insere.



03. A cabana primitiva, *Essai sur l'Architecture*, Marc-Antoine Laugier.

# I. CORPO

Existência – Forma – Matéria – Relação – Linguagem – Pensamento

Tendo como objecto de estudo o espaço arquitectónico, dá-se início ao discurso pela análise ao espaço fenomenológico. Interessa aqui interpretar e intercalar fenómenos que ocorrem em torno do corpo e do espaço, construindo conhecimento sobre o homem enquanto ser individual, colectivo e intimamente relacionado com o desenho do espaço arquitectónico.

Considera-se o espaço como conceito base à noção de existência e de habitar, onde se procura abrigo para os acontecimentos da existência, do nível íntimo ao social. Por conseguinte, importa distinguir diferenciação de domínios do espaço, possibilitando o cruzamento interdisciplinar.

Depois, considera-se a noção de habitar como um princípio de poesia e o arquitecto como criador da linguagem expressa no cenário da vida quotidiana. Interessa, acima de tudo, ressaltar o espaço enquanto reflexo da existência humana, com vista a compreender o modo como o indivíduo se posiciona no mundo e como dele se apropria, entendendo-o como um ser pertencente a um lugar e tempo habitacional precisos.

## 1.1. Considerações sobre espaço e existência

### 1.1.1. A forma e o negativo da forma

"(...) aquilo a que chamamos espaço é também forma, negativo ou molde das formas que os nossos olhos apreendem, dado que num sentido visual (...) o espaço é aquilo que os nossos olhos não conseguem apreender por processos naturais.

(...) Esta noção, tantas vezes esquecida, de que o espaço que separa – e liga – as formas é também forma, é noção fundamental, pois é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não vejamos, sabemos constituir forma – negativo ou molde – das formas aparentes.

Mas a apreensão visual do espaço pressupõe um observador que a realize e a consideração da existência de tal observador vem enriquecer, pela criação de situações várias, o dimensionamento do espaço."[6]

6 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, Publicações FAUP, 2007, p. 12.

A arquitectura é a arte do espaço e existe enquanto reflexo da existência humana. Acompanha a evolução do homem, estrutura a sua realidade e envolve as suas vivências. Esta dialéctica que se estabelece entre arquitectura e homem deve-se à capacidade humana de compreender o meio e de experimentar o espaço.

Por conseguinte, para idealizar as suas necessidades, requer-se que o homem entenda as relações entre as formas de modo a unificá-las num conceito de espaço. A verdade é que, ao longo do tempo, vários teóricos contribuíram para a evolução do conhecimento sobre o homem e sobre a sua posição no mundo. Nomes como G. Bachelard, M. Heidegger, M. Merleau-Ponty, Bruno Zevi e C. Norberg-Schulz interpretaram os fenómenos que ocorrem à volta de um corpo e do seu negativo – as formas do espaço. Consequentemente, construíram saber sobre o homem enquanto ser individual, colectivo e o íntimo das criações arquitectónicas. Considera-se, pois, o desenvolvimento de tais considerações como base para o desenho de um projecto informado.

Dá-se início a este texto com a ideia de Heidegger de que "habitar é a propriedade essencial para existir."[7] Percebe-se, à partida, que não se existe sem habitar um espaço, do mesmo modo que o seu contrário é, igualmente, relevante – existir é qualidade fundamental para habitar. Estes dois conceitos tornam-se, portanto, mutuamente dependentes: o homem, na sua existência, habita, ocupando espaço. Não obstante, percebe-se que, se o homem existe num espaço, este último existe, então, através de um homem.

Formulam-se, assim, premissas que requerem conhecimento sobre o *espaço*, o *corpo* e o *corpo no espaço*, interessando compreender o modo como o indivíduo se posiciona no mundo e como dele se apropria, por forma a construir conhecimento sobre como vive, como pensa e como interage – com o meio físico e social –, enquanto ser pertencente a um lugar e tempo habitacional concretos.

Naturalmente, as áreas da filosofia, da psicologia, da antropologia e da sociologia começam a ganhar importância na dialéctica com a arquitectura, uma vez que para a construção de um espaço se considera essencial a compreensão do homem, enquanto indivíduo e parte integrante de uma sociedade.

O espaço definido pela forma – *negativo ou molde das formas que os nossos olhos apreendem* –, resultado material da arquitectura, é o próprio sentido da disciplina. Assim, ambicionando entender a sua capacidade enquanto meio de relacionamento do homem com a realidade construída, urge compreender, primordialmente, o seu conceito base. Será, a partir das suas diversas interpretações ao longo do tempo, das suas mutações e fluxos que se conseguirá situar o entendimento da arquitectura contemporânea.

---

7 "Dwelling is the *essential* proper of existence." M. Heidegger em Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, London Vista Studio1, Londres, 1971, p. 16.

Já na filosofia grega, Platão incutia a premissa de que a essência das coisas está na sua aparência – *eidos*, pelo que se vê, nesta teoria de ideias, a *forma* como meio para a apreensão física e intelectual do espaço. Curioso é que, na mesma corrente filosófica, *espaço* não é considerado relevante para filósofos como Parmenides – que afirma que, uma vez que o espaço não pode ser imaginado é, consequentemente inexistente – ou mesmo Aristóteles, que apenas o compreende como um somatório de *lugares*. [8]

Por influências diversas, aceita-se comummente o termo *espaço* como análogo em relação a outros conceitos como *lugar*, *sítio* ou *vazio*. Ainda que etimologicamente semelhantes, uma vez que todos designam pontos no espaço, as suas diferenças têm relevância no domínio da arquitectura. No presente trabalho, avança-se com a seguinte distinção: considera-se como *sítio* um ponto localizado no espaço geográfico; por sua vez, o conceito de *lugar* remete ao sítio onde o homem experiencia, se reconhece e habita, segundo a premissa de que habitar significa estabelecer-se em certo espaço, "estar em casa, num determinado lugar, estar enraizado nele e pertencer a ele."[9] Por último, assume-se *vazio* como o negativo do que os nossos sentidos delimitam como forma.

Assemelha-se, portanto, o espaço com o cenário das nossas vidas, definindo uma *base*. Nela procuramos abrigo para os acontecimentos da nossa existência, desde o nível mais íntimo e pessoal, ao domínio colectivo.

Voltando à premissa de Heidegger, e considerando o espaço como conceito base à noção de habitar, então, na sua origem, estará o pensamento de que o espaço é a propriedade essencial para existir – todo o homem existe em certo espaço. Tal condição aproxima-se do pensamento de Merleau-Ponty, para quem o espaço é uma das estruturas que expressa a nossa condição de estar no mundo – *o espaço é existencial, como a existência é espacial*.[10]

Importa ainda acrescentar que, ao falar-se de espaço, pressupõe-se, sempre, uma relação entre formas, partindo do princípio que algo se encontra envolvido por algo distinto dele mesmo, ou seja, um corpo só está no espaço se estiver limitado por outro mesmo corpo – *não há formas isoladas e uma relação* [entre formas] *existe sempre*. Os limites do corpo, por conseguinte, são definidos pela arquitectura, como uma *caixa* que delimita o espaço. Pode-se defini-lo como o negativo da forma, uma vez que a sua existência só é possível através da presença de outras formas.

Reconhece-se, então, o *espaço* segundo características cuja homogeneidade permite diferenciar entre espaço *matemático* e espaço *vivencial.* A este propósito, S. Giedion apresenta a história da arquitectura como uma "sucessão de conceitos

8 Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, London Vista Studio1, Londres, 1971, p. 9.

9 Friedrich Bollnow Otto, *Hombre y espacio*, Editorial Labor, Barcelona, 1969, p. 119.

10 "We have said that space is existential; we might just well have said that existence is spatial." M. Merleau-Ponty em Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 16.

de espaço",[11] propondo, de igual modo, a divisão do conceito de espaço em duas classes: a que se baseia no espaço Euclidiano e que estuda a sua gramática – o que se entende por espaço matemático – e a que tenta desenvolver uma teoria de espaço com base em percepção psicológica – o que se denomina por espaço vivencial.

Assim, compreende-se *espaço matemático* como aquele que nas suas três dimensões – altura, largura, comprimento – se permite identificar segundo um sistema de medidas. É um espaço que se mede através das suas coordenadas espaciais e cuja homogeneidade e isotropia se ilustra pelos pontos que o compõem: nenhum ponto ou direcção se distingue dos outros.

Por sua vez, o *espaço vivencial* – ou vivido –, tem como centro perspéctico o lugar do homem que o está a vivenciar. O que se considera como *espaço matemático* no ponto anterior existe aqui como interveniente directo na relação com o corpo humano. Tratando-se, pois, de um conceito imprevisível, uma vez que depende do sujeito observador e de tudo o que age sobre ele, pensa-se como intrinsecamente ligado ao homem por relações vitais. Este espaço aberto e de limites variáveis, centra-se, então, na acção de experimentação que o homem sobre ele exerce.

"A expressão 'espaço vivencial' pode ser facilmente compreendida como equivalente a 'vivência do espaço', no sentido de um facto unicamente psíquico. Por outro lado, a expressão espaço 'vivido' tem a vantagem de indicar que não se trata de algo psíquico, mas o próprio espaço na medida em que o homem vive nele e com ele, do espaço como meio da vida humana." [12]

Por requerer a intersecção dos diferentes domínios que estudam o homem, constata-se que o espaço vivenciado é de maior complexidade. Existe, assim, uma densidade variável e uma subjectividade de significado atribuída pelo homem, o que o diferencia do espaço matemático que, pelo contrário, se vê como objectivo e preciso. A esta categoria (espaço vivencial), arrisca-se acrescentar um sub-ponto – o *espaço imaginado*. Este assume-se como o resultado de uma experiência prévia, que, ao ser retomada na memória, dá aso a um novo lugar, com as alterações inevitavelmente introduzidas pela percepção individual e pelo cruzamento de diferentes espaços vivenciados. Podemos dizer que o corpo e a percepção do indivíduo colocam-no como o centro do mundo, uma vez que o corpo é como que um ponto inscrito num raio perceptivo. Acerca da posição de um corpo no espaço, Edward T. Hall desenvolve alguns estudos nos quais apresenta, por exemplo, uma interpretação sobre a posição entre dois corpos no espaço, segundo graus de intimidade. Assim, para este autor, as distâncias sociais comuns na Europa Ocidental variam consoante as diferentes formas de comunicação (que se distinguem pela proximidade dos corpos), podendo variar

11 Sigfried Giedion em Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 12.

12 Friedrich Bollnow Otto, op. cit., p.25.

entre distância íntima (mais próxima), distância pessoal, ou numa relação mais afastada, distância social. Da mesma forma acontecerá com o espaço, com o qual existirá uma relação tanto mais íntima quanto maior for a proximidade – a experiência vivida – denotada entre corpo e espaço.

Porém, o ambiente habitado no momento não tem, necessariamente de ser a realidade que, nesse preciso tempo, rodeia o corpo e, como tal, sente-se a necessidade de introduzir esta diferenciação do espaço imaginado. Como Merleau-Ponty defende, é possível ser-se fisicamente habitante de um lugar ao mesmo tempo que se está num outro.[13]

Do mesmo modo, importa ressaltar que dizer-se que o corpo do indivíduo é o centro do seu campo perceptivo difere da ideia de o homem ser o centro do espaço arquitectónico. Como Norberg-Schulz aponta, as direcções do espaço arquitectónico não são dependentes dos movimentos do corpo humano, pelo que "o espaço arquitectónico existe independente de quem o percepciona, com centros e direcções próprios."[14] Assim, se o corpo não é primordial para a determinação do espaço matemático, quando se fala em espaço vivencial, a heterogeneidade dos *centros* e das *direcções* torna-se de especial relevância.

Por argumentações díspares sobre o tema, percebe-se que o homem actual não entende o espaço como homogéneo, atribuindo-lhe significações variadas, de acordo com memórias particulares de cada lugar. Se se pode ver uma nova cidade onde se habita como uma *segunda casa*, um lugar tão íntimo quanto a cidade onde sempre se viveu – pelo conforto que nela se encontra –, outros há que terão memórias que repudiem uma segunda visita a tal sítio, pela experiência negativa vivida; existirão, ainda, outros para quem esta cidade não significará mais do que o desconhecido, por não ter existido aí qualquer experiência pessoal. Num sítio novo, encontra-se um espaço sem relevância que, ao ser ocupado, é preenchido com significados pessoais e relações sentimentais, herdando uma nova definição consoante a acção e a interacção exercida sobre ele, numa contínua troca e transformação. Por oposição, o espaço físico construído, quando privado do ser humano e da sua experimentação, revela-se um recipiente vazio e etéreo, desprovido de qualquer significado. É neste sentido que se compreende a premissa seguinte:

"Qualquer homem que escolha um lugar no seu meio para se estabelecer e viver, é um criador de espaço expressivo. Ele faz o seu ambiente significativo, assimilando-o aos seus propósitos, ao mesmo tempo que acomoda as condições que este oferece."[15]

13 "I can be somewhere else while staying here." M. Merleau-Ponty em Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, 1971, p. 16.

14 Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, 1971, p. 13.

15 Ibidem, p. 12.



04. Pablo Picasso, desenhos com luz.

Pode, por conseguinte, afirmar-se que cada espaço em que o homem *habita* deve ser considerado na sua totalidade, incluindo os eventos relevantes nele vivenciados. Pela qualidade particular de cada espaço, a sua disposição e ordem reflectem e expressam o sujeito que o experimenta e que nele habita.

Em contrapartida, segundo uma visão mais delimitadora da ideia de espaço arquitectónico, Bruno Zevi aparece como o arquitecto mais directo na delimitação deste conceito. Na sua linha de pensamento, um edifício só pode ser considerado arquitectura se nele se encontrar espaço interno, espaço que possa ser percorrido no interior de um limite volumétrico. Retomando a ideia de uma *caixa*, então só se estará perante um volume arquitectónico se for possível invadir o seu interior. Se, pelo contrário, este cubo for maciço e impenetrável, então, tratar-se-á de uma *volumetria* e não de espaço. Neste caso, considera-se a história da arquitectura como, principalmente, história do desenho do espaço, pelo que:

"a crítica em arquitectura se faz pela análise ao espaço interno dos edifícios. Se, por carência de espaço interior, uma obra não pode ser apreciada nesta base, (...) a estrutura ou construção – seja o Arco de Tito, a Coluna de Trajano ou uma fonte de Bernini – fica fora da história da arquitectura e pertence, consequentemente, como entidade volumétrica, à história do urbanismo; e, com respeito ao seu valor artístico intrínseco, à história da escultura."[16]

O espaço interno é aqui, consequentemente, o protagonista da arquitectura, entendendo-se como aquele que pode ser apreendido e sentido apenas através da experiência directa. Logo, a arquitectura não consiste na soma de largura, comprimento e altura dos elementos estruturais que delimitam o espaço, mas "no próprio *vazio*, o espaço fechado em que o homem vive e se move. (...) Apreender o espaço, *ver*, é a chave para a compreensão do edifício."[17] Consequentemente, ao estender-se a experiência do espaço para a cidade – nas ruas, praças e parques –, encontrar-se-á espaço onde quer que o homem consiga delimitar um *vazio* e, assim, criar um espaço *fechado*. Porém, também Távora dedica algumas linhas a uma distinção clara entre escultura e arquitectura. Para este autor, "a arquitectura, diz-se, difere fundamentalmente da escultura pela criação de espaço interno, espaço que deve ser vivido, percorrido, para apreensão total do edifício (...)."[18]

16 Bruno Zevi, *Architecture as Space. How to look at architecture*, trad. Milton Gendel, Horizon Press, Nova Iorque, 1957, p. 32.

17 Ibidem, p. 22-23.

18 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p. 15.

Ao recuar-se na história, encontra-se na linguagem de civilizações anteriores ou primitivas termos que expressam e comunicam relações espaciais, como *em cima* e *em baixo*, *à frente* e *atrás*, *direita* e *esquerda*. Estes termos não são abstractos, mas estão relacionados com o homem e com a sua envolvente e expressam uma ideia de "posição". Para os egípcios ancestrais, espaço era determinado pela geografia particular do país, introduzindo coordenadas de *rio acima* ou *rio abaixo* em detrimento de Norte ou Sul, respectivamente. Para este caso, Schulz identifica um *conceito cognitivo* de espaço que não é imparcial à experiência directa de relações de espaço.[19] Assim, compreende-se o entendimento primitivo de espaço como intuições baseadas em orientações específicas a objectos ou lugares.

A verdade é que, ao longo dos tempos, distinguem-se, também, diferentes qualidades no desenho do espaço, permitindo a sua distinção em períodos arquitectónicos. Segundo uma ordem cronológica, o espaço pode ser qualificado em cada tempo histórico segundo as suas características entendidas como mais distintivas. Se a escala e a proporção se apresentam como as maiores virtudes na Grécia Antiga – a era da força e da beleza, símbolo de uma trégua contemplativa na revolta das paixões –, é o espaço estático que marca a era da força e magnificência da Roma Antiga; por sua vez, vê-se direcção humana no espaço Cristão, aceleração e primor no espaço Bizantino, ritmo e interrupção espacial nos Bárbaros, métrica no espaço Romanesco, contraste dimensional e a continuidade no Gótico, métrica, plasticidade e volumetria temática na elegância Renascentista, movimento e interpretação no espaço Barroco, direcção urbana no conceito de espaço no século XIX e a ideia de espaço orgânico no século seguinte.[20]

19 Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, 1971, p. 9.

20 Bruno Zevi, op.cit., p. 5 e p. 188.



05. Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo*.

Quando se fala em espaço, importa referir que a sua representação não se pautou pela homogeneidade ao longo dos tempos. Foi com a introdução da perspectiva que a pintura e, consequentemente a arquitectura, se elevou enquanto capaz de representar o espaço nas suas dimensões. Assim, Peter Celsing inicia as suas considerações sobre o espaço com o convite a observar o quadro *Flagellazione di Cristo* de Piero della Francesca.[21] Nesta obra o espaço protagoniza um jogo de planos e volumes, que, através da introdução da perspectiva, lhe atribui a desejada noção de profundidade. Cristo encontra-se na parte mais distante do espaço arquitectónico; contudo existe, em simultâneo, um espaço metafísico que separa e rodeia as três figuras que aparecem em primeiro plano. Tal é intensamente acentuado pelos olhares fixos, mas perdidos no seu alcance, como se os três homens conseguissem ver para além do que a pintura representa. Nesta relação de ideias, espaço *físico* e *metafísico* identificam-se como contrários, apresentando-se uma dicotomia entre o espaço quantitativo mensurável e o espaço qualitativo imensurável, respectivamente. Torna-se uma questão de ver e de compreender o espaço.

Também na arquitectura clássica, a pintura foi utilizada para atribuir maior ornamento e profundidade aos espaços, falseando, através do desenho, elementos arquitectónicos inexistentes – comummente, pilastras, nichos ou janelas com infinito alcance. Por outro lado, assiste-se, também nessa altura, a alguns jogos perspécticos, onde a se recorre à acentuação da perspectiva com na ideia de atribuir maior profundidade aos espaços.

Portanto, a descoberta da perspectiva ou da representação gráfica em três dimensões – altura, largura, profundidade – levou os artistas renascentistas do século XV a acreditar que haviam finalmente dominado as dimensões da arquitectura e os meios de reproduzi-las. O espaço aqui, já podia ser imaginado, contrapondo a filosofia grega apresentada previamente. Os edifícios ilustrados na pintura pré-renascentista parecem, de facto, planos e distorcidos. Porém, quando, na última década do século XIX, a reprodução fotográfica e, consequentemente, a sua distribuição em massa, se tornou um processo simples, tudo parecia criticamente claro e tecnicamente perfeito; a partir deste momento, o homem começou a divagar sobre a existência de uma quarta dimensão em arquitectura. Esta foi a revolução cubista no conceito de espaço, que ocorreu pouco antes da primeira guerra mundial[22].

21 Peter Celsing, "About Space" em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, Routledge, Londres, 2008, p. 355.

22 O cubismo é um movimento artístico que surgiu no início do século XX, cuja representação das formas da natureza se faz por recurso a figuras geométricas.





06 (a,b). Giulio Romano, Sala dei Cavalli, Palazzo Te, Mântua. As pilastras, os nichos e as estátuas no seu interior, bem como toda a restante ornamentação da sala, transmitem uma ideia de volumetria que, na verdade, é falseada através da pintura.



07. Scala Regia, Palazzo Apostolico, Vaticano. Construída por Antonio da Sangallo e reconstruída por Bernini.

"Para capturá-lo [ao espaço] completamente, devo desenhar um número infinito de perspectivas a partir dos infinitos pontos de vista possíveis. Esse deslocamento sucessivo no tempo do ângulo de visão acrescenta uma nova dimensão às três dimensões da tradição."[23]

Assim, o *tempo* foi denominado como a quarta dimensão do espaço. A mesma ideia é reafirmada por Asplund, bem por como Távora, que vêem existir na ideia de espaço, um *quarto* ponto de vista. "Nós não queremos perceber um espaço como algo que é muito constante, invariável. Inclui movimento, variabilidade, adaptação a diferentes pessoas e circunstâncias."[24] Para Távora, por conseguinte, "o tempo conta sempre"[25], pelo que é elemento essencial do espaço e não apenas uma dimensão de observação.

No entanto, Zevi afirma que "uma dimensão comum a todas as artes obviamente não pode ser peculiar a nenhuma delas e, portanto, o espaço arquitectónico não pode ser pensado inteiramente em termos de quatro dimensões."[26] Aqui, entende-se a quarta dimensão como suficiente para definir o volume arquitectónico – a *caixa* formada pelas paredes que delimitam o espaço –, mas o espaço em si – a essência da arquitectura – transcende os limites das quatro dimensões. Porém, também Távora apresenta o conceito de tempo não como uma dimensão estática, mas como irreversível e aberta a infinitas colaborações. Assim, alega que o espaço está em permanente devir pela irreversibilidade do tempo: "porque o espaço é contínuo e porque o tempo é uma das suas dimensões, o espaço é, igualmente, irreversível" pelo que, "um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi"[27] e "o que hoje era espaço vivo pode ser amanhã espaço morto, o que ainda hoje era ordem podem amanhã ser desordem". [28] Deste modo, vê-se a evolução arquitectónica como um acontecimento com relativa velocidade.

---

23 Bruno Zevi, *Architecture as Space. How to look at architecture*, 1957, p. 25-26.

24 Erik Gunnar Asplund, "Our Architectonic Perception of Space" em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, p. 332.

25 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p. 16.

26 Bruno Zevi, op. cit., p. 27-28.

27 Fernando Távora, op. cit., p. 19.

28 Ibidem, p. 35.





08 (a). Richard Long, *Dusty Boots Line*, Egipto, 1988 (em cima).

(b). Richard Long, *Midday Muezzin Line*, Egipto, 2006 (em baixo).

Retomando a desconstrução teórica do conceito de espaço, interessa convocar a teoria de Norberg-Schulz, por conseguir uma distinção entre seis diferentes categorias, interligadas e apresentadas a partir de uma menor para uma maior abstracção de pensamento. Assim, fala-se de: o espaço pragmático, o espaço perceptivo, o espaço existencial, o espaço cognitivo, o espaço abstracto e o espaço arquitectónico. No presente discurso, importa, demais, desenvolver o pensamento envolvente ao espaço existencial e arquitectónico, sem negligenciar uma apresentação explicativa dos restantes.

O *espaço pragmático* incorpora o homem no seu ambiente natural – segundo a ideia de um corpo no espaço –, enquanto que o *espaço perceptivo* é essencial à sua identidade como pessoa – o modo como o corpo vive o espaço. Tais conceitos integram-se, respectivamente, no que previamente foi distinguido como espaço matemático e espaço vivencial. Porém, a estrutura de pensamento de Schulz permite o reconhecimento de mais conceitos de espaço. Distinguem-se, então, *espaço existencial* como o que faz o homem pertencer a uma totalidade social e cultural – o lugar onde existe no mundo, que não compreende a sua totalidade, mas apenas o meio em que se insere, o seu conhecimento; por *espaço cognitivo* entende-se aquele que torna capaz pensar sobre o espaço – o que permite ter a noção de dois espaços como distintos – e que, consequentemente, oferece reconhecimento necessário para descrevê-lo, entrando, consequentemente, no domínio do *espaço abstracto*. A série mostra uma abstracção crescente, que culmina na interpretação de *espaço arquitectónico* – aquele que expressa e estrutura um *mundo conhecido.*[29] Estas serão as distinções base consideradas ao longo da dissertação.

29 *Imago Mundi*




09. Richard Long

Das dimensões da arquitectura às suas interpretações e representação, pode dizer-se que foi a descoberta do fogo que, literalmente, deu origem à união dos homens, à assembleia deliberada e à vivência social. E assim,

"enquanto eles [os homens] se continuavam a reunir em maior número em determinado lugar, (....) não sendo obrigados a andar com o rosto no chão, mas erectos e (...) capazes de fazer com facilidade o que quer que escolhessem com as mãos e os dedos, começaram, naquela primeira assembleia, a construir abrigos."[30]

Daí, vê-se a casa – ou o *abrigo* – como a origem e o arquétipo da arquitectura e da manifestação dos seus atributos. O mais notável, e primário, exemplo disso é a cabana primitiva, a qual, para o arquitecto romano Vitrúvio, é a fonte de todo o discurso que se desenvolve posteriormente em arquitectura.[31]

Não obstante, compreende-se que a arquitectura e o interesse pelo espaço têm raízes existenciais. Da cabana ao espaço contemporâneo, do homem primitivo ao homem actual, o arquitecto é, então, "uma caixa de conhecimentos variados, um especialista em nada, ou apenas, em tornar o vazio habitável",[32] pelo que a função de todas as técnicas de representação e todos os caminhos da arquitectura não é mais do que uma preparação alusiva ao momento em que o corpo, com tudo o que nele que é físico e mental e, acima de tudo, humano, experimenta o espaço. Esse é o momento da arquitectura. E, assim, existem condições de mútua relação entre as propriedades particulares de cada domínio, pelo que as suas muitas vertentes quando entrelaçadas formam a base da própria existência.

"A arquitectura existe entre nós e o mundo. Se nos definirmos a nós e ao mundo como mensuráveis, a nossa arquitectura será dimensível e sem Espírito; contudo, se nos permitirmos a estar disponíveis à comunhão entre o mensurável e o imensurável, permitimos que a nossa arquitectura se torne na celebração desse encontro e na morada do Espírito."[33]

30 Vitruvius, *The Ten Books on Architecture,* trad. Morris Hicky Morgan, Dover, Nova Iorque, 1960, p. 38-39. Primeira publicação como *De Architectura,* séc. I a.C.

31 Talvez a mais familiar e idílica imagem representativa do conceito primitivo de *abrigo* seja a ilustração que faz a capa do frontispício *Essai sur l'architecture* de Marc-Antoine Laugier, dispondo quatro troncos que sustentam um frontão de ramos de árvore.

32 Fernando Espuelas, *Madre Materia*, Lampreave, Madrid, 2009, p. 9.

33 John Lobell, *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, Shambhala, Boston, 1985, Introduction, p.3.

### 1.1.2. O *Eu* e o *não-Eu*, entre a arquitectura e o espaço existencial

"Se 'centro do mundo' designa um ideal, objectivo público, ou 'paraíso perdido', a palavra 'lar' também tem um significado mais singular e concreto. Diz-nos, simplesmente, que o mundo pessoal de qualquer homem tem um centro. (...) A noção de lar como o centro do mundo remonta à infância. Os primeiros pontos de referência estão ligados ao lar e à casa, e, apenas lentamente, a criança se torna capaz de atravessar as suas fronteiras." Quando Schulz questiona o filho de doze anos sobre o meio que o rodeia, a criança responde-lhe: "'Então eu quero começar em casa, porque é de lá que eu saio para todos os outros lugares.' Desde o início, então, o centro representa para o homem o que é por ele conhecido, em contraste com o mundo desconhecido e um tanto assustador ao seu redor. 'É o ponto onde ele adquire posição como um ser pensante no espaço, o ponto onde permanece e vive no espaço.'"[34]

34 Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, 1971, p. 19.

Pensa-se o espaço como uma dimensão da existência humana e não como um reduto da dimensão do pensamento ou da percepção. Isto porque, como anteriormente avançado através da premissa de Merleau-Ponty, *espaço* e *existência* estão intimamente relacionados. É, doravante, intenção olhar a condição fundamental da existência, da forma de estar no mundo, e transpor essa estrutura em interpretações das propriedades do espaço arquitectónico. Por conseguinte, *espaço existencial* será definido como o lugar da vivência do *Eu*, das suas apreciações e imaginários, ainda que idealizado, maioritariamente, pelo conjunto que forma o *não-Eu.*

Para se introduzir a influência do *não-Eu* no espaço existencial do *Eu*, considera-se, em primeiro lugar, a premissa de que a arquitectura é uma composição de espaço por meio de objectivos que, de forma mais ou menos afirmada, marcam um caminho. Consequentemente, qualquer construção arquitectónica pode ser vista como um percurso estruturado por quem o desenha. Tem-se essa percepção, por exemplo, no momento em que o corpo ultrapassa a barreira do público e entra no domínio do seu lar. Nessa casa é absorvido por possibilidades de circulação e por impulsos para o movimento que parecem fazer compreender como proceder a partir da entrada. Tal movimento parece intuitivo numa lógica de menor distância para alcançar um lugar. O corpo é, nesse momento, amortecido pela sequência de entidades espaciais definidas pelo desenho do espaço arquitectónico. Tal exercício ocorre, de forma evidente, por exemplo, no domínio público de um museu, onde seguir o percurso pensado para a observação de determinada exposição promete, em teoria, a melhor leitura da arte exposta. Acontece na casa, no museu, bem como em toda arquitectura pensada, pelo que se experimenta os espaços onde se existe de acordo com pré-determinações convencionadas por um *não-Eu*.

Não obstante, pensa-se o espaço existencial do *Eu* com uma influência activa na forma de estar desse sujeito. Pode dizer-se que quando se está num espaço este fornece, simultaneamente, imagens dispersas e um *corpo* de representações com relações vinculadas. Como que se olha para determinadas particularidades do espaço como tal, isoladas e um tanto ausentes do meio, ao mesmo tempo que um detalhe se encadeia numa sucessão de imagens que o localizam num lugar. Entra-se numa sala e prende a atenção aquela janela que permite a observação de uma luz sólida que irradia o espaço e que transpõe o corpo aos focos de luz circulares que observou, um dia, a partir superfície da cúpula no Panteão em Roma. Ou, por outro lado, vê-se tal janela como um elemento importante no reconhecimento desse próprio espaço. Em ambos os casos, a imaginação e a memória de cada individuo actuam aumentando os valores da realidade. Por conseguinte, transcender-se as memórias de todas as casas em que, um dia, foi encontrado abrigo, – além de todas as casas onde se sonhou viver –, conseguir-se-á, possivelmente, isolar uma essência íntima que será o singular propósito de todas as imagens de intimidade preservada.

Porém, para se conseguir compreender tal valor, não se deve cingir a casa a um universo sobre o qual se incidem apreciações e imaginários.[35] É preciso compreender o lugar, então, como um *espaço existencial*.

Contudo, as questões intrínsecas ao problema aumentam ao ambicionar-se determinar a profunda realidade de todas as nuances do apego por um local escolhido. Bachelard, na sua *poética do espaço*, aponta que, para um fenomenólogo, tais aspectos seriam tomados como os primeiros esboços de um fenómeno psicológico. Porém, essas nuances não se assumem como uma superficialidade na forma de habitar um espaço: o homem ocupa o seu espaço existencial, de acordo com toda a dialéctica da vida, enraizando-o, dia após dia, no seu "canto no mundo".[36] Consequentemente, considera a sua casa como o seu ângulo do mundo, o seu ponto: *é o primeiro universo, um cosmos real em todo o sentido da palavra.*

Segundo o mesmo autor, existem filósofos abstractos, conscientes do mundo, que descobrem um universo por meio da dialéctica entre o *Eu* e o *não-Eu*. Assim, conhece-se o *universo* antes de conhecer a *casa*, o *horizonte distante* antes do *alcance imediato*.[37] Se, então, se estudar fenomenologicamente o ponto de partida das imagens, existirão evidências dos valores do espaço habitado, do *não-Eu* que protege o *Eu*. O *não-Eu* é, aqui, entendido como tudo que é envolvente à noção do *Eu* – ao corpo do homem que experiencia o seu mundo. Esta noção é análoga à de Távora – anteriormente apresentada –, "de que o espaço que separa – e liga – as formas é também forma". Neste caso, o que o que separa – e liga – o *Eu* é também parte desse corpo na sua experiência do mundo, como negativo do mesmo – o *não-Eu*.

Pelo contrário, se realmente se *habitar* um espaço – ideia mais íntima em comparação à noção de *estar* –, e ao criar-se a essência de *lar*, as imagens produzidas serão então fruto de um ambiente mais particular; será a imaginação a funcionar nessa direcção de criar *lar* no espaço alargado, por forma a habitá-lo. Assim, através da imaginação, o ser humano é capaz de conceber a sua aproximação de abrigo: constrói as suas "paredes" não palpáveis, desenhando conforto com a ilusão de protecção. Tal permite avançar que, na interminável dialéctica entre o *Eu* e o *não-Eu*, "o ser abrigado dá limites perceptíveis ao seu abrigo".[38]

35 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 3.

36 "In every dwelling, even the richest, the first task of the phenomenologist is to find the original shell. (...) For our house is our corner of the world. As has often been said, it is our first universe, a real cosmos in every sense of the world. If we look at it intimately, the humblest dwelling has beauty." Ibidem, p. 4.

37 Ibidem, p. 4-5.

38 "(...) in the most interminable of dialectics, the sheltered being gives perceptible limits to his shelter." Ibidem, p. 5.

Por relação de correspondência, tudo o que se recebe da imensidão do mundo – e que se retém no espaço existencial –, transforma, de igual forma, a percepção do ser íntimo, pelo que, por raciocínio de lógica, quanto maior for o espaço existencial do homem, maior será o campo de influências na sua experiência diária do mundo. A forma como imagina uma casa, tudo o que à partida espera ao entrar nesse espaço, advém da experiência prévia, dependendo, por conseguinte, do espaço existencial. Do mesmo modo, a forma de habitar é provocada pelo espaço físico e existencial, pelo que o edifício e a capacidade de habitar são intimamente relacionados. A poesia que provém dessa relação torna-se linguagem e expressão do pensamento e do habitar. Evocando a teoria de Heidegger, pode dizer-se que a habitação é o lugar para a comunhão pacífica entre indivíduos e mundos, parte integral da existência.[39]

39 Adam Sharr, *Heidegger for Architects*, Routledge, Londres, 2007, p. 36-37.

## 1.2. Linguagem e expressão entre corpo e espaço

### 1.2.1. A poesia no habitar

"(...) a poesia é o que nos permite, realmente, habitar."[40]

40 M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, trad. A. Hofstadter, Harper & Row, Londres, 1971, p. 215.

Heidegger vê a noção de *habitar* como um princípio de poesia, segundo o qual o homem habita de forma meritória, mas igualmente poética.[41] Por sua vez, Frank Lloyd Wright vê o arquitecto como um poeta: "todo o grande arquitecto é – necessariamente – um grande poeta. Deve ser um intérprete original do seu tempo, do seu dia, da sua era".[42]

Atente-se, então, na poesia. Um poema deve ser compreendido na totalidade da sua composição e não apenas como uma soma de versos, pois será o conjunto que consideramos como criação de linguagem. Logo, uma análise exímia a cada um dos versos deve ter sempre como referência toda a escrita bem como o contexto em que é produzida. Tal torna-se uma analogia para a arquitectura: os diferentes momentos na experiência de um espaço nunca existem isolados e deverão ser analisados, então, como parte pertencente a um todo – a relação do *corpo* com o *espaço* remete a todo o contexto que os envolve, como referido no texto anterior.

Não obstante, a analogia entre arquitectura e linguagem – arquitectura concebida como uma expressão – é foco de atenção já desde Vitrúvio. Este considerava as invenções primitivas da humanidade, como o fogo, a linguagem e a construção de abrigos, como semelhantes em importância. Da mesma forma se vem afirmando que a invenção da arquitectura deveria ser comparada à invenção da linguagem, no sentido de que nenhuma delas poderia ser atribuída a uma pessoa individual, mas à humanidade.[43] A poesia, por conseguinte, não se resume a uma linguagem escrita ou verbal, expressando-se na existência humana pela forma como o homem está no mundo, como vive, imagina e recorda. A poesia coloca a linguagem em estado de emergência, em que a vida se manifesta através da sua vivacidade. Esses impulsos linguísticos, que se destacam do nível ordinário da linguagem pragmática, compreendem-se como "miniaturas do impulso vital."[44]

Olha-se, pois, para a relação entre acontecimentos presentes e distantes, vividos ou imaginados, como uma relação de poesia, mais ou menos consciente. Bachelard, por sua vez, avança que uma das propriedades da consciência ingénua é a *imagem poética*. Esta não se subjuga a um impulso interior, uma vez que não se produz como um eco do passado, mas pelo impulso do presente. Deste modo, "através do brilho de uma imagem, o passado distante ressoa com ecos e é preciso saber em que profundidade esses ecos vão reverberar e desaparecer."[45] Considerar imagens segundo uma atitude que força a ausência de uma interpretação pessoal, torna-se insuficiente para estabelecer uma teoria imaginativa.

---

41 Ibidem, p. 216.

42 F. L. Wright em John Lobell, *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, 1985, Introduction, p.3.

43 Quatremere de Quincy em Jukka Järvinen, *Reference and meaning in architecture,* Tampere University of Technology, Tampere, 1992, p. 8-9.

44 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. xxiii.

45 Ibidem, p. xii.

Tal acontece porque a própria atitude prudente – visando a imparcialidade científica – é, em si, uma recusa em obedecer à dinâmica imediata da imagem.

Assim, criar uma imagem, na sua simplicidade, não precisa de ensinamento. É a propriedade de uma consciência ingénua; na sua expressão, é uma linguagem imatura, pelo que, o poeta, na novidade das suas imagens, é a própria origem da linguagem[46]. É através do seu carácter de singularidade que uma imagem poética movimenta o mecanismo linguístico. Percebe-se isso numa simples experiência de leitura: quando se pega num livro e se navega pelas suas páginas, estas não precisam de estar ilustradas para que todo um cenário seja criado na imaginação. Constroem-se imagens através das palavras, cenários a partir dos textos. A imagem que a leitura oferece torna-se realmente particular. Apesar de ser impulsionada por um ser exterior a ao leitor, cedo a leitura se desenrola na sua imaginação. Torna-se uma nova linguagem, ou uma comunicação entre a sua mente e a linguagem escrita, falada ou expressada. Aqui a expressão cria o ser, torna-se reflexo deste ser que imagina. O significado de tais imagens é precisamente de valor poético.

A poesia existe através das suas infindáveis imagens, através das quais a imaginação criativa passa a viver no seu próprio domínio. Pode ler-se o mesmo texto duas vezes consecutivas ou espaçadas em tempo, pelo que, na imaginação esta leitura não se repetirá. Poderão existir pontos de semelhança, mas a espontaneidade – ou a novidade – da imagem inaugura-se a cada momento. Dizer que duas pessoas que lêem um mesmo texto criarão, inevitavelmente, imagens mentais diferentes é tido como certo, mas acrescentar que o mesmo será real caso se trate da mesma pessoa pode parecer menos convencional. A verdade é que, a imagem poética é novidade, imaturidade, espontaneidade. Logo, a mesma imagem pode evocar-se a partir de diferentes linguagens, do mesmo modo que a mesma linguagem pode criar imagens mentais – ou poéticas – distintas. Cabe à poesia esta dinâmica imediata.

Não obstante, pode, então, afirmar-se que os cenários do passado não se reproduzem no presente. Ao invés, seleccionam-se, consciente ou inconscientemente, imagens poéticas que retomam tais momentos. Revive-se de uma maneira que é, portanto, nova um acontecimento ou imaginário passado, criando possibilidades de novas relações.

> "Os pintores contemporâneos já não consideram a imagem como um simples substituto de uma realidade perceptível. Proust disse acerca das rosas pintadas por Elstir que elas eram 'uma nova variedade com a qual este pintor, como algum horticultor inteligente, enriqueceu a família das Rosas.'"[47]

46 O termo linguagem é usado para se referir a um sistema de comunicação humano (não necessariamente a fala humana). Jukka Järvinen, *Reference and meaning in architecture*, 1992, p. 4-5.

47 Elstir é um personagem de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. xxix.

[A Tribute To the Everyday Things, Dan Turèll (1984)]

*I like the everyday things*
*Most of all, I like the everyday things*
*That slow down waking up to the well known view*
*that anyway never is quite so well known*
*The families that once familiar and after distance of sleep strange faces*

*The morning kisses*
*The flop of mail through the door slot*
*The coffee aroma*
*The ritual wandering to the corner shop for milk, cigarettes, newspapers*
*I like the everyday things*
*Despite all the irritations*
*The bus that rumbles past outside on the street*
*The telephone that incessantly disturbs the most beautiful, blankest, stillest nothing in my fish tank*
*The birds that twitter from their cage*
*The old neighbour who stops by*
*The kids that have to be picked up in the kindergarten just as you've gotten started*
*The eternal shopping list in your jacket pocket*
*With its fixed demands for meat, potatoes, coffee and crackers*
*The little quickie in the local pub*
*when we all meet with shopping bags and wipe sweat from our brows –*
*I like the everyday things*
*The agenda*
*The biological one too*
*The inevitable procedures in the bath and toilet*
*The obligatory electric shaver*
*The letters that must be written*
*The rent notice*
*The balancing of the chequebook*
*Doing the dishes*
*Finding that you're out of toothpaste or tape –*
*I like the everyday things*
*Not that I don't like parties and dressing up, pot and dances*
*That's necessary*
*With all its leftover wastage*
*So much unsaid and approximated*
*swaying and hanging in the air afterwards*
*As a kind of psychological hangover*
*That only everyday morning coffee can cure –*
*Parties are ok! Make room for euphoria!*
*Let the thousand pearls bobble!*
*And what joy afterwards, to lie down*
*In your restful everyday bed*
*to the well known, anyway not quite so well known same view*

*I like the everyday things*
*I like the everyday things, I'm crazy about them*
*I like the everyday things; goddamn I like the everyday things*
*I love the everyday things*

Assim, através de uma analogia à pintura, compreende-se a existência poética como o conjunto de inaugurações espontâneas a cada momento, fruto dos diferentes momentos da experiência do espaço.

Pela sua espontaneidade, a poesia é, então, "uma alma que inaugura uma forma", pelo que, mesmo que a forma seja já conhecida, previamente descoberta, ou inscrita em "lugares comuns", antes que a luz poética interior seja voltada para a forma, esta é um mero objecto para a mente. "Mas a alma vem e inaugura a forma, habita nela, sente prazer nela."[48] Daí que, por exemplo, com o passar do tempo, espaços do quotidiano se tornem de significação pessoal, na medida em que adquirem valor singular que, previamente, não lhes era atribuído. Vê-se tal poesia acontecer quando determinado espaço se torna o cenário de um momento guardado na memória ou, em situações em que é compreendido aos olhos de particularidades que interessam ao contexto pessoal.

Do mesmo modo, compreende-se que retomar memórias é criar uma imagem nova, provavelmente mais distante da realidade. A casa em que primeiramente se habita – aquela onde se dá a conhecer e a experimentar o espaço existencial –, quando retomada na memória, ocorre como reflexo de uma encarnação de casa, uma personificação de memórias. Ao voltar fisicamente a este lugar, domina, frequentemente, a sensação de pequenez do lugar e de vazio de poesia, pois esta existia na memória.

Para Heidegger, quando alguém com disposição poética se submete ao mundo e, deliberada ou instintivamente, mede as coisas e os fenómenos através de actos criativos, esse ser cria poesia. Por conseguinte, qualquer resultado dessa poesia também se torna uma medida, somando-se ao compêndio de mensurações humanas. Assim *edificar* e a *habitar* ocorrem e concorrem através da medida. Seja instintiva ou deliberada, é realizada através de experiências físicas e imaginativas imediatas, não se podendo considerar como uma ciência exacta. O corpo habita o espaço existencial apreciando o ambiente que o cerca – e particularmente os edifícios em que habita – de acordo com uma interpretação criativa e mensurável das suas experiências individuais prévias.[49]

*Habitar* ocorre, pois, quando a *poesia* acontece, como uma medida base para todos os dimensionamentos, tornando-se forma primordial da construção, como aferição adequada da dimensão da habitação. "A poesia, em primeiro lugar, admite que o homem vive na sua própria natureza (...) A poesia é a aceitação primária do sentido de habitar."[50]

---

48 Pierre-Jean Jouve em Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969., p. xviii.

49 Adam Sharr, *Heidegger for Architects*, 2007, p. 82-83.

50 M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, 1971, p. 227.

### 1.2.2. Entre o mensurável e o imensurável, a dimensão do corpo no espaço

"(...) um bom edifício começa com uma concretização no imensurável. Meios mensuráveis são então usados para construí-lo e, quando terminado, temos, de novo, entendimento à realização original no imensurável."[51]

51 John Lobell, *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, 1985, p.3.

Rasmussen conta a história de que, um dia, Pitágoras passou por uma oficina de ferragens e que o som de três martelos em trabalho se tornou melodia aos seus ouvidos. Quando investigada a harmonia deste som, chegou à conclusão de que os comprimentos das extremidades dos martelos se relacionavam entre si: a medida da razão maior produzia a nota principal, o compasso da segunda seria um quinto e o da menor uma oitava. Experimentando com cordas de diferentes comprimentos em tensão, concluiu que, quando existe razão de proporção entre as cordas segundo números inteiros, alcança-se harmonia sonora.[52] Esta lenda crê-se importante no reconhecimento do conceito de harmonia e da forma como esta é produzida.

Contudo, para um comum ouvinte musical, não existe conhecimento que permita determinar o comprimento das cordas que produzem determinada melodia sendo, portanto, necessário ver e medir por forma a saber a sua razão de proporção. Independente do entendimento anterior, sabe-se existir determinada relação entre razões matemáticas inteiras e a percepção humana, visual e sonora. Assim, o mesmo autor julga relevante a relação entre música e arquitectura, podendo comparar-se a arquitectura – arte que actua segundo dimensões – com música, segundo a ideia de *música estática*.[53]

Se, então, se assemelhar uma estrutura arquitectónica a um instrumento, tal permite, por analogia, equipará-la a um instrumento musical que vibra e reproduz sons, onde o que importa são os efeitos, o funcionamento e a função, no sentido mais amplo. Aqui, *habitar* torna-se a *música* do instrumento: dar uso às potencialidades criadas. Consequentemente, compreende-se uma casa desabitada como um instrumento parado, um piano sem uso, a servir de prateleira às molduras com fotografias que se colocam em cima. A casa é feita para o homem e para, por ele, ser habitada. O arquitecto, no seu acto de projectar, idealiza a multiplicidade de usos que o homem pode atribuir ao espaço, sugerindo, por vezes, ainda mais, desenhando-o para que a vida nele aconteça. Só assim a casa vive, toca, produz sons e canta.

52 Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, The Mit Press, Cambridge, 1997, p.104.

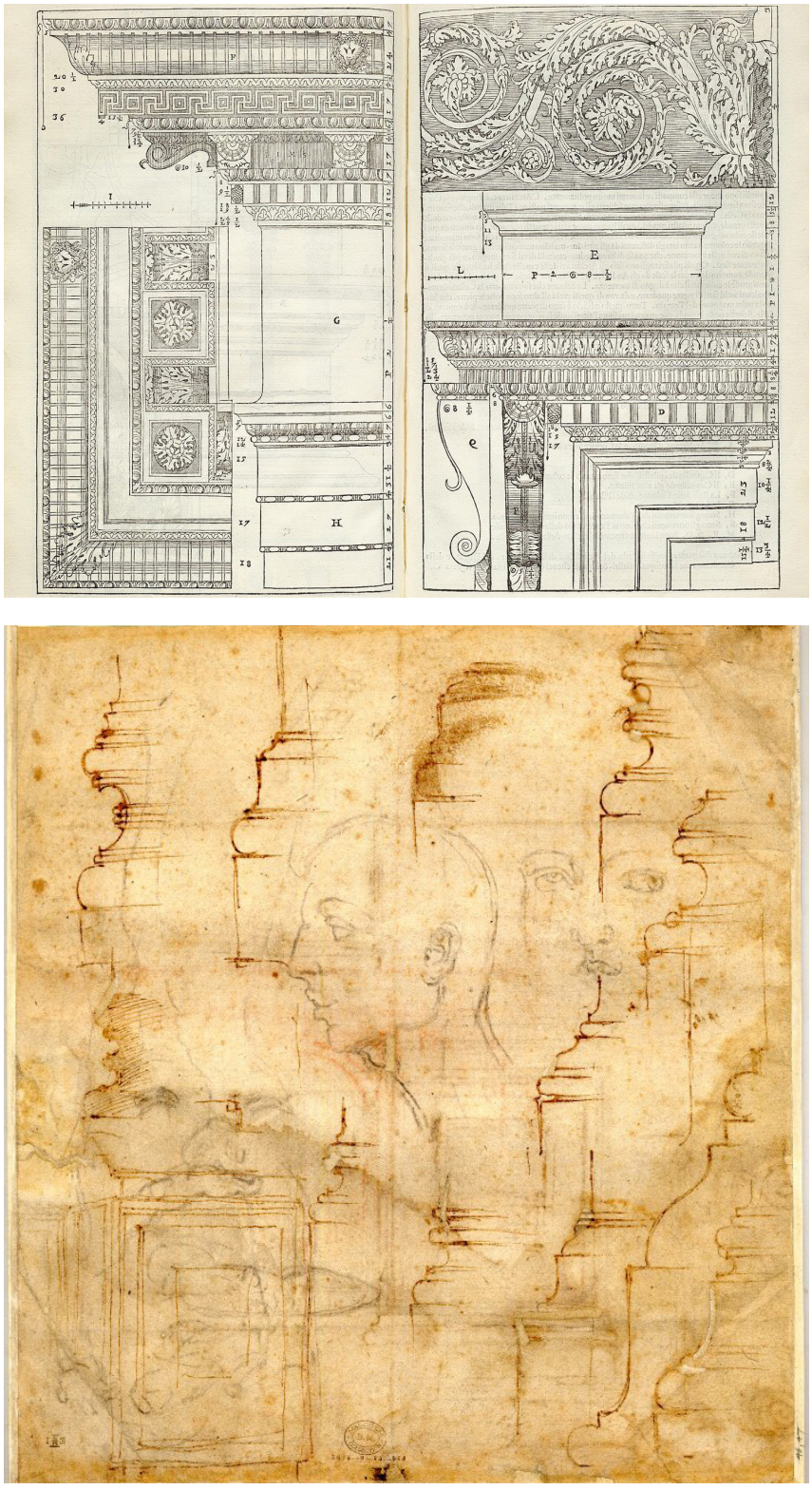
53 Ibidem, p.105.

Se na música se almeja o alcance melódico, em arquitectura identifica-se a escala e a proporção como os elementos que permitem atingir a harmonia na relação entre homem e espaço.

Da trilogia clássica aos teóricos da Renascença – de Vitrúvio a Palladio – a ideia de proporção vigora. Em *I Quattro Libri dell'Architettura*, por exemplo, os números aparecem nos desenhos de alçados com tamanha robustez quanto o próprio traço da coluna. Na realidade, as proporções da *villa* Palladiana derivam, também, da medida das colunas clássicas desenhadas.

As colunas da antiguidade são consideradas expressão de beleza e harmonia. As regras para o seu dimensionamento têm como unidade base o diâmetro da coluna e daí derivam as dimensões de base, fuste e capitel, bem como de entablamento e de distância entre as mesmas. Estas proporções são identificadas e ilustradas nos livros de Palladio.

Todavia, sabe-se que no início do Renascimento, os edifícios são pensados com diferentes ordens e entablamentos nos vários pisos, tendo a coluna ganho maior dimensão com Miguel Ângelo e Palladio aquando da introdução da ordem gigante, que compreende mais do que uma escala e que provém o edifício de uma noção de monumentalidade.



10 (a). Andrea Palladio, ilustração em *I Quattro Libri dell'Architettura* (em cima).
(b). Michelangelo, estudo de detalhe para a Biblioteca Laurenziana (em baixo).

Do elemento base da arquitectura – a coluna – ao protagonista da arquitectura – o homem –, o desenho da proporção humana é, tal como o da coluna, alvo de estudo empírico em arquitectura. Do Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci, ao *Le Modulor* de Le Corbusier, tenta-se o desenho do corpo humano segundo uma proporção de ouro na procura da essência harmónica.

*Le Modulor* representa uma referência de escala e proporção do homem moderno, com 175cm de altura e 216cm com o braço esticado na vertical (mais tarde, numa segunda versão, esta figura terá 183cm e 226cm, respectivamente). Estas medidas de proporção humana revelam-se, então, de grande importância para a arquitectura. Compreender o homem e as suas proporções é necessidade básica no desenho de qualquer espaço, tornando-se este o seu agente principal. A partir do corpo, estabelecem-se alturas mínimas para o pé direito de um quarto, para uma porta, bem como para os objectos do quotidiano.

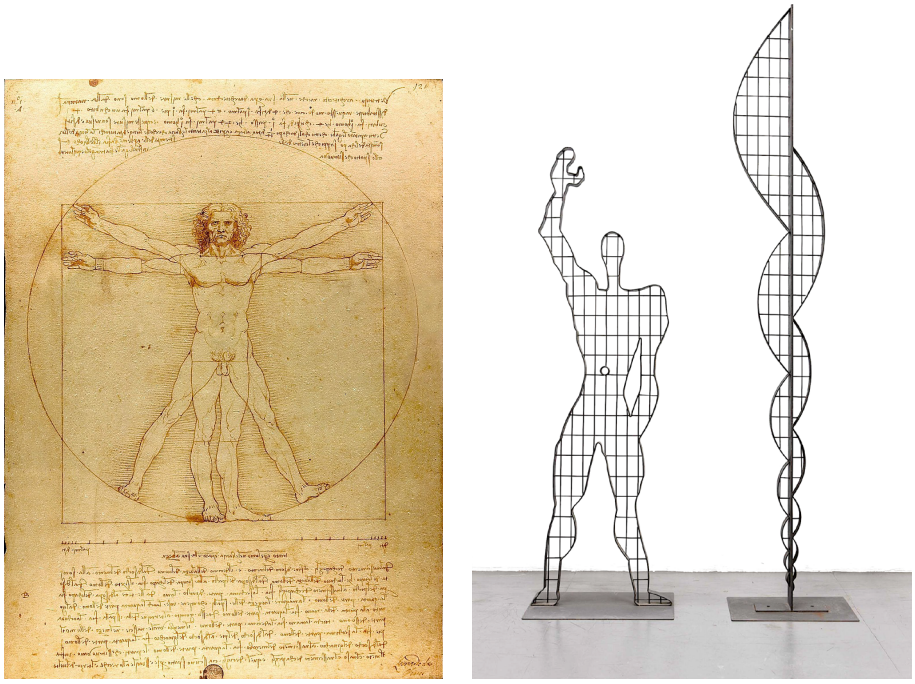
Lançando um olhar atento sobre o desenho do Homem Vitruviano, compreende-se que ao delimitar-se uma forma geométrica quadrangular com a distância compreendida entre a extremidade da cabeça e o limite dos pés, a largura desse quadrado delimitará, do mesmo modo, o comprimento dos braços do homem em posição horizontal. Deste modo, o desenho ilustra a relação de igualdade existente entre a altura do corpo humano e o comprimento dos seus braços em posição horizontal, de uma ponta à outra das suas extremidades. Aqui toma-se conhecimento do alcance horizontal máximo do corpo no espaço, importante no pensamento da largura e das distâncias de determinado lugar. Do mesmo modo, noções como estreito e largo tornam-se mentalmente claras quando existe o conhecimento das proporções humanas. Por exemplo, sabe-se que, para um homem de estatura considerada mediana, um corredor com noventa centímetros de largura é estreito, mas confortável; porém, se for adornado de qualquer mobiliário, tenderá a tornar-se desconfortável.

Mede-se, então, o espaço através do homem, das suas distâncias e do seu alcance, ambicionando desenhar e construir em harmonia com o corpo. "Existem, em suma, números belos: eis a arquitectura. (...) o arquitecto deverá também saber manipular os materiais do pressentimento que são a base do ofício do poeta e do artista."[54] Por sua vez, o desenho de *Le Modulor* introduz a medida do alcance vertical máximo, cuja relevância para o dimensionamento do pé direito de um espaço é primordial. Sabe-se que, o mesmo homem mediano, será capaz de alcançar, com o braço esticado na vertical, o pé direito mínimo de uma porta – 2,1metros. No desenho de uma cozinha, por exemplo, esta dimensão serve de base para a disposição das prateleiras, com o conhecimento prévio de um alcance confortável ou custoso.

Assim, compreende-se que a experimentação funciona como meio para entender as medidas do espaço em que o homem vive.

---

54 Gonçalo M. Tavares, "Arquitectura, Natureza e Amor", em *Opúsculo 14 – Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Dafne Editora, Porto, 2008, p.5.



11 (a). Leonardo Da Vinci, *O Homem Vitruviano* (à esquerda).
(b). Le Corbusier, representação em escultura de Le Modulor (à direita).

Contudo, tem-se consciência de que as proporções humanas, na sua relação com o meio envolvente, necessitam de um estudo profundo por forma a chegar-se a uma ideia de harmonia. Le Corbusier foi, então, o arquitecto moderno que, entre teoria e prática, produziu avaliações que lhe permitiram fazer corresponder um *homem tipo* com um *espaço tipo*, chegando à concepção de *Le Modulor*. Acreditava, assim, satisfazer tanto as exigências da beleza – por considerar a secção áurea – quanto os requisitos funcionais. *Le Modulor* torna-se, então, num instrumento universal utilizado para o entendimento da relação de medida entre homem, espaço e tudo o que o define e preenche. Tal procura a beleza e a racionalidade nas proporções daquilo que é produzido à escala do homem.

Estas tentativas de formular princípios estéticos de proporção e medida identificam-se do clássico ao moderno. No modernismo, a atitude matemática e a adopção de regras, grelhas e proporções divinas torna-se exercício da reforma modernista, em que, como Távora aponta, "o homem deixa de ver a vida como um todo, mas como uma soma de partes, atitude resultante da predominância do espírito analítico sobre o espírito sintético."[55] O arquitecto é aqui um ensaísta, numa atitude que ilustra a vontade de romper com os atributos e regras aplicadas até então pelo Romantismo.

Importa compreender que, na Suécia, no início do século XX, nomes como Gunnar Asplund e Ivar Tengbom inauguram uma corrente que ficaria internacionalmente conhecida como *Swedish Grace*, que se identifica como romantismo nacional, que procurava a simplicidade aliada à elegância. Contudo, em 1952, este país torna-se palco de um encontro informal dos CIAM, denotando que o modernismo estava já enraizado na mentalidade de projectistas da nova geração.[56] Interessa referir que nomes como Sven Markelius, Uno Åhrén, Alvar Aalto e Christian Norberg-Schulz foram importantes participantes dos CIAM e activos arquitectos do Movimento Moderno Escandinavo. Exemplo deste pensamento moderno são as cinco torres[57] de escritórios no centro de Estocolmo, localizados entre as praças Hötorget e Sergels Torg, cujos alçados se assumem como fachadas cortina, atitude considerada inovadora no contexto urbano em que se inseriu.

---

55 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p. 32-33.

56 Esta reunião teve lugar no ano anterior ao CIAM IX, que discutiram a Carta da Habitação, em França, pelo que nesta reunião na Suécia se esperava discutir e formular uma noção de habitação. Apesar de não ser considerada como parte da lista oficial de congressos, a reunião dos CIAM realizada em Sigtuna foi notável pelo grande número de jovens membros dos CIAM presentes, bem como pela ausência de membros como Le Corbusier. José Lluís Sert, Walter Gropius e Sigfried Giedion. Esta foi a primeira reunião do CIAM, composta predominantemente por membros mais jovens, muitos dos quais se tornariam membros do Team 10, incluindo Jaap Bakema, Aldo van Eyck e Georges Candilis. Também presentes nesta reunião em torno da nova agenda para o planeamento urbano, estavam o arquitecto italiano Ernesto Rogers e os jovens membros suíços Rolf Gutmann e Theo Manz. Também presente esteve Christian Norberg-Schulz como representante da Noruega.
http://www.team10online.org/team10/meetings/1953-Aix.htm [consultado a 02-07-2018, 15:37].

57 Hötorgsskrapan 1–5 foram construídos entre 1952 e 1966 e projectados por diferentes arquitectos: David Hellden, Sven Markelius, Anders Tengbom, Lars-Erik Lallerstedt, e Backström em parceria com Reinius.



12. Hötorgsskrapan 1–5. Fotografia, Abril 2017

Até aqui, o discurso prendeu-se, essencialmente, na valorização da proporção e da medida para uma relação harmónica entre espaço e corpo. Todavia, pensa-se agora na forma enquanto representação física de tal exercício. Heidegger evoca o exemplo de um jarro para idealizar um ponto de vista: argumenta que a utilidade do jarro consiste no seu vazio. [58] Este jarro é um simples recipiente, moldado por determinado material, com particular forma e função. À partida, estas seriam algumas das particularidades através das quais se conseguiria limitar este objecto. Ao invés, o autor argumenta que as características fundamentais para a sua definição derivam de *uma coisa* fundamental – do vazio existente no interior do jarro. Logo, embora o jarro seja algo reconhecível como um objecto – pela forma e utilidade que o caracterizam –, é o vazio do jarro – a ausência de conteúdo – que, segundo o autor, o torna útil. Até porque, ao considerar-se como função principal deste objecto a possibilidade de armazenamento de determinado líquido, será o vazio que possibilitará que tal aconteça, na ideia de que procura ser preenchido. Porém, sem forma material, o vazio seria uma indefinição, como uma simples continuação do espaço indeterminado. Assim, percebe-se a partir da analogia deste autor que a forma molda o vazio do mesmo modo que o vazio molda a forma e, novamente, remete-se ao discurso de Távora: "o espaço que separa – e liga – as formas é também forma".

O mundo, e o jarro, devem ser entendidos pela maneira como são percepcionados através da experiência individual recusando, assim, categorias abstractas ou determinações limitadoras. O jarro é imediato e real e o indivíduo apreende-o fisicamente pelo tacto através das características tangíveis que o permitem manusear, enquanto artefacto. "Pensar sobre *essa coisa* [*the thing*] só começa verdadeiramente após a presença física do ser pensante e do jarro, juntos."[59] Quando Heidegger introduz a premissa de que o jarro deve ser apreendido como *uma coisa* ao invés de um mero objecto, promove *a coisa* a uma categoria que se eleva a algo mais do que um objecto. O pensamento deste autor aspira a um plano superior, distinto da ideia diária da existência. Aqui, formas, ideias puras, cada modelo ou arquétipo original, são abordados pela mente. "Uma árvore, por exemplo, existe como uma ideia pura num plano superior, bem como em reprodução do conceito nas árvores reais que acompanham a vida quotidiana."[60]

58 Adam Sharr, *Heidegger for Architects*, 2007, p. 28.

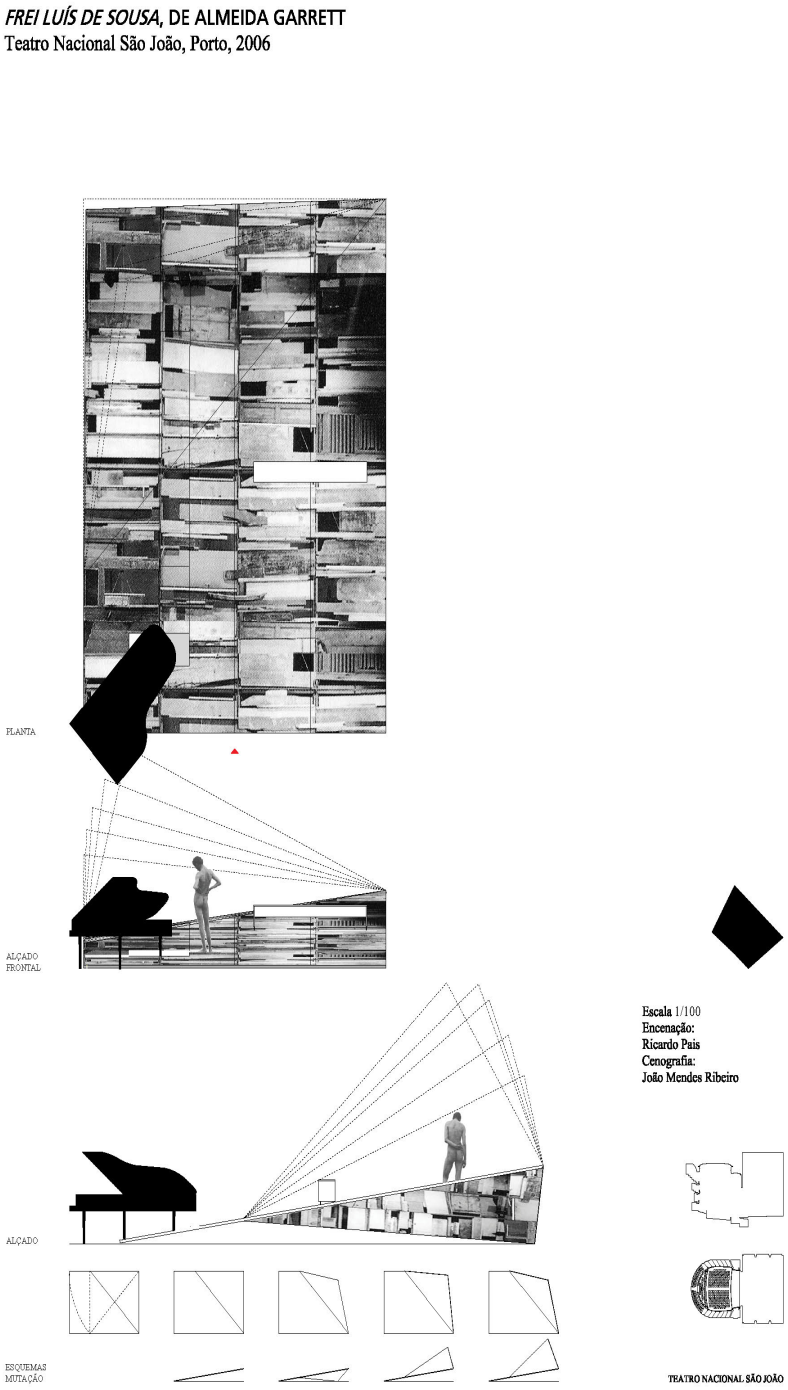
59 Idem.

60 Ibidem, p. 29.

Assim, reconhece-se o jarro pela forma da sua aparência – *eidos* –, que deriva da percepção do observador que o considera. Pela aproximação do conceito de *coisa* de Heidegger ao espaço em arquitectura, introduzir-se-á discussão sobre questões qualitativas. Um espaço que é produzido instrumentalmente, sem considerações sociais ou naturais dir-se-á diferente de um outro produzido sob circunstâncias opostas, onde a forma será desenhada mais próxima das necessidades de um corpo. Neste caso, e segundo um olhar contemporâneo, entrar-se-á, possivelmente, no domínio da discussão entre o industrial e o artesanal em arquitectura. Aqui, pode ver-se Alvar Aalto como representante de um bom equilíbrio, qualidade evocada por Fernando Távora.

"(...) doseia a indústria com o artesanato, o domínio da natureza com a sua consideração, o homem indivíduo com o homem ser social, o arrojo com o senso comum, organizando desse modo o espaço com extraordinário equilíbrio e em regime de calma e coerente evolução."[61]

61 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p. 42.




13. João Mendes Ribeiro, cenografia. Frei Luis de Sousa, Teatro Nacional de São João, Porto, 2006.

Será pelo domínio da forma e da proporção que se conseguirá desenhar o cenário para a vida do homem. Rasmussen é o autor que faz a analogia entre o arquitecto e o *produtor teatral,*[62] na medida ambos criam a envolvente necessária para que determinadas personagens ganhem vida.

Sabe-se que, se as intenções de um produtor teatral lograrem, ele torna-se o melhor anfitrião que dispõe todo o conforto necessário aos seus convidados, por forma a viverem uma experiência agradável. Porém, para o arquitecto, a função de produtor do teatro da vida do homem é árdua, uma vez que os seus actores são pessoas comuns. Torna-se, então, requerimento que este artista tenha entendimento necessário sobre a forma natural pela qual os actores do quotidiano representam; de outra forma não resultará.

Percebe-se que a dimensão sócio-cultural é fundamental para o acto da vida. O que é aceite em determinado ambiente cultural, pode resultar numa interpretação menos correcta noutro; o que é apropriado para uma geração não o será, muitas vezes, nas seguintes; tornar-se-á obsoleto quando os hábitos e os costumes se alterarem. Da mesma forma, é arriscado assumir a atitude de uma era passada quando se age no presente, sob pena de que esta se torne falsa e pretensiosa – um pastiche.

Por oposição, o trabalho do arquitecto quer-se com capacidade de existir num futuro distante, segundo premissas que lhe confiram capacidade de ser palco de uma performance que aceite improvisações voluntárias. Por tal entende-se que, um mesmo cenário pode dar azo a diferentes performances numa realidade particular, não sendo exclusivo de determinado momento, lugar ou elenco. Com o decorrer de gerações, uma casa torna-se cenário aos actos de diferentes famílias, maiores ou menores, mais ou menos convencionais. Porém, importa ressaltar que a casa não é imutável – assim como o elenco muda, o cenário adapta-se, recria-se, reinterpreta-se. Daí que, quanto mais a arquitectura permita a adaptação de novos usuários, de um fluxo maior ou menor de utilizadores, melhor se ajustará às necessidades de cada tempo. O arquitecto cria, assim, as formas para os actos diários, tornando-se o cenógrafo da realidade humana. Da mesma forma que numa peça teatral se reproduzem cenas que ilustram actividades reais, também o cenário é o ambiente artificial que pretende assemelhar-se ao real; ou ir para além deste, abrindo novas possibilidades de pensamento e vivência.

Compreende-se, deste modo, que por detrás de uma vivência comum está o arquitecto que organiza o espaço, e a arquitectura pode, por conseguinte, ser denominada como a *arte da organização.* "O edifício é produzido como um filme sem artistas estrela, uma espécie de documentário com pessoas comuns representando em todas as partes."[63]

62 Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, 1997, p. 10.

63 Ibidem, p. 14.

Por conseguinte, ressalta-se que o arquitecto trabalha com seres humanos que, na sua totalidade, são seres imprevisíveis. Se o homem não conseguir adaptar-se ao seu lar, as suas actividades diárias tornam-se monstruosidades. Daí que não importa a beleza de uma concepção inicial, pois se o ambiente não for propício às espécies, estas não crescerão segundo a pré-concepção do artista. Evocando o pensamento de Rasmussen, a boa arquitectura será aquela que se consiga utilizar a forma como o arquitecto a idealizou, ainda que segundo adaptações ao seu utilizador.[64]

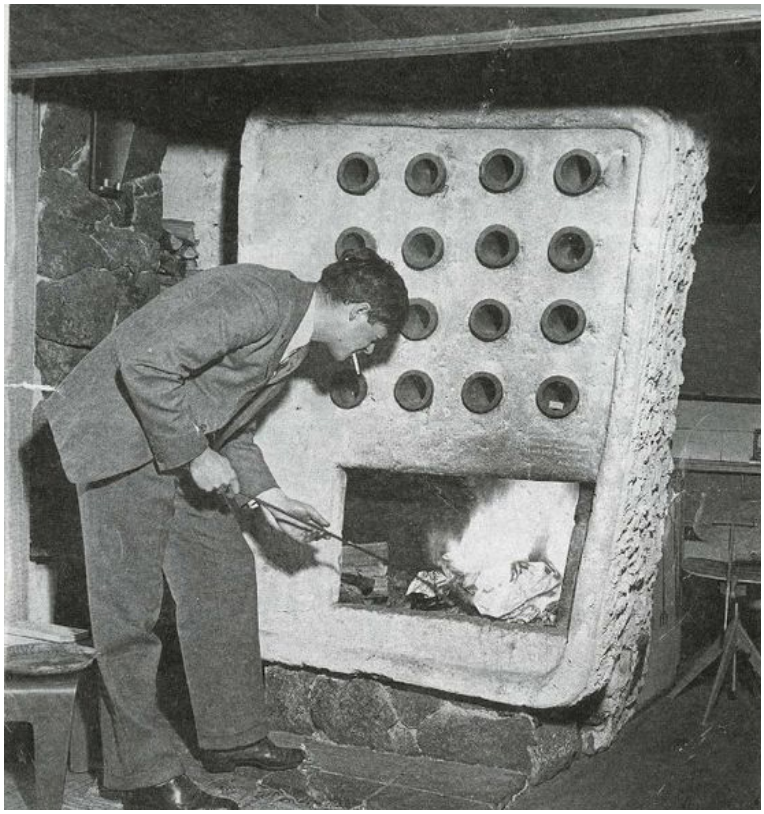
Para terminar, parece relevante apontar que o cenário em que o homem actua diariamente se constitui com base em formas físicas, pelo que a materialidade das mesmas se vê como um atributo com relevância no pensamento do projecto. Espuelas compreende como matéria todos os elementos ou atributos físicos da arquitectura, para quem tanto esta como os edifícios são, também, massa; massa que se considera como o somatório de matéria antes e depois do construído, tendo consigo a conotação (argumentando a partir das ideias de Heidegger) de uma promessa de permanência e energia – como "acabamento". Porém, por falta de presença física que se traduz em invisibilidade, essa energia não é reconhecida como objecto de projecto, ainda que, para o autor, "a energia também se desenha."[65]

Vê-se no projecto de Ralph Erskine – *the box* – um exemplo directo na relação entre matéria, corpo e espaço. Aqui, o arquitecto é fotografado a recolher alguma da madeira que cobre toda a fachada da sua casa para uso pessoal. Neste caso, Erskine alimenta a chaminé com a *matéria* com que reveste a própria casa.

Em suma, apresenta-se neste capítulo inicial a arquitectura como a arte do espaço e reflexo da existência humana, ressaltando a forma, a medida e a proporção como os elementos que participam na relação de escala entre corpo e espaço. Por se acreditar que, para idealizar as suas necessidades, o homem necessita de entender as ligações entre as formas e de unificá-las num conceito de espaço, toma-se como premissa o homem no espaço, segundo a ideia de corpo que se situa, experiencia e vive o meio que o envolve. Na sua existência, pensa-se a presença de um *Eu* que habita, com poesia, um mundo que se ilustra como o negativo deste corpo.

64 Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, 1997, p. 12.

65 Fernando Espuelas, *Madre Materia*, 2009, p. 20-23.





14 (a,b). Ralph Erskine, *Lådan,* 1941.

# II. PERCEPÇÃO

Lugar – Sentidos – Experiência – Memória – Imaginação – Intenção – Autonomia

Se até aqui se considera o espaço pela forma, enquanto molde ou negativo do que os olhos apreendem, é neste capítulo que se direcciona o tema ao lugar onde o homem experiencia, se reconhece e habita, segundo o pensamento de que habitar significa estabelecer-se em determinado espaço.

Interessa interpretar o processo perceptivo do corpo sensorial activado pelo corpo e profundamente condicionado pelas experiências pessoais que se armazenam na memória. Por conseguinte, compreende-se que a percepção arquitectónica se torna, em cada um, numa constante associação de padrões pessoais e sociais.

Assim, apresenta-se a polifonia de sentidos como um processo que participa em cada experiência quotidiana que permite ao homem sentir, na intercepção constante de múltiplos estímulos.

## 2.1. Sentidos de organização do espaço

### 2.1.1. Fidelidade, imaginação e metamorfose

"Era uma vez um pintor que tinha um aquário e, dentro do aquário, um peixe encarnado. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor encarnada, quando a certa altura começou a tornar-se negro a partir – digamos – de dentro. Era um nó negro por detrás da cor vermelha e que, insidioso, se desenvolvia para fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário, o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

O problema do artista era este: obrigado a interromper o quadro que pintava e onde estava a aparecer o vermelho do seu peixe, não sabia o que fazer agora da cor preta que o peixe lhe ensinava. Assim, os elementos do problema constituíam-se na própria observação dos factos e punham-se por uma ordem, a saber: 1. Peixe, cor vermelha, pintor, em que a cor vermelha era o nexo estabelecido entre o peixe e o quadro, através do pintor; 2. Peixe, cor preta, pintor, em que a cor preta formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo."[66]

66 Herberto Hélder, Vocação Animal, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1971, p. 11-12.

Metamorfose. O termo *metamorfose* provém do latim[67] que, por sua vez, deriva de um vocábulo grego que significa "transformação". O sentido mais preciso da palavra, por conseguinte, diz respeito à transformação de algo noutra coisa.

O texto de Herberto Hélder pode ser entendido como um enunciado ao discurso da percepção. Neste caso, a metamorfose do peixe corresponde, no sentido literal, à mudança de uma cor para outra: de vermelho para preto. Da mesma forma se vê acontecer nas experiências de James Turrell: nas suas instalações *Skyspaces*, o artista manipula a luz criando obras que ampliam a consciência dos sentidos. A luz e a cor dão forma à percepção, desenhando um espaço em constante e prolongada metamorfose de luz e cores.

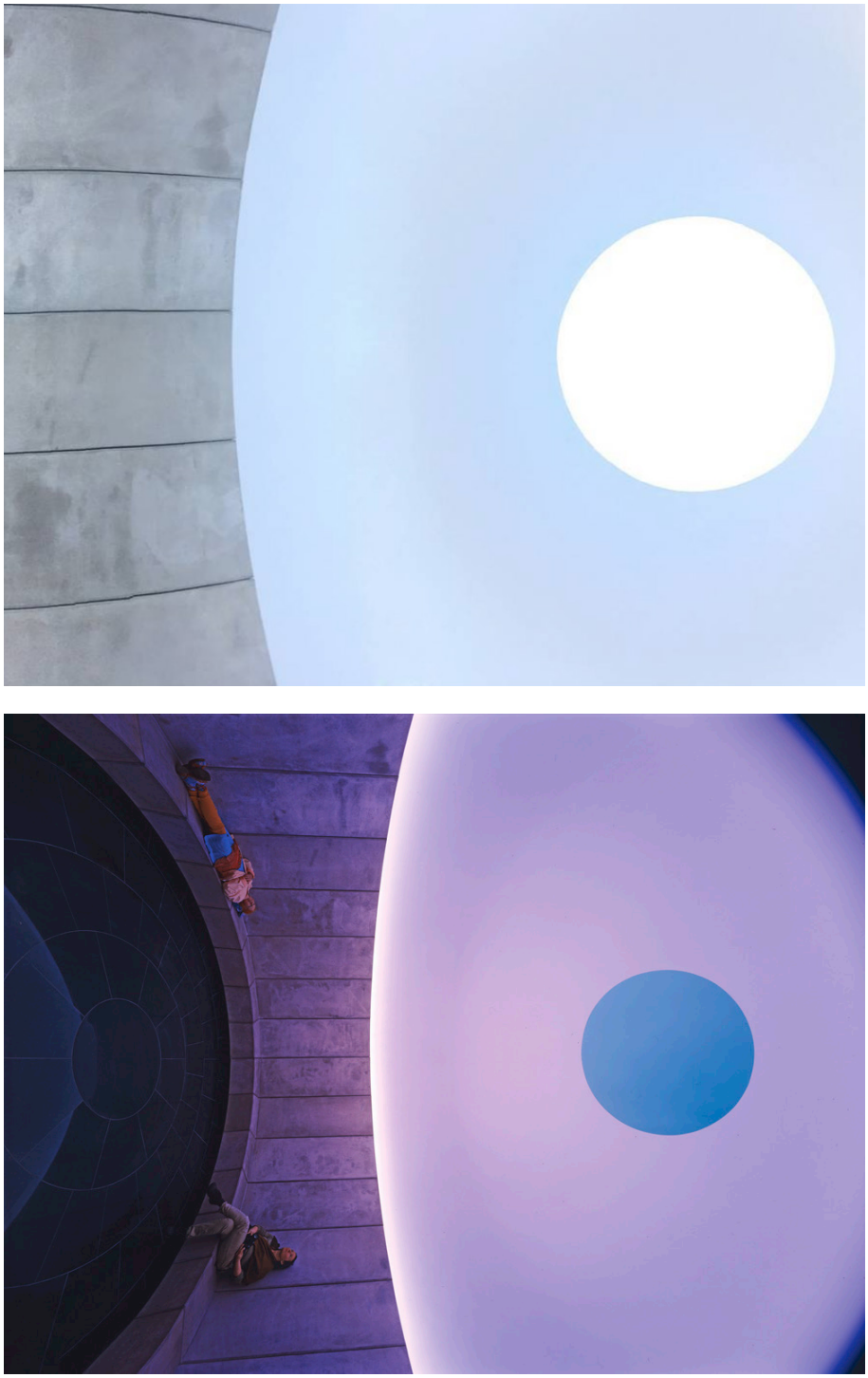
O excerto acima transcrito torna-se como uma ilustração da premissa que se considera essencial como base para a elaboração desta síntese – o arquitecto não visa materializar conceitos. Porquê materializar o vermelho, se ele se pode interpretar em preto, em amarelo, em azul, em padrões de saturações diversas? Se, por inumeráveis motivos se pintar o peixe vermelho de azul, não serão essas interpretações que farão com que o peixe deixe de ser, de facto, vermelho. Se é vermelho, será vermelho. Todas as significações que se farão a partir deste ser, introduzir-lhe-ão novos sentidos, perspectivas angulares, noções alternativas. Mas o peixe continuará imutável na sua fisicalidade.

Por outro lado, a transformação do peixe de vermelho em preto e a atitude do pintor em recriá-lo na cor amarela, transmite uma vontade, uma percepção própria sobre o real, num determinado momento.

Olha-se a arquitectura segundo a atitude deste pintor: como um conjunto de vontades e expressões que resultam em exercícios de interpretações pessoais sobre o real, onde se quer dar notícia de "uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação". É a metamorfose, de que o texto fala, que permite uma intemporal fidelidade ao real. Assim, o autor apresenta o exemplo do pintor como o registo de uma captura do seu olhar, de uma filtragem da realidade, provocada, naquele momento, pela "máquina" do homem. A chave, como Corbusier nos diz, está em "olhar: olhar/ observar/ ver/ imaginar/ criar".[68]

67 *metamorphōsis.*

68 "LA CLÉ, C'EST REGARDER ... / REGARDER / OBSERVER /VOIR / IMAGINER / CRER", Le Corbusier, 1963.



15 (a,b). James Turrell, *Outside, Insight*, da série *Skyspaces*, Suécia, 2011.

Se a arquitectura é também subjectiva depende, então, da percepção, o que envolve uma interpretação criativa, em que ficções trabalham a par com factos. A percepção é, então, uma tomada de decisão inteligente a partir de limitadas evidências sensoriais. [69]

Consequentemente, a interpretação da realidade é, de igual modo, influenciada por memórias e hipóteses. Tal sugere, à partida, que as imagens capturadas pela retina estejam sujeitas a uma infinidade de julgamentos. Porém, a percepção foca, por vezes, a sua atenção na capacidade em apenas receber um estímulo [70] e na relação entre objectos arquitectónicos, espaços e utilizadores. Assim, é o homem que cria e experiencia a sensação do espaço, sendo o produto final no processo perceptivo a simples sensação – o sentimento sobre um lugar particular.

A percepção do espaço é, pois, um processo complexo, no qual participam diversas variáveis. Não se percebe um espaço comum a todos, mas diferentes mundos que são o produto das motivações e experiências individuais anteriores. Por conseguinte, pode dizer-se que a percepção de um espaço está mediada por eventos que formam um compêndio na experiência pessoal e que se podem organizar numa dimensão espaço-tempo. A experiência do espaço é, também, um processo de partilha: quando o homem se localiza num espaço, o espaço situa-se, de igual forma, nele, daí que seja possível reproduzi-lo futuramente na sua imaginação. Assim, "a vida, a própria ideia de movimento, tornou-se parte da nossa percepção do espaço."[71]

Por conseguinte, o acto de experimentar o espaço pode ser entendido como a combinação que ultrapassa a simples percepção. Compreende-se o corpo como um receptor de informação, sensações, emoções e estímulos que agem sobre este. Aqui, actuam, em simultâneo, tanto as características materiais como simbólicas que caracterizam o espaço, tornando-se a experiência a própria relação entre o homem e a arquitectura. Esta última, consoante o conjunto de factores que desenham o espaço, determina a qualidade da experiência arquitectónica. Experimentar o espaço passa, então, por recolher, interpretar, recordar e reagir emocionalmente sobre o meio – "o espaço convida à acção"[72].

---

69 "Visual and other perception is intelligent decision-taking from limited sensory evidence. The essential point is that sensory signals are not adequate for direct or certain perceptions, so intelligent guesswork is needed for seeing objects." Richard Gregory, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, Oxford University Press, Oxford, 1998. p. 5.

70 Richard Andrews e Chris Bruce, "1992 Interview with James Turrell" em Andrews, *James Turrell: Sensing Space*. p. 48.

71 Erik Gunnar Asplund, *Our Architectonic Perception of Space* em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, p. 331.

72 Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1998. p.205.

Contudo, quando se fala de um corpo que assimila um espaço segundo uma variedade de factores que lhe são externos, não se pode esquecer que, a forma como o homem percepciona o espaço é, desde sempre, produto de hábitos e costumes que regem a sociedade a que pertence. A influência deste ser colectivo é, portanto, visível pela cultura que herda, ainda que se compreenda tal situação como mútua, já que, "aquilo que somos, a cultura que nos enforma, é também, entre muitas outras coisas, fruto do espaço que habitamos"[73].

Tal premissa retoma, na medida da reciprocidade das acções entre homem e espaço, o anteriormente referido – se o homem existe num espaço, o espaço existe através de um homem. Assim, da mesma forma que se considera cada espaço em que o homem *habita* na sua totalidade, incluindo os eventos relevantes nele vivenciados, o mesmo se deve fazer na interpretação de uma experiência espacial. Esta expressa, através dos estímulos activados, todos os factores que, de forma mais ou menos marcada, tiveram e continuam a ter influência sobre o sujeito.

O arquitecto e a sociedade, enquanto parte ou todo a quem a arquitectura é destinada, estão sujeitos à influência que a herança cultural sobre eles exerce na construção da sua particular percepção sobre o mundo. Por consequência, tornam-se nos intermediários dessa acção sobre a própria arquitectura. A título de exemplo evoca-se a ideia de *Escola do Porto*, segundo a possibilidade de se falar de um processo de aprendizagem particular de pensar e de desenhar arquitectura, referente à prática exercida na Faculdade de Arquitectura do Porto. Ao se aceitar tal abordagem, avança-se com um pensamento que destaca, neste meio, um determinado modo de fazer, de pensar e de relacionar. Assim, quer-se ilustrar que no próprio processo de aprendizagem se considera a influência do meio como possibilitador de um bom entendimento sobre arquitectura. Não se fala em regionalismo arquitectónico, mas de uma prática cuja consideração pelo contexto onde se desenha uma nova arquitectura é um dos focos essenciais no ensino de arquitectura.

Logo, ao mencionar-se o meio social e cultural onde o homem vive com influência sobre o meio construído, torna-se relevante pensar o espaço como objecto da experiência humana, ao qual se podem atribuir diferentes definições, daí a necessidade de um estudo interdisciplinar.

73 Sérgio Fazenda Rodrigues, *A Casa dos Sentidos – crónicas de Arquitectura*, Uzina Books, Lisboa, 2013, p.85.





16 (a,b). Alvar Aalto, villa Mairea, 1939.

A percepção de um espaço está extremamente ligada aos sentimentos e desejos, nomeadamente à constituição psíquica completa do homem. Na mesma pessoa pode variar a necessidade de espaço, de acordo com a sua formação psicológica e com as suas exigências do momento, tornando a sua percepção dinâmica, extremamente ligada à acção e às identidades culturais. Desde a sua infância, o homem aprende inconscientemente a conservar e a eliminar, voluntária e involuntariamente, determinados tipos de informação relativos ao espaço que o envolve. Uma vez adquiridos, estes modelos perceptivos parecem tornar-se fixos para a eternidade, de modo a influenciarem a percepção espacial e a comunicação quotidiana. Assim, observa-se uma dupla influência: "a constituição psíquica do homem determina o carácter do espaço circundante, e no sentido oposto o espaço tem efeito sobre o estado psíquico"[74].

Confronta-se a cidade com o próprio corpo. A casa e o corpo. O quarto e o corpo. O objecto e o corpo. O corpo ocupa aqui o lugar central da arquitectura sensorial, tornando-se na medida de comparação do homem na sua experiência do espaço. Sente-o estreito ou largo pelo alcance dos seus braços, longo ou curto pelo exercício das suas pernas, alto ou baixo em comparação com a sua altura. O espaço é, aqui, analisado face à sensação física crítica deste corpo, mais ou menos apurada e intuitiva. Não parece possível que se possa pensar numa arquitectura meramente cerebral que não projecte o homem (em movimento) no espaço.

Assim, o corpo existe e experiencia o espaço – adquirindo o lugar central no mundo experimental[75] – e este existe através da experiência dos corpos que o adaptam às suas necessidades. O espaço e o corpo complementam e definem-se mutuamente. Na mesma ordem de pensamento, Pallasmaa diria que o corpo vive na cidade assim como a cidade habita nele.[76]

Não obstante, considera-se a arquitectura uma arte que está relacionada com questões existenciais e metafísicas na relação do homem com o mundo. Projectar em arquitectura requer um pensamento claro das necessidades humanas e tal é inerente das sensações corpóreas experimentadas. Pode ver-se a arquitectura como um exercício que concretiza emoções plásticas, que "torna visível a forma como o mundo nos toca."[77] Daí que, assumindo que os limites da arquitectura não são empiricamente bem definidos, se pense como uma arte que deve ter como base a experimentação.

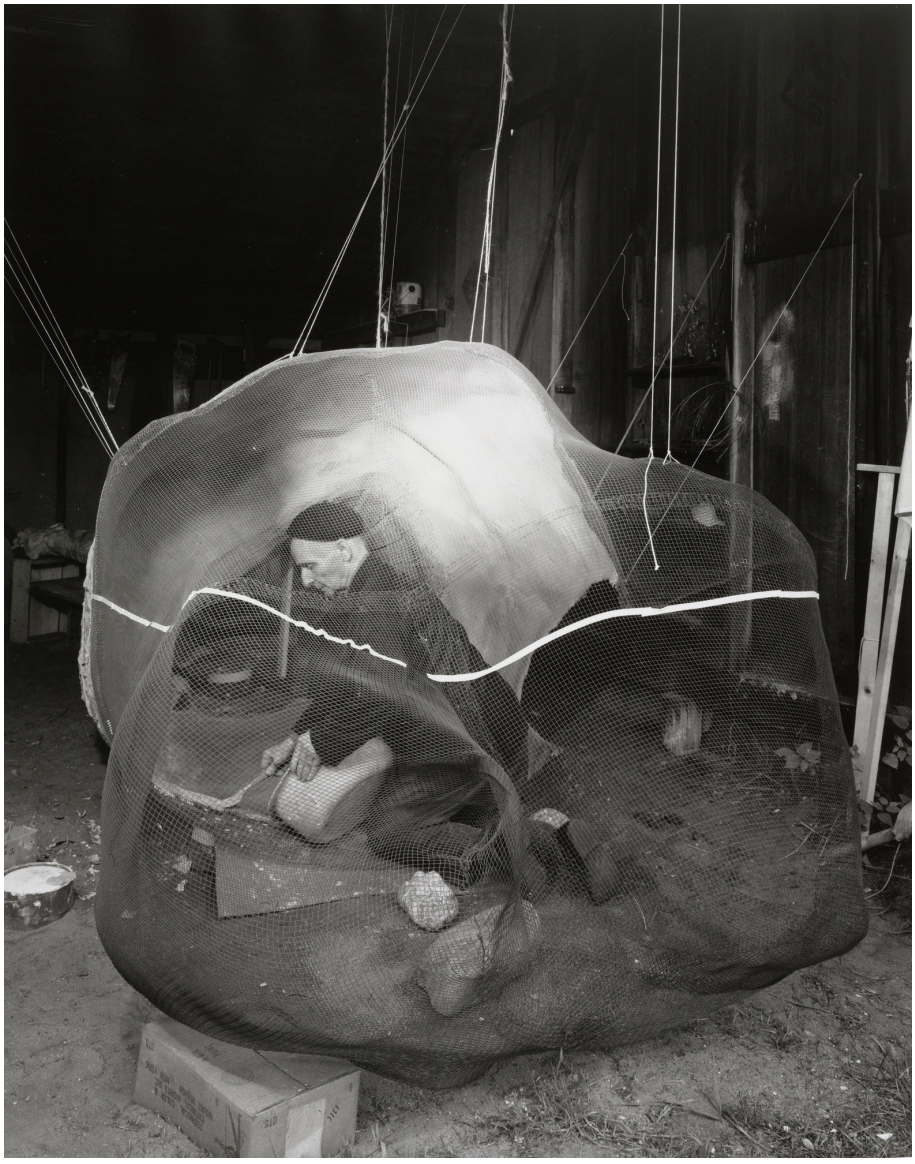
---

74 Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, 1998. p. 95.

75 "Our own body is in the world as the heart is in the organism: it keeps the visible spectacle constantly alive, it breathes life into it and sustains it inwardly, and with it forms a system". Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, Londres, 1992, p. 203.

76 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 3 ed., John Wiley and Sons, Ltd, Chichester, 2012, p. 44.

77 Citação de Merleau-Ponty em relação às pinturas de Cézanne. Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, p. 19.



17. Fotografia de Frederick Kiesler em trabalho, 1965.

Neste domínio da experimentação, Espuelas avança que o campo que articula os mecanismos da percepção humana é de ordem sensorial e sinestésica. Consequentemente, torna-se pertinente em arquitectura manter a atitude proposta por Merleau-Ponty que ambiciona o desprendimento da autoridade que a ciência pretende exercer sobre a realidade para reivindicar a primazia do vivencial.[78] Por tal premissa entende-se, portanto, uma valorização dos sentidos com a participação da emoção sobre a atitude analítica – a consideração da experiência em favor da análise. Assim, ao tentar-se um exercício que induz a uma reflexão das sensações que se consideram primordiais que uma casa desperte no seu habitante, tal apresentar-se-ia como um espelho de necessidades individuais – uma filtragem própria provocada por experiências vividas e produzidas por uma imaginação particular.

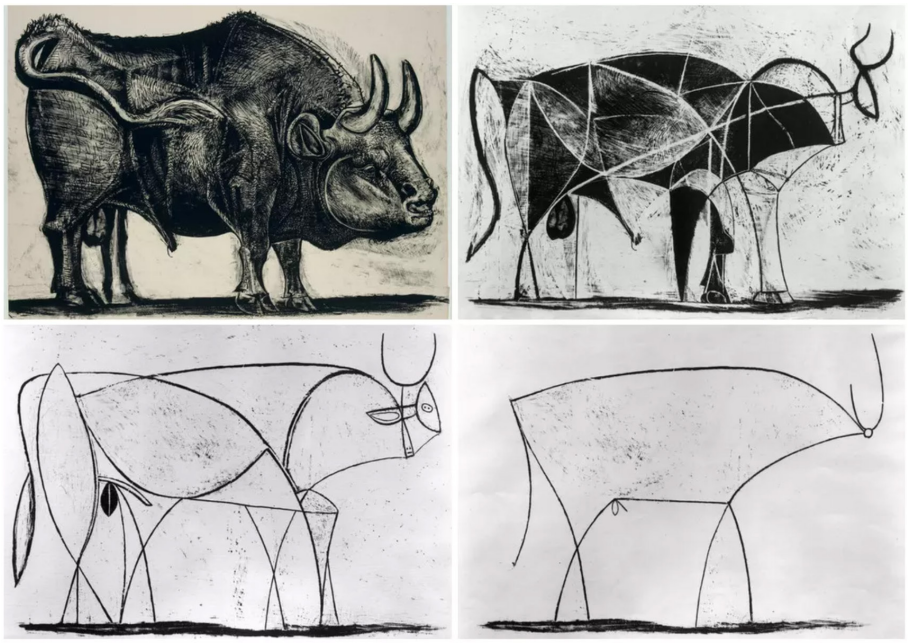
Por outro lado, Pallasmaa considera indiscutível que, para o pensamento da civilização ocidental, o sentido da visão adquire privilégio quando em comparação com qualquer um dos restantes sentidos, bem como na cultura arquitectónica em geral.[79] A distinção da percepção visual como a mais relevante das capacidades sensoriais, enraíza-se na história da arquitectura, bem como da psicologia. Contudo, pensa-se essa hierarquização das capacidades sensoriais como redutora da experiência do mundo a uma esfera maioritariamente visual, restringindo possibilidades de alertas sensoriais de variadas origens.

Interessa, por conseguinte, na continuação do presente discurso, compreender a interacção dos sentidos – o que se denomina, aqui, por *polifonia de sentidos* – para a compreensão de realidades, de expressões e de experiências arquitectónicas. Pretende-se abordar o entendimento de uma arquitectura sensorial, como um campo alargado e de relações mais ou menos íntimas e complexas dos sentidos.

Em suma, e relembrando o texto de Herberto Hélder, compreende-se que a percepção arquitectónica se torna, em cada um, numa constante associação de padrões: uma repetida metamorfose que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Só assim o homem se permite uma intemporal fidelidade ao real.

78 Fernando Espuelas, *Madre Materia*, 2009, p. 20-23.

79 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 2012, p. 43.



18. Pablo Picasso, representação de um touro, 1945.

### 2.1.2. O homem criador de formas

"(...) o homem organiza o espaço que o cerca, criando formas, umas aparentemente estáticas, outras claramente dinâmicas.

A expressão 'organizar o espaço', à escala do homem, tem para nós [arquitectos] um sentido diferente daquele que poderia ter, por exemplo, a expressão 'ocupar espaço'. Vemos na palavra 'organizar' um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, que a palavra ocupar não possui e daí que usemos a expressão 'organização do espaço' pressupondo sempre que por detrás dela está o homem ser inteligente e artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para, caminha sempre no sentido de, tem como fim, a criação da harmonia do espaço, considerando que a harmonia é a palavra que traduz exactamente equilíbrio, jogo exacto de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correcta de factores."[80]

80 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p.14.

Como abordado no tema anterior – *O mensurável e o imensurável, a dimensão do corpo no espaço* – ordenar o que rodeia um corpo tem como premissa o próprio corpo como referência de escala e proporção, por forma a gerar a harmonia do espaço. O homem é, então, a medida do espaço, ou seja, a unidade base da sua composição. Por forma a criar tal conformidade é necessário conhecimento que permita a manipulação dos instrumentos arquitectónicos com a sensibilidade indispensável ao encontro do equilíbrio entre matéria, função e beleza. Esta tríade vitruviana representa a harmonia da hierarquização de factores que se pretende atingir.

Assim, qualquer intenção de organização de espaço – bem como de projectação –, requer o entendimento sobre as necessidades do homem, do próprio espaço e da simbiose entre ambas as partes. Em arquitectura ambiciona-se a pesquisa do problema a colocar para a procura de uma solução. Tal passa por estabelecer as prioridades do projecto, admitindo um ponto de partida de incerteza mas com a consciência de que todo o programa remete a uma definição resultante da articulação de actividades, a partir das quais se supõe que o arquitecto crie o lugar. O arquitecto pode ser visto, então, como o profissional organizador do espaço, criando lugar para as actividades do homem. Logo, a arquitectura, como parte integrante da vida do homem, cenário das suas actividades, experiências e memórias, requer a organização do espaço como foco de pensamento.

Comece-se, pois, pelas reflexões de Távora. Como o autor evidencia, a espaço organizado pode ser compreendido como espaço *condicionado* e espaço *condicionante*. O espaço organizado tem a influência do homem na sua lógica de disposição mas, uma vez organizado, passa a ser a condicionante de organizações futuras, "porquanto ele é condicionado na sua elaboração e condicionante na sua existência."[81] Constituem assim circunstância da organização do espaço – das formas que o organizam, para além das formas pré-existentes – factores tão variados como o pensamento científico ou a religião, economia ou a sensibilidade, a política ou a filosofia.

"A compreensão total de uma forma será tanto mais perfeita quanto mais se transforme em vivência, na medida em que se identifiquem forma e observador, pois que um processo intelectual de pura análise não é suficiente para a obtenção total do espírito de qualquer forma, ainda que possa constituir veículo de aproximação."[82]

81 Ibidem, p. 21-22.

82 Ibidem, p. 22.

Percebe-se, assim, a circunstância como tão fundamental para a definição da forma quanto o ar para a possibilidade do homem para existir. Porém, não se quer afirmar que o homem é obrigado a obedecer passivamente à circunstância, mas antes que é necessário tomá-la como premissa inicial, na medida em que cabe ao homem, enquanto organizador do espaço, "saber que porção da circunstância haverá que seguir e que porção haverá que esquecer ou mesmo contrariar."[83] Isto porque, se um edifício é parte integrante de um todo – circunstância física e social – resistirá enquanto conjunto. Assim, a arquitectura como criadora de circunstância deve agir para fortalecer as condições da realidade que a abriga.

83 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p.24.





19 (a,b). Studio Mumbai, Leiti 360 Resort, Índia.

Por sua vez, Norberg-Schulz aponta duas premissas implícitas no habitar, denominando-as por *orientação* e *identificação*. "Enquanto que a identificação é a base de pertença do homem a um lugar, a orientação é o que o faz afirmar-se como *homo viator* [homem viajante] que é parte da sua natureza."[84] Conclui-se, assim, que ambos os princípios – orientação e identificação – se completam no processo de conhecimento e experimentação do espaço, quer na dimensão de concretização individual, como comunitária. Porém, apesar de o homem pensar que se conhece no tempo em que habita, Bachelard aponta que o que diz saber não é mais do que uma sequência de memórias dos (e nos) espaços em que habitou. É, consequentemente, um ser que não se quer fragmentar e que, mesmo no passado, na procura de coisas passadas, quer tempo para reter a sua passagem. Nos inúmeros "espaços alvéolos" que o homem cria existe tempo comprimido – é para isso que serve o espaço.[85]

O homem não ocupa, imagina ou cria uma variedade infinita de lugares particulares e idiossincráticos. Em vez disso, estrutura ambientes produzindo e usando uma multiplicidade de categorias de lugares e espaços que frequentemente chama de "tipos". Nessas categorias, agrupam-se lugares com similaridades e tratam-se lugares individuais como pertencentes a determinada tipologia. Esta ordenação do espaço em diferentes tipos é uma parte intrínseca e constituinte da vida. *Tipos* referem-se a ideias abstractas, imagens e ideias de lugares, e aos espaços particulares e concretos da realidade. Aqui, vê-se a "figura tipo" como produto da arquitectura sem pressupor o trabalho do arquitecto como uma repetição de preceitos. Até os pode repetir, mas introduz variabilidades quando os questiona. A "figura tipo" dá, então, notícia de que há uma certa regularidade do espaço físico, numa ideia de que a liberdade do arquitecto não é infinita. Confere-se à arquitectura um sentido de disciplina, de avaliação e de experimentação para que possa ser reproduzido. Ao admitir-se que o *tipo* não é um modelo, mas antes um conceito, percebe-se que a arquitectura não é a repetição de protótipos, mas o entendimento dos mesmos.

*Tipo* é, então, uma estrutura livre, que permite grandes planos de abstracção, distanciando-se da noção de modelo. Deste modo, racionaliza-se em conceitos o que foi edificado. Projecta-se uma igreja e chama-se a esse construído de *igreja*. Aplicam-se conceitos por forma a tentar criar teorias que definam não só o objecto, mas a própria arquitectura, acreditando que a pesquisa tipológica fornece bases. E assim, mesmo que haja uma repetição de elementos, o trabalho do arquitecto é sempre inventivo, na medida em que o tipo é um trabalho de longa duração.

Retomando as reflexões de Heiddeger, compreende-se a noção de habitar como transcendente à noção de lar. Olhe-se para exemplos de edificações: pontes, barragens ou centrais eléctricas são construções, mas não permitem habitar; estações ferroviárias, parques de estacionamento ou mercados são edifícios, mas não são

84 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*, Rizzoli, Nova Iorque, 1980, p. 19 e p. 22

85 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 8.

lugares onde se estabelece morada. Contudo, o autor mostra o seguinte exemplo: um motorista de camião pode sentir-se em *casa* na estrada, mesmo que o seu lar não seja lá. Assim, procura argumentar-se que a casa – lar – por si só não garante a noção de habitar. Os edifícios residenciais fornecem abrigo mas, habitar, como já visto, abrange mais do que esse conceito. Esta ideia ecoa o relato de Heidegger sobre a proximidade em "The Thing". Para o autor, o homem pode *ocupar* edifícios diariamente – até diferentes todos os dias –, mas tal não se traduz na ideia de habitar, de se sentir em casa neles ou *perto* deles.[86] Lugares, como *coisas* e edifícios, devem ser primordialmente entendidos através do uso e da experiência,[87] pelo que se pode avançar que se habitam todos os espaços vivenciados como um lar, segundo a ideia de que a conversão de um *espaço* em *lugar* se concretiza a partir da sua apropriação social e emocional – condições essenciais a habitar.[88]

Importa, porém, ressaltar que o espaço é irreversível, algo em permanente devir. Por conseguinte, o lugar onde se edifica uma casa passa a ser entendido de forma diferente a partir da sua construção – a vivência altera-se. Isto é, retomando o *tempo* como dimensão do espaço organizado, percebe-se que existe uma constante mutação nos lugares, mais ou menos drástica, mais ou menos reconhecível pelo seu utilizador. Tais alterações são, também, provocadas pelo corpo de quem as experiencia, pelo que, a proximidade do homem ao espaço se mantém constante se as relações estabelecidas entre os mesmos lograrem. Assim, avança-se que "um espaço torna-se um lugar particular colorido pelas ocorrências passadas e presentes, que trocam associações."[89]

Para além de irreversível, o espaço é, de igual forma, contínuo. Para Távora a continuidade é característica fundamental do espaço organizado,[90] segundo o qual uma visão parcial criará limites sobre a sua organização. Por conseguinte, forma e espaço estão intimamente relacionados segundo um pensamento de vazio e cheio, pelo que a existência e definição de um depende do outro – "o espaço que se deixa é tão importante como o espaço que se preenche."[91] Tal remete, uma vez mais, ao exercício de análise do jarro que Heidegger propõe. Por outro lado, não se define um homem singular como organizador das formas e do espaço, uma vez que esta acção pertence a todos os homens, ainda que em graus de participação e de colaboração variados.

---

86 Adam Sharr, *Heidegger for Architects*, 2007, p. 39.

87 M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, 1971, p. 154.

88 De acordo com Hertzberger, um *lugar*, nascido de determinada articulação, remete, primeiramente, para dimensões restritas – confortáveis à vivência e apropriação humana; por sua vez, um ***espaço*** sugere liberdade, ausência de impossibilidades e limitações, admitindo uma apropriação transformadora. O *lugar* pressupõe, assim, um "valor especial adicionado ao espaço", sendo consecutivamente reconhecido por um determinado grupo de pessoas, dado os sentimentos de pertença e integração que desperta. "O que torna um espaço num lugar é o enchimento [uso] concedido pelos ocupantes / usuários." Herman Hertzberger, *Articulations*, Prestel Publishing, Londres, 2002, p. 33.

89 Idem.

90 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p. 18.

91 Idem.



20. Fotografia na Unidade de Habitação de Marselha de Le Corbusier.

Le Corbusier é, por sua vez, o arquitecto que apresenta o problema da casa como habitação para se reflectir sobre o que, funcional e tipologicamente, é necessário para organizar este espaço:

"Vamos fechar os olhos para o que existe.

Uma casa: um abrigo contra o calor, o frio, a chuva, os ladrões, o inquisitivo. Um receptáculo para luz e para o sol. Um certo número de compartimentos destinados a cozinhar, a trabalhar e à vida privada.

Uma sala: uma área para se movimentar livremente, uma cama para reclinar, uma cadeira para relaxar e trabalhar, uma mesa para trabalhar, unidades de armazenamento para manter tudo no "lugar certo".

Quantos quartos: um para cozinhar e outro para comer. Um para trabalhar, um para se lavar, e outro para dormir.

Tais são os padrões para a habitação."[92]

Para este arquitecto, a visão funcionalista do espaço é exaltada pelo que, ao descrever as premissas da habitação, fá-lo segundo um modelo que se adapta facilmente às necessidades de homem anónimo, desenraizado e utópico, exaltando as necessidades funcionais que procura numa casa. Assim, descreve a casa segundo as actividades que nesse espaço o homem desenvolve – interessa-lhe compreender, primordialmente, a "máquina de habitar".

Olha-se, então, para este apontamento como uma possível premissa de projecto, cujo desenho necessitará de outras quantas que englobem homem e espaço, bem como a possibilidade de simbiose entre ambos. Pensa-se ser importante o olhar sintético que permita uma abstracção das qualidades significativas de uma casa, do mesmo modo que se considera relevante olhar ao detalhe a realidade física e social em que se desenhará tal propósito. Consequentemente,

"a obtenção de harmonia do espaço organizado, resultante afinal da harmonia do homem consigo próprio, com o seu semelhante e com a natureza, será longa e difícil, mas porque a consciência da sua necessidade deverá sobrepor-se a todos os obstáculos, ela deverá construir um dos mais destacados objectivos do homem contemporâneo."[93]

Em suma, compreende-se relevante pensar a forma que o homem cria como um prolongamento de si mesmo, com a consciência de que tal forma é influenciada pela circunstância que a envolve e marcará, por isso, o seu meio. Conclui-se, por fim, que será com a consideração pelo equilíbrio na relação entre as partes que se estabelecerá a adequação aos movimentos que o homem faz no seu tempo e espaço.

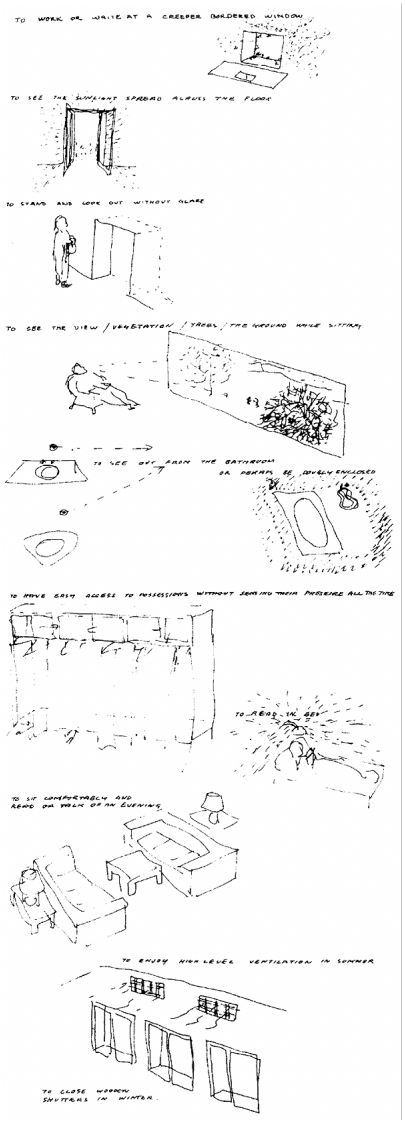
---

92 Le Corbusier, *Toward an architecture*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2007, p. 162-163.

93 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p. 46.

*Small Pleasure of Life, A. & P. Smithson*

To work or write at a creeper bordered window
To see the sunlight spread across the floor
To stand and look out without glare
To see the view / vegetation / trees / the ground while sitting
To see out from the bathroom or perhaps be doubly enclosed
To have easy access to possessions without sensing their presence all the time
To read in bed
To sit comfortably and read or talk of an evening
To enjoy high level ventilation in summer
To close wooden shutters in winter




21. Alison and Peter Smithson, *Small pleasure of life*, Changing the Art of Inhabitation, London, 1993.

## 2.2. Apropriações multi-sensoriais de espaço

### 2.2.1. A polifonia dos sentidos

"(...) uma arquitectura que intensifica a vida deve provocar todos os sentidos simultaneamente e fundir a nossa imagem de indivíduos com a nossa experiência do mundo."[94]

94 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 2012, p. 44.

Pensa-se o arquitecto como quem desenha a possibilidade de o homem criar emoções na sua experiência espacial.

"À medida que a obra interage com o corpo do observador, a experiência reflecte as sensações corporais do criador. Como consequência, a arquitectura é comunicação desde o corpo do arquitecto directamente ao corpo da pessoa que encontra a obra, talvez séculos mais tarde."[95]

Do conjunto de factores que determinam particulares estímulos destacam-se a materialidade, a luminosidade e a temperatura dos espaços. Tais determinarão as sensações de melodia, ritmos intensos ou fracos, harmonia ou ausência da mesma. Será na combinação destes factores que as suas propriedades ganharão maior intensidade. Imagine-se um espaço que se queira como austero. A partir desta premissa os materiais a ponderar serão aqueles que, de natureza robusta ou maciça se mostrarão livres do ornamento. Procurar-se-á um sentimento próximo do vazio, eco ou mesmo ausência de som. E a luz, quanto mais direccionada para o zénite, maior sensação de desprendimento permitirá atingir. Assim, partindo de premissas que se queiram que o espaço satisfaça, desenvolver-se-á todo o pensamento que, por tudo o que materialmente concretiza a arquitectura, pondere a totalidade do corpo de sentidos.

Dar-se-á continuidade a este exercício de reflexão sobre a percepção do espaço. A forma como o som nele se propaga pode conceder-lhe a imponência e austeridade de uma catedral ou acústica perfeita ambicionada nas grandes salas de espectáculo, com foco na absorção do eco, no isolamento sonoro e na perfeita reverberação sonora. Acredita-se, pois, que o silêncio provoca, pela anulação do ruído e, por consequência, de vida em redor, uma maior introspecção sobre o ser, enquanto que grandes azafamas têm uma acção distractiva sobre o mesmo. Todos estes elementos devem ser analisados e estudados pelo arquitecto ao projectar, sendo importante pensar previamente o melhor modo de estimular o corpo sensível através da manipulação da luz, da sombra, das texturas, da cor, dos sons ou do silêncio, uma vez que se tratam de factores capazes de controlar e de influenciar o comportamento e as emoções das pessoas.

95 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Gustavo Gil, Barcelona, 2006, p.67.

Quando se desenha uma biblioteca, um espaço de leitura ou um lugar de estudo, procura-se criar um ambiente constante que neutralize influencias externas e que permita um maior foco intelectual. Assim, pretende-se o desenho de uma intensidade luminosa constante, a escolha de materiais que permitam a absorção sonora e a concepção de formas que se traduzam num espaço pensado a despoletar sensações de quietude, de conforto intelectual e de introspecção nos corpos deambulantes nesse lugar. Porém, compreendendo a disparidade de sensações que cada diferente corpo necessita para uma função semelhante, permite-se, de igual modo, uma adaptação particular do corpo ao espaço, pois que, de forma visível ou invisível, este oferece diferentes possibilidades de apropriação. "A arquitectura tal como a poesia, não resulta de encontros causais, mas de uma procura árdua."[96]

A procura árdua por relações harmónicas entre os factores que participam numa experiência espacial é o exercício fundamental do arquitecto. Este, "com todos os dados em cima da mesa, pensa e mede, mede e pensa, até chegar aos 'encontros certos'. E é por isso que as ideias em arquitectura têm dimensões e medidas."[97]

Por outro lado, sabe-se relevante o estado emocional do sujeito na sua experiência de um espaço, daí que um mesmo espaço – dito em considerações físicas – possa ser apreendido de forma diferente por um mesmo sujeito. A maneira como este sujeito age no espaço, como o percepciona, como vê, ouve, cheira, como compreende a materialidade do que o forma, como é iluminado ou remetido ao espaço de sombra, condicionarão a forma mais quente ou fria, próxima ou longínqua com que o conhecerá. Viver nele durante diferentes períodos de tempo alterará, de igual modo, a resposta do espaço à vivência do sujeito. Daí que a experiência arquitectónica seja algo que se considera mutuamente relacionada com a existência do homem.

Assim, consoante o estado de espírito de quem *habita* um espaço, alcançar-se-á uma boa ou uma má experiência, uma vez que a disposição do indivíduo permite captar mais, ou menos, a atmosfera de um lugar, provocando distintas sensações e sentimentos. Importa referir que, consoante a experiência de um espaço, assim se formará uma memória que, quando revisitado, consequentemente permitirá uma experiência mais consolidada do espaço. A chave está, novamente, em olhar, olhar mais do que uma vez.[98]

---

96 Alberto Campo Baeza, *A Ideia Construída, Pensar Arquitectura*, Caleidoscópio, Lisboa, 2013, p. 11.

97 Idem.

98 "LA CLÉ, C'EST REGARDER ... / REGARDER / OBSERVER /VOIR / IMAGINER / CRER", Le Corbusier, 1963.





22 (a). Álvaro Siza Vieira, biblioteca da Faculdade de Arquitectura, Porto, 1994 (em cima).
(b). Ahrbom & Partner, biblioteca da Kungliga Tekniska Högskolan, Estocolmo, 2002 (em baixo).

A polifonia de sentidos[99] – conceito díspar de sinestesia[100] – existe em cada experiência quotidiana que permite o homem sentir. O múltiplo despertar de sentidos que invade o corpo nas suas caminhadas do quotidiano mostra que a envolvente desperta em nele não apenas a atenção visual, mas uma colaboração entre os olhos e os restantes sentidos. A noção de realidade de determinado indivíduo é reforçada e articulada por esta constante interacção, até porque a intensidade de cada sentido depende das particularidades de cada corpo em determinado espaço, bem como das suas restrições físicas e perceptivas.[101] A arquitectura torna-se, essencialmente, uma extensão da natureza dentro da realidade de determinado indivíduo. Cada experiência arquitectónica completa é multi-sensorial: qualidade do espaço, matéria e escala são compreendidas pelo olho, ouvido, nariz, pele, língua, esqueleto e músculo. A arquitectura engloba mais do que os cinco sentidos clássicos[102] para a compreensão da realidade, os quais interagem e se fundem em si mesmos.

Pallasmaa refere Gibson, psicólogo que considera os sentidos como mecanismos que procuram captar a realidade, mais do que passivos receptores da mesma. Assim, em vez de aceitar uma divisão científica em cinco sentidos, procura, ao invés, organizar um compêndio mais alargado, estruturando cinco sistemas sensoriais: sistema visual, auditivo, olfato-palativo, táctil e orientativo. Este último parece a excepção à divisão clássica dos sentidos, permitindo que mais intervenientes sejam, assim, sub-categorizados. Por sua vez, a filosofia de Steiner aponta para uma utilização mínima de doze sentidos.[103] Assim, acrescenta aos sentidos aceites pela ciência, noções de movimento, equilíbrio, térmica, linguagem, sentido conceptual e ego. Se, a térmica parece possível categorizar como sub-ponto da sensação táctil, os outros conceitos parecem abrir uma interpretação mais abrangente do que importa considerar quando se discute a percepção que um corpo tem do espaço.

---

99 Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie,* Beacon Press, Boston, 1971, p. 6.

100 Sinestesia: "produção de duas ou mais sensações sob a influência de uma só impressão." https://www.priberam.pt/dlpo/sinestesia [consultado a 14-08-2018, 20:52].
Não obstante, entendemos 'polifonia dos sentidos' como díspar em relação à experiência sinestésica, uma vez que a primeira compreende uma experiência multi-sensorial, em que o corpo é capaz de ser estimulado simultaneamente sob influência de mais do que uma impressão.

101 Essas restrições, em limite, pressupõem total incapacidade de audição, visão, fala, tacto, impossibilidades de movimento, entre outras.

102 Pelos sentidos clássicos compreendemos: visão, audição, tacto, olfacto e paladar.

103 A antropologia e a psicologia espiritual de Steiner distingue doze sentidos: tacto, sentido de vida, sentido de movimento-próprio, equilíbrio, olfacto, paladar, visão, sentido térmico, audição, sentido de linguagem, sentido conceptual e sentido de ego. Albert Soesman, *Our Twelve Senses: Wellsprings of the Soul,* Hawthorn Press, Stroud, 1998.






23 (a,b). *Percursos Pela Arquitectura. Relações entre corpo, movimento e espaço*. Companhia Instável. FAUP, Porto, 2017, 2018.

Por conseguinte, diz-se que o movimento, o equilíbrio[104] e o ego são factores que afectam a disponibilidade sensitiva do homem em relação ao espaço. Do mesmo modo, um maior domínio da linguagem e da ideia de conceitos – nas suas diferentes expressões – dita uma maior possibilidade de entendimento do que o rodeia. Nota-se que, a título de exemplo, a forma como um dançarino, no exercício da sua actividade, experimenta o espaço de um palco, como dele se apropria e interage, não será a mesma se comparado com outro qualquer corpo da audiência. À partida, o bailarino explorará o espaço através da fisicalidade e da teatralidade, numa interacção mais directa e activa entre corpo e espaço.

Para Pallasmaa todos os sentidos podem ser compreendidos como extensões do tacto, ou "especializações da pele".[105] Serão eles a definir as relações entre a pele e a envolvente, entre a interioridade de um corpo e a exterioridade do mundo. Quando se relaciona a visão com o tacto, leva-se a pensar que a apreensão de materialidade, distância e profundidade do espaço não seria conseguida sem a cooperação da memória – visual e táctil. Porém, também pelo olfacto e pela audição é possível compreender uma distância de maior ou menor profundidade. Na casa de cada indivíduo, este consegue deslocar-se do quarto à cozinha de olhos fechados e mãos vendadas (ideia de anulação de visão e de tacto), através da memória de percurso que cria na sua mente (o que pressupõe a existência prévia desses sentidos). Contudo, a aproximação ao lugar – a ideia de distância – torna-se tanto mais evidente quanto mais audíveis forem as vozes provenientes da cozinha ou o cheiro que de lá emana. A visão, desligada dos restantes sentidos, não permite ter uma ideia clara de distância ou de profundidade nem de, consequentemente, espaço ou corpo.

Segundo Pallasmaa, a visão revela o que já é conhecido pelo tacto, pelo que este último pode ser visto como o sentido "inconsciente da visão".[106] Não obstante, o autor avança com a ideia de que a pele é o mais antigo e sensível de todos os órgãos, o primeiro meio de comunicação e a protecção mais eficiente, pelo que, mesmo a córnea transparente do olho é coberta por uma camada de pele modificada.[107]

A mesma ideia é partilhada por Kahn que arrisca o toque como o sentido primordial, segundo o qual se alcança o conhecimento dos restantes.

"Eu pensei, então, que o primeiro sentido deve ter sido o toque. Todo o nosso sentido de procriação tem que ver com o toque. Do desejo de estar graciosamente em contacto táctil seguiu-se a visão. Ver era apenas tocar com mais precisão. Essas forças dentro de nós são coisas belas que conseguimos sentir".[108]

---

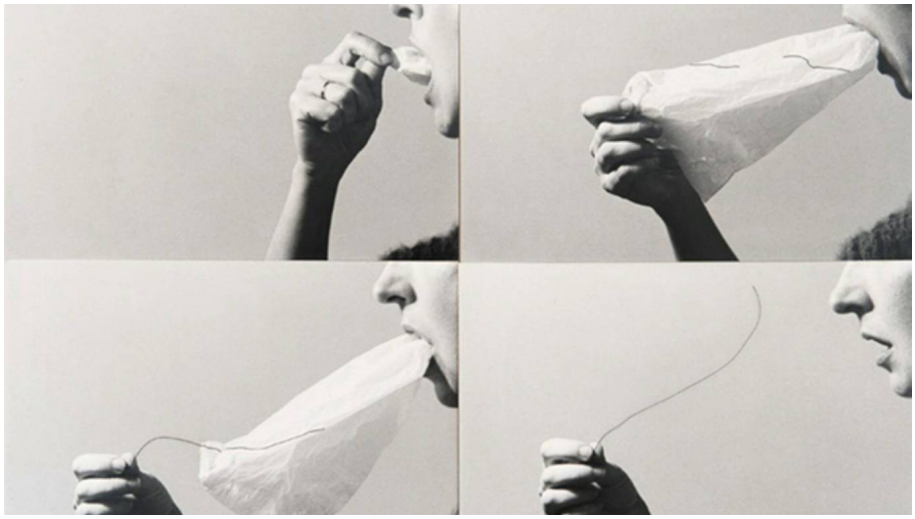
104 Por 'equilíbrio' consideramos equilíbrio emocional.

105 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 2012, p. 45.

106 Ibidem, p. 46.

107 Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper & Row, Nova Iorque, 1986, p. 3.

108 John Lobell, *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, 1985, p.8.



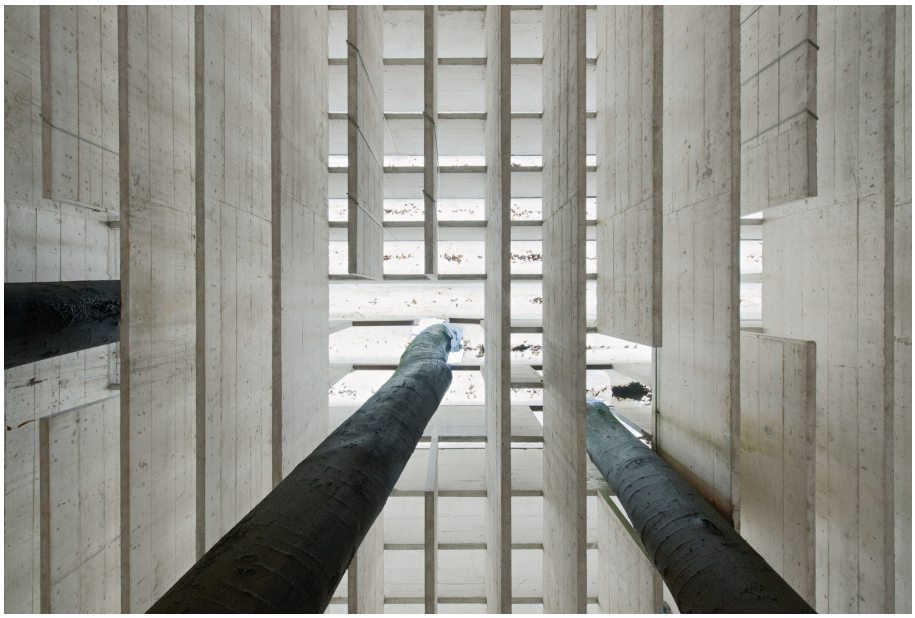
24. Helena Almeida, *Le secret*, 1976.

Interpreta-se a experiência sensorial como mutável e aliada à percepção natural. Por natural quer referir-se o alcance da ideia de "todo" que o corpo tem do espaço, pela resposta proveniente da interacção de sentidos. Assim, vêem-se as experiências sensoriais como algo coeso, integradas através de um corpo: apesar das múltiplas respostas sensitivas que o corpo produz, estas tornam-se inter-relacionadas através desse corpo. Este adquire, então, a posição central na experiência arquitectónica – é o centro do espaço existencial e referência para o espaço perceptivo.

Uma vez que os corpos existem em permanente interacção sensível com o meio que os envolve, a linguagem arquitectónica deve expressar uma sensibilidade completa do corpo dos sentidos, por forma a enriquecer a experiência do seu utilizador. É este aparelho sensorial que lhe dá a conhecer o mundo em que vive, através do que é visual, auditivo, olfactivo, palativo, táctil. Através dele e da sua harmónica colaboração, distinguem-se os materiais pela sua textura, temperatura, cor, som, cheiro, peso ou flexibilidade.

A verdade é que o discurso se prende, em geral, na dialéctica de um aparelho sensorial completo, sem falhas, ainda que compreendendo que determinadas sensações despoletam maior interacção entre corpo e espaço em detrimento de outras. Contudo, se este sistema sensível falhar em parte da sua apreensão sensorial, sabe-se que a sensibilidade dos restantes sentidos será apurada, na medida em que se centra o aparelho sensorial num menor número de distracções. Assim, embora uma pessoa invisual possa ter uma capacidade perceptiva à partida inferior, a intensidade com que recebe estímulos a partir dos restantes sentidos pode ser tão intensa que a sua experiência do espaço supere a de um aparelho sensorial considerado completo. Importa a disponibilidade do corpo por sentir o que o rodeia, em querer conhecer através de vários métodos e de tentar combiná-los num maior conhecimento do cosmos. Assim, a compreensão de um espaço torna-se tão real quanto o corpo se relacionar com ele e se incluir na sua narrativa arquitectónica.

Por sua vez, podem distinguir-se os receptores sensoriais entre receptores à distância – referentes aos objectos afastados (olhos, ouvidos e nariz), e os receptores imediatos – que exploram o que está próximo (pele, mucosas e músculos). Vive-se e sente-se a arquitectura numa relação tripartida entre o que é material, corpóreo e espiritual, sendo redutor determinar um sentido como de maior relevância na experiência arquitectónica. Cada sentido funciona segundo pressupostos variáveis na percepção do espaço. Porém, apesar de possuírem características próprias, são elementos indissociáveis do conjunto do aparelho sensorial e, consequentemente, das experiências arquitectónicas.





25 (a,b). Sverre Fehn, Pavilhão Nórdico em Veneza, 1962.

A teoria psicanalítica introduz a ideia de imagem do corpo ou esquema corporal como o centro de integração.[109] Os corpos e os seus movimentos estão em constante interacção com os meios envolventes; o mundo e o conhecimento pessoal redefinem-se mutuamente a cada momento. A forma como o corpo percebe a realidade e a imagem do mundo fundem-se numa única experiência existencial contínua, pelo que não existe corpo separado do seu sítio no espaço, do mesmo modo que não existe espaço sem relação com a inconsciente imagem da percepção pessoal.

Assim, vê-se profundidade, suavidade e dureza nos objectos; Cézanne chegou mesmo a afirmar que são distinguíveis pelo seu odor.[110] Se o pintor deve exprimir o mundo, o arranjo das cores deve levar consigo este todo invisível – tudo o que a visão não percepciona –, ou então a sua imagem apenas indicará as coisas e não as representará na unidade imperativa, na presença, na plenitude que se pensa ser a definição do real.

Por outro lado, o que a visão isola, o som incorpora: se a visão é direccional, o som existe vindo de qualquer direcção. A visão implica exterioridade – algo que é observado através do invólucro – enquanto que o som cria uma experiência de interioridade. Assim, quando se observa um objecto, também se é invadido pela aproximação do som: o olho alcança, mas a orelha recebe. Ao direccionar-se para a arquitectura, compreende-se que o edifício não reage perante a contemplação de um corpo, mas devolve o som que se produz de volta aos ouvidos do emissor. Por conseguinte, interpreta-se a audição como o sentido que estrutura e articula a experiência e o entendimento do espaço.

Como apresentado anteriormente, cada edifício ou espaço possui as suas próprias características sonoras que transmitem intimidade ou monumentalidade, convite ou recusa, hospitalidade ou hostilidade. Para Pallasmaa um espaço é compreendido e apreciado tanto através do seu eco como da sua forma visual, mas a percepção acústica permanece como uma inconsciente experiência de fundo.[111] Assim, se a visão puder ser interpretada como o sentido do observador solitário – um corpo que observa – a audição desenvolverá, por oposição, um sentimento de ligação e de colectividade – vários corpos que, em interacção, produzem som.

Já Zumthor defende que os sons estão associados aos lugares e, o que aparece primeiramente na memória quando se associa o som com a arquitectura são, provavelmente, os sons que na infância marcam os lugares. Quando se pensa na primeira casa habitada, não se ouve o seu eco, porque estava habitada de sons. O som permite, pois, saber se a casa está ou não habitada, mal o corpo entra nela.

---

109 "The body image (…) is informed fundamentally from haptic and orientating experiences early in life. Our visual images are developed later on, and depend for their meaning on primal experiences that were acquired haptically." Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 1992, p. 225.

110 Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, 1964, p. 15.

111 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 2012, p. 54.





26 (a,b). Peter Zumthor, Bruder Klaus Field Chapel, Mechernich, 2007.

Cada indivíduo lembra-se, de certo, de um som particular para cada espaço da sua casa. O vão da escada como o lugar preferido para chamar alguém, principalmente quando não se sabe para onde se projectar a voz. Da cozinha, vem o som do exaustor sempre grave; a porta da rua com o seu guinchar agudo e das molas a fechar proveniente do caixilho em alumínio que, na casa seguinte se torna potente e grave, próprio do bater da porta de madeira. A sala de jantar como o sítio das conversas cruzadas, uma mistura de vozes e pessoas que ali se reúnem frequentemente e onde, em determinadas alturas, se deambulava por mais tempo.

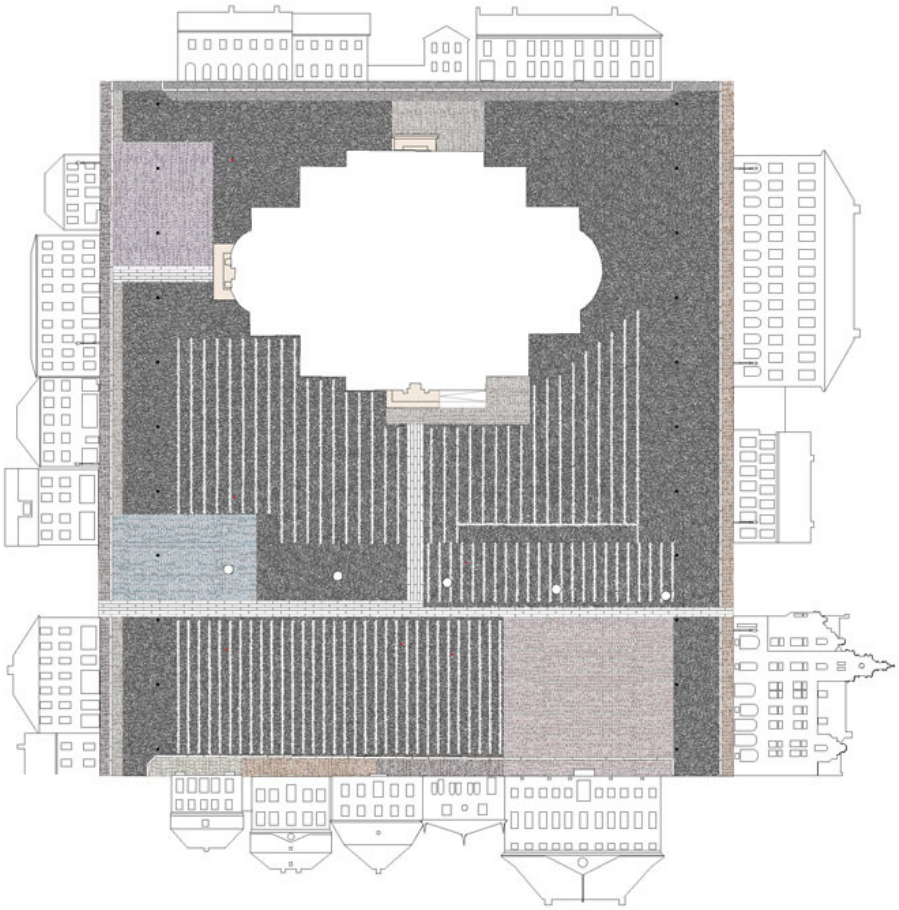
Também a cidade onde se habita pode ser interpretada como uma sala de estar, onde se caminha, onde corpos se cruzam socialmente e descansam. Por conseguinte, esta cidade produz a sua música quotidiana: o eco dos passos na calçada portuguesa possui uma carga emocional na memória. O som reverbera das paredes envolventes e coloca o homem em directa interacção com o espaço; "o som mede o espaço e torna a sua escala compreensível".[112] Por outro lado, nas ruas de Estocolmo onde o piso antigo se conserva, inunda a sensação táctil, tal é a distinção entre pedra que marca um passeio pedonal – mais confortável ao andar – e o restante pavimento, cuja pedra é proeminente e incomoda ao caminhar.

Assim, pode dizer-se que cada cidade tem um som, o seu eco, que depende dos padrões, da escala das ruas e da materialidade arquitectónica que a desenha. O eco de uma cidade Renascentista será diferente da reverberação de uma cidade Barroca. Tal diferença de sons será guardada na memória de quem a habita e tornar-se-á factor de distinção – e de identificação – dos espaços habitados geográfica e temporalmente.

A arquitectura apresenta, pois, matéria, espaço e luz. Um edifício vazio torna-se um museu de silêncio e de espera paciente pelos seus habitantes. O silêncio exprime-se em arquitectura desde o seu início: "nos templos egípcios, afirma-se o silêncio que envolve os faraós, no silêncio da catedral Gótica somos relembrados das notas musicais do canto gregoriano e o eco Romano desaparece nas paredes do Panteão." [113] As casas antigas têm a capacidade de nos transformar em viajantes do tempo para, muitas vezes, nos levarem à calma e ao silêncio do passado. O silêncio da arquitectura é sensível e memorável, podendo ser visto como uma experiência arquitectónica dominante que elimina os ruídos externos, focando a atenção do corpo na sua condição fundamental de solidão. Desta forma, emancipa-se da aceleração do presente e permite-se experienciar a calma, e o fluxo de tempo.

112 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 2012, p. 55.

113 Ibidem, p. 56.



27. Caruso St John Architects, Stortorget, Kalmar, 1999.

Nesta viagem de sentidos, arrisca-se o aroma como uma significativa memória de um lugar. Quase como uma segunda porta que se abre em simultâneo com a da entrada, o cheiro parece existir sempre que se visita um espaço na memória, despertando o compêndio de imagens entretanto perdidas no campo da visão. Estimula-se um sentido através de outro e das íntimas interacções que possuem. Um cheiro permite o copo regressar a um lugar onde não se situa no momento, visitando-o na sua intimidade. Evocando Pallasmaa, "o nariz faz com que os olhos recordem",[115] pelo que um cheiro remete facilmente à memória de um lugar, fazendo recordar a sua imagem mental. E, muitas vezes, "determinado cheiro faz-nos inconscientemente reentrar num espaço completamente esquecido pela memória da retina."[116]

Considera-se o cheiro, igualmente, como uma linguagem, pela capacidade que tem em comunicar as características de determinado espaço e de remeter a um lugar. É possível relembrar o cheiro de determinada cidade por onde se deambulou, de um museu onde se fizeram apreciações artísticas, de uma igreja que foi o cenário de uma cerimónia íntima ou de uma casa onde se pernoitou. Todos os espaços têm cheiro e este sentido existe na memória, por vezes mais, outras vezes de forma menos intensificada. E, na relação com outros sentidos, o olfacto pode intensificar-se e, naturalmente, aumentar os estímulos de uma experiência arquitectónica.

Por sua vez, também a pele – receptor imediato – permite a interacção do corpo com o tempo e a tradição, compreendendo a matéria através da sua textura, peso, densidade e temperatura. O toque do pé no solo dá a noção da densidade e da textura do chão. Estar descalço relaciona o homem intimamente com o espaço que o envolve, sendo a sua noção máxima de conforto, na sua maioria, a sensação de "casa". Do mesmo modo, compreende-se quando o Verão se aproxima pelo toque do pé descalço na relva do jardim, ou que o Inverno está rigoroso quando a vegetação é coberta pela densa camada de neve. É, portanto, na comunhão física e sensitiva com o espaço que se estimulam as suas significações; é na sensação que o corpo apreende o que o envolve, até porque, o lugar significa algo mais do que apenas a sua localização geográfica.[117]

115 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, 2006, p.55.

116 Ibidem, p. 54.

117 "Place is evidently an integral part of existence. Natural elements are (...) the primary components of the given, and places are in fact usually defined in geographical terms. We must repeat however, that place means something more than location." Christian Noberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*, 1980, p.10.



28 (a). *Monte da meditação*, Skogskyrkogården, Março 2018.

[Skogskyrkogården, 30 de Agosto de 2016]

*Passeio pela primeira vez naquele que é um dos espaços 'Património da Humanidade', reconhecido pela UNESCO. Comecei agora a minha deambulação por entre os percursos trilhados sem ainda me ter apercebido que estou num cemitério. Já se vêem algumas campas, mas o espaço é tão amplo e tão verde que penso estar num parque. Vim com um grupo da faculdade que conheci há pouco tempo. Ainda nenhum de nós visitou este lugar, mas senti ser a única a ir à descoberta. Como Johan Celsing vai ser meu professor este ano, pesquisei alguma da sua obra mais recente e existe um novo crematório neste cemitério desenhado por ele. De resto, é um conjunto projectado por Asplund e Lewerentz, possivelmente os dois arquitectos com um legado mais forte para o classicismo nórdico. Conhecia a biblioteca de Asplund, bem no centro de Estocolmo e já a visitara; já tinha visto imagens do projecto de Lewerentz do Kiosk em Malmö e visitara a Igreja em Bjorkhagen. Mas, do cemitério, vira algumas imagens soltas das capelas de ambos os arquitectos. Não sabia como compreender o conjunto.*

*O primeiro caminho que seguimos encaminhou-nos da entrada ao crematório e igreja de Asplund, tendo, no lado oposto, o chamado 'monte da meditação', uma pequena elevação em toda aquela paisagem plana. Uma grande escultura ao centro com uma abertura zenital na cobertura que protege aquele espaço marcam a entrada para o crematório.*

*Continuámos.*

*Deambulámos por entre os pinheiros mais altos que já vira até sermos atraídos pela capela que pontuava aquele percurso. Doze colunas que se confundem no meio da densidade de troncos e que sustentam aquele telhado íngreme, transmitindo-me a ideia simbólica de quem transporta um caixão. Ainda que denso, aquela peça parecida levitar sobre a sua base.*

*Continuámos.*

*O percurso é feito por entre caminhos que escolhemos nesta imensidão de possibilidades. Ao fundo, avistámos a capela de Lewerentz, como a dizer-nos por onde seguir. E para lá seguimos.*



28 (b). Gunnar Asplund, Woodland Chapel, 1920. Skogskyrkogården, Março 2018.



28 (c). Skogskyrkogården, Março 2018.



28 (d). Sigurd Lewerentz, Chapel of Resurrection, 1925. Skogskyrkogården, Março 2018.

[Skogskyrkogården, 23 de Dezembro de 2016]

*Decido voltar ao cemitério a poucos dias do Natal. Tudo coberto de neve, as árvores mais frágeis e o silêncio impera. Não vemos ninguém durante os primeiros metros, até que, pontualmente, outros corpos partilham aquele espaço connosco.*

*Todo um novo lugar a descobrir, toda uma nova paisagem.*

*No monte da meditação existe agora um grupo de crianças que, com os seus pequenos trenós se prepara para descer a elevação. Ouvem-se gritos de alegria, numa comunhão bonita entre a vida e a morte. Desde a minha primeira visita que me ficou na cabeça ter visto alguém a passar por mim de bicicleta. Que estranheza foi, como se atravessar um cemitério fosse tão prático, tão citadino quanto um percurso em duas rodas. Mas a verdade é que todo aquele conjunto remete para a íntima relação entre a terra e o céu, numa ideia de que a comunhão entre os dois mundos cria a verdadeira essência do lugar.*

*Existe agora um contraste forte entre a densidade escura dos pinheiros e a brancura da neve que cobre todo o pavimento. E é esse contraste que marca esta experiência do lugar.*

[Skogskyrkogården, 1 de Novembro de 2017]

*Hoje o cemitério é palco de um espectáculo de luz que contrasta com a negridão do céu. Celebra-se o dia dos Fieis Defuntos com um percurso de velas que pretende tornar aquele lugar num espaço de oração. A luz transforma o espaço. Para um comum deambulante daquele espaço, que não reza por nenhum familiar, existe paz e introspecção provocados por todo aquele cenário.*

*As capelas abrem-se neste dia. E é assim, em luz baixa que as visito. Existe dramatismo intensificado pelo despojamento daqueles espaços em comunhão com a delicadeza da luz, tão serene, tão calma.*





28 (e). *Monte da meditação*, Skogskyrkogården, Dezembro 2016 (em cima).
(f). Skogskyrkogården, Novembro 2017 (em baixo).

[Skogskyrkogården, 18 de Maio de 2018]

*De certo que, até hoje, a experiência mais forte entre a relação do silêncio provocado pelo lugar em harmonia com as vivências do quotidiano foi neste Cemitério em Estocolmo. Vejo-o como um lugar que transpõe os motivos fúnebres e que se abre à alma.*

*Existem alguns pormenores que, após ler e discutir as minhas visitas anteriores com outras pessoas, fui capaz de reparar nesta vez. Logo ao entrarmos no complexo, uma cruz ressalta de toda a paisagem. Foi desenhada por Asplund e, segundo me contaram, as proporções querem afastar-se da clássica cruz latina e assemelhar-se à proporção do corpo humano, segundo um desenho antropomórfico. Depois atentámos no pormenor do candeeiro que, na forma dos seus ponteiros remete para o coração humano.*

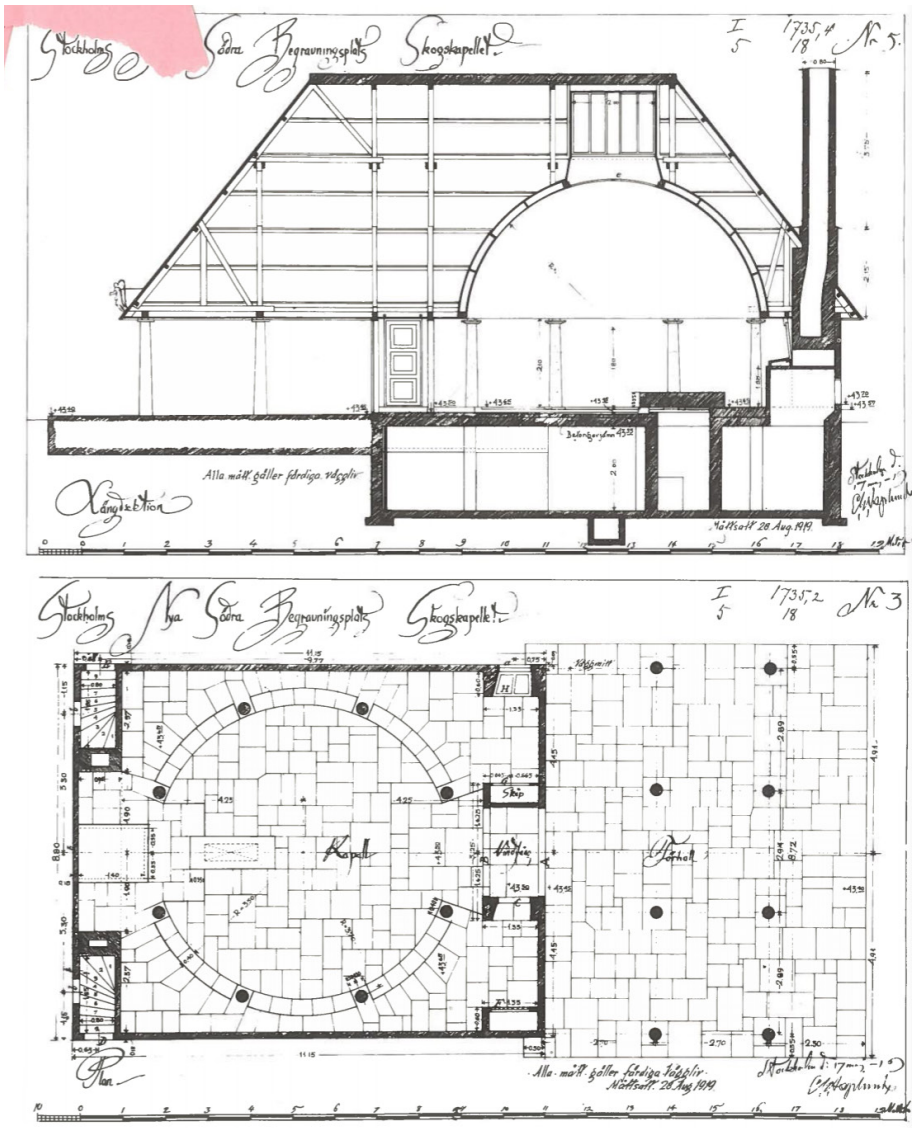
*Caminhámos até à capela de Asplund. Aí, vemos uma fechadura em forma de caveira que remete ao símbolo da morte. Em contraste, a escultura do anjo aparece dourada e reluzente naquela forma piramidal aparente do telhado. É da autoria do escultor sueco Carl Milles. É interessante perceber que a forma exterior da capela se altera no seu interior, onde as arestas dão lugar a um espaço central circular com cúpula.*

*De seguida voltamos ao eixo central do cemitério. O pórtico da capela de Lewerentz avista-se desde longe, centrado neste caminho. Em seguida, percebemos que estas duas construções – o corpo central da capela e o pórtico – não chegam a tocar-se. Curioso é que, tanto o frontão virado para a entrada como o frontão diante do corpo do edifício estão desenhados com o mesmo nível de detalhe, ainda que o segundo nunca seja visível. Acredita-se, então, que esteja voltado às almas.*

*De cada vez que se visita este lugar descobrem-se pormenores novos e toma-se atenção por leituras, imagens ou eventos do quotidiano que estimulam a nossa memória.*

*Um espaço nunca se repete. A experiência do espaço nunca é igual. ''Repetir nunca é repetir''.* [114]

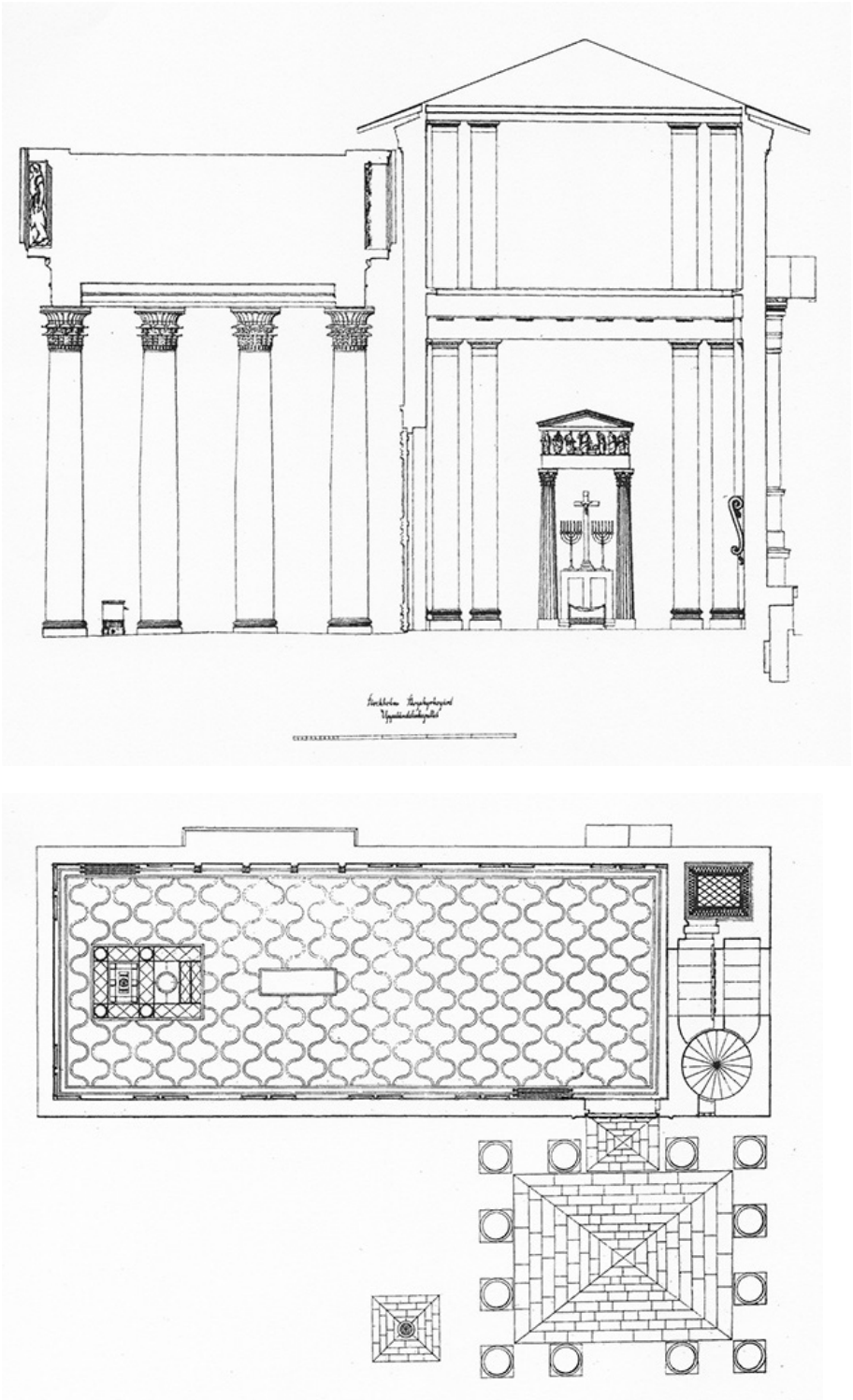
114 Álvaro Siza Vieira, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, 2017, p.15.




90. Längdsektion och plan. 1:100.

67

28 (g). Gunnar Asplund, Woodland Chapel, 1920. Corte e planta.



28 (h). Sigurd Lewerentz, Chapel of Resurrection, 1925. Corte e planta.

Como já afirmado, o espaço é visto como contínuo e irreversível. E, apesar das condições emocionais do sujeito alterarem, vez após vez, a sua experiência espacial a verdade é que, muitas vezes, não se dá conta da mudança das formas de determinado espaço. Por exemplo, é visível que, ao longo do tempo, a paisagem se altera substancialmente, espelhando a evolução social, económica e tecnológica de uma população. Esta mudança não é, por vezes, perceptível aos olhos de quem a vive diariamente, sendo, ao invés, notável na sucessão de longos períodos de tempo. Tal processo tem que ver com a habituação ao lugar, pelo conhecimento e por uma certa forma sistemática de o experimentar. Como referido anteriormente, experimentar um espaço mais do que uma vez ajuda a criar uma percepção mais completa do mesmo. Porém, segue-se um conhecimento que se torna *conforto* e que, por consequência, cria a habituação de que certo lugar despoleta determinados estímulos. E, se assim acontecer, esse lugar mantém-se *igual*, aos olhos de quem o experimenta. Porque quando se encontra aquilo que, à partida, se espera, tal espaço transforma-se em conhecimento, num *lugar*.

"O que entendemos então pela palavra 'lugar'? Obviamente entendemos algo mais do que a mera localização abstracta. Entendemos uma totalidade formada por coisas concretas com substância material, forma, textura e cor. Juntas, estas coisas determinam um 'carácter ambiental', que é a essência do lugar."[118]

Por conseguinte, compreende-se que as memórias que mentalmente se armazenam no íntimo estão vinculadas às relações que se estabelecem com o lugar, no período de tempo em que foi experimentado. Se, por exemplo, se pensar à escala urbana, e se eleger uma cidade *conhecida*, este simples processo de selecção ressaltará as memórias que, no momento deste exercício mental, por conhecidas ou desconhecidas razões, se destacam comparativamente a outras.

Elementos como a materialidade, os percursos que se optam fazer, as cores ou texturas, as superfícies singelas ou ornamentadas, o casario alto ou baixo, os pontos de orientação da cidade, a luminosidade natural e artificial, a condição atmosférica, os fluxos e a densidade, os movimentos e as pessoas que nela habitam são componentes mutáveis e altamente influenciadores da experiência espacial urbana. Assim, recordar um lugar, implica a consciência de que as memórias que dele decorrem, serão tão actuais quanto desactualizadas. Actuais na medida em que recordar faz voltar a sentir, traz ao presente o que se viveu num determinado período passado; e desactualizadas na consciência de que todos os lugares são mutáveis, contínuos e irreversíveis. Mais uma vez, importa realçar que é na experimentação contínua que se alcança uma percepção mais rica de um espaço.

Assim, na memória, elabora-se uma representação subjectiva, e em parte

118 Christian Noberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*, 1980, p.6.

efémera, que traduz significações individuais e colectivas. Retomando o exemplo da cidade, pode considerar-se que o que se cria são *memórias urbanas polifónicas* que seguem várias direcções[119]. Aqui, existe um ser observador que elege, estrutura e atribui significações ao que vê de acordo com o seu espaço existencial e os pré-conceitos que conhece.

Por conseguinte, Kevin Lynch avança que "na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles."[120]. De algum modo, as formas do espaço e os elementos que o compõem são peças instáveis, pois tudo se transforma, ainda que a velocidades distintas. Contudo, e considerando o *tempo* como dimensão do espaço, o observador ultrapassa a posição passiva da sua acção, evidenciando uma atitude operacional necessária à compreensão do dinamismo heterogéneo que é o desafio de uma experiência espacial. Compreender a arquitectura apela, portanto, a *habitar* os espaços e a sentir como estes se *fecham* sobre o corpo.

Pela ideia de observador dinâmico resulta que, dois espaços fisicamente iguais, não sejam percepcionados segundo os mesmos princípios – dois apartamentos desenhados da mesma forma, num mesmo prédio, em diferentes andares decorre, logo à partida, em ligeiras diferenças concretas: a exposição solar e o alcance que a visão tem sobre a paisagem a partir da janela; depois, duas famílias ocupam e organizam o seu espaço de forma distinta. O espaço deixa de ser vazio e torna-se vivido e, dois espaços nunca são vividos da mesma forma.

Voltando à questão do *tempo*, habitar a casa que já pertenceu a uma geração passada a quem agora nela mora – a avós, por exemplo –, torna o espaço diferente. Este é, agora, palco para outra performance, um espectáculo contemporâneo e com diferentes actores que se relacionam com o espaço na sua forma particular. Contudo, este tem capacidade mutável para se adaptar às necessidades dos novos ocupantes.

Os sons, os cheiros e as cores impõem dissemelhanças aos espaços que diferentes intervenientes percepcionam de forma particular. Consegue retomar-se na memória exactamente o cheiro da casa da melhor amiga de infância. E esse cheiro pode ser tão próprio na cozinha, onde os cães passavam mais tempo, como na sala, onde as cómodas mais elegantes adornavam o ambiente de delicadeza, ou no seu quarto, cujo aroma se tornava mais pessoal, mais próximo o seu próprio cheiro.

---

119 Manuel Delgado, *Memória y lugar: el espacio publico como crisis de significado*, Ediciones generales de la construcción, Valencia 2001, p. 20.

120 Kevin Lynch, *A Imagem da cidade*, Edições 70, Lisboa, 1999, p.12.




29 (a). *O quarto*.

[Estocolmo, 22 de Agosto de 2016]

*Entrei pela primeira vez no espaço que viria a ser o meu quarto durante um ano. Estava em Farsta, a Sul de Estocolmo, com todas as emoções de desconfiança e de desconhecido que o meu corpo vivia nesse momento. Nunca tinha estado nesta cidade, nem neste país.*

*A residência universitária onde me foi atribuído este quarto fora, anos antes, um hospício, como que uma casa de repouso. Aqui, os quartos eram geminados dois a dois, em sequência ao longo do corredor largo, com capacidade em albergar com facilidade camas de transporte de doentes. No total, em cada corredor existiam vinte quartos, espelhados na sua metade. Um ambiente austero era compreendido por todos os que chegavam pela primeira vez àquele espaço. Estávamos num edifício que em tudo lembrava o hospital que fora, com algum tipo de descuido por quem agora o utilizava e onde o próprio cheiro que emanava através da cozinha se tornava atípico em comparação aos cheiros da minha casa.*

*O quarto que me fora destinado tinha cerca de vinte metros quadrados, incluindo um quarto de banho privado. Invadiu-me, de imediato, a sensação de um enorme vazio físico, na ideia de que "demasiado espaço nos sufoca mais do que se não houvesse espaço suficiente."* [121]

*Tudo o que preenchia aquele quarto era branco: o papel de parede, os caixilhos da janela, o radiador, os armários, as portas, a estrutura da cama individual, a mesa e a cadeira IKEA. Era como uma nuvem branca que flutuava no desconhecido e a qual eu não conseguia, naquele momento, alcançar. Senti que chegara a uma cela.*

121 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 221.



29 (b). Quarto no dormitório em Farsta, Estocolmo (em cima).
(c). Le Corbusier, cela no Convento de La Tourette, 1957 (em baixo).

[Estocolmo, 12 de Outubro de 2016]

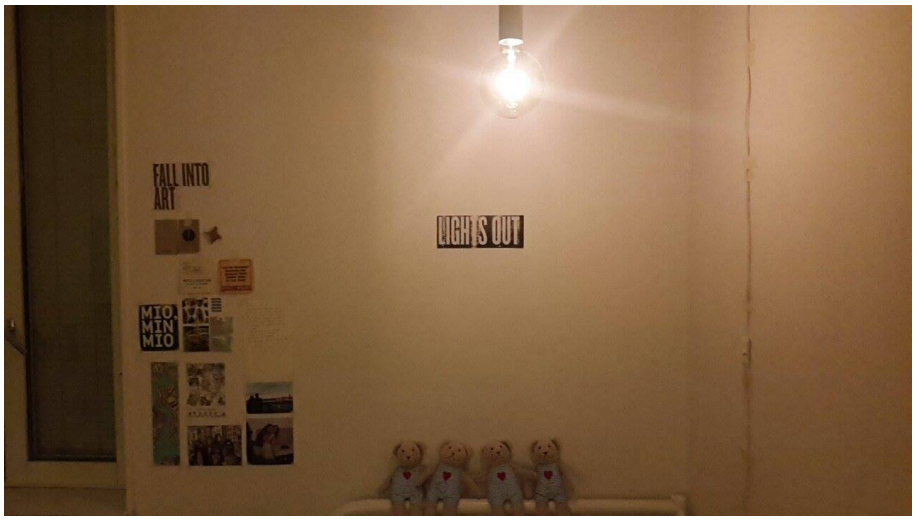
*Tudo o que organiza este espaço, meses depois, tem cor: a roupa da cama, as fotografias, os postais e as pinturas que adornam a parede, os sapatos à entrada do quarto, as toalhas no radiador, os livros sobre a mesa, a roupa sobre a cadeira. A própria luz tornara-se íntima, pessoal e delicada. É um lugar preenchido, organizado segundo o que me pareceu importante para se tornar no meu lar. Este é agora o meu quarto. Porém, ao visitar o quarto que me é geminado, retomei, por momentos, ao primeiro dia neste lugar: um enorme vazio, um eco imenso (dada a dimensão do quarto e a ausência de mobília que absorvesse a reverberação). Apenas uma cama, uma mesa e uma cadeira preenchiam o espaço. Tudo o resto era vazio, como um salão de baile à espera que a música atraia os dançarinos. Tomei, então, consciência de que as necessidades de organização do espaço são distintas de pessoa para pessoa; que o conceito individual de quarto varia; que o cheio ou o vazio não adquire, em todos nós, a mesma hierarquia na ideia de espaço vivido. Parecia-me que este quarto esperava quem o ocupasse; porém, para quem o habita, está já organizado segundo as suas necessidades de conforto.*

*A verdade é que a abstracção inicial do espaço – que lhe atribuía total anonimato – quase que, ao mesmo tempo, pedia uma certa introspecção, como se o corpo precisasse de se encontrar no lugar. Percebi tal estímulo pela ausência de formas que forçassem impulsos constantes e que distraíssem o corpo de si mesmo. Naquele quarto – como numa célula – tudo acalma, na ideia de que o corpo é a forma menos abstracta do espaço. Consequentemente, vêm-me à memória as células do convento em La Tourette[122] como espaços despojados reservados ao descanso e à reflexão, segundo uma ideia de formas que acalmem a mente. O corpo, de forma sensitiva, apropriar-se-á do espaço segundo as suas necessidades próprias.*

*Percebo agora que, após se tornar o lar de cada um, a percepção altera-se – torna-se um espaço vivido. Adquire-se a ideia de pertença, de conhecimento e de adaptação. Não se espera nada diferente ao chegar a casa, pois foi concebida uma imagem daquele lugar.*

122 Convento de Santa Maria de La Tourette, 1960. Obra de Le Corbusier.






29 (d,e). *O quarto*.



29 (f). Corredor no dormitório em Farsta, Estocolmo

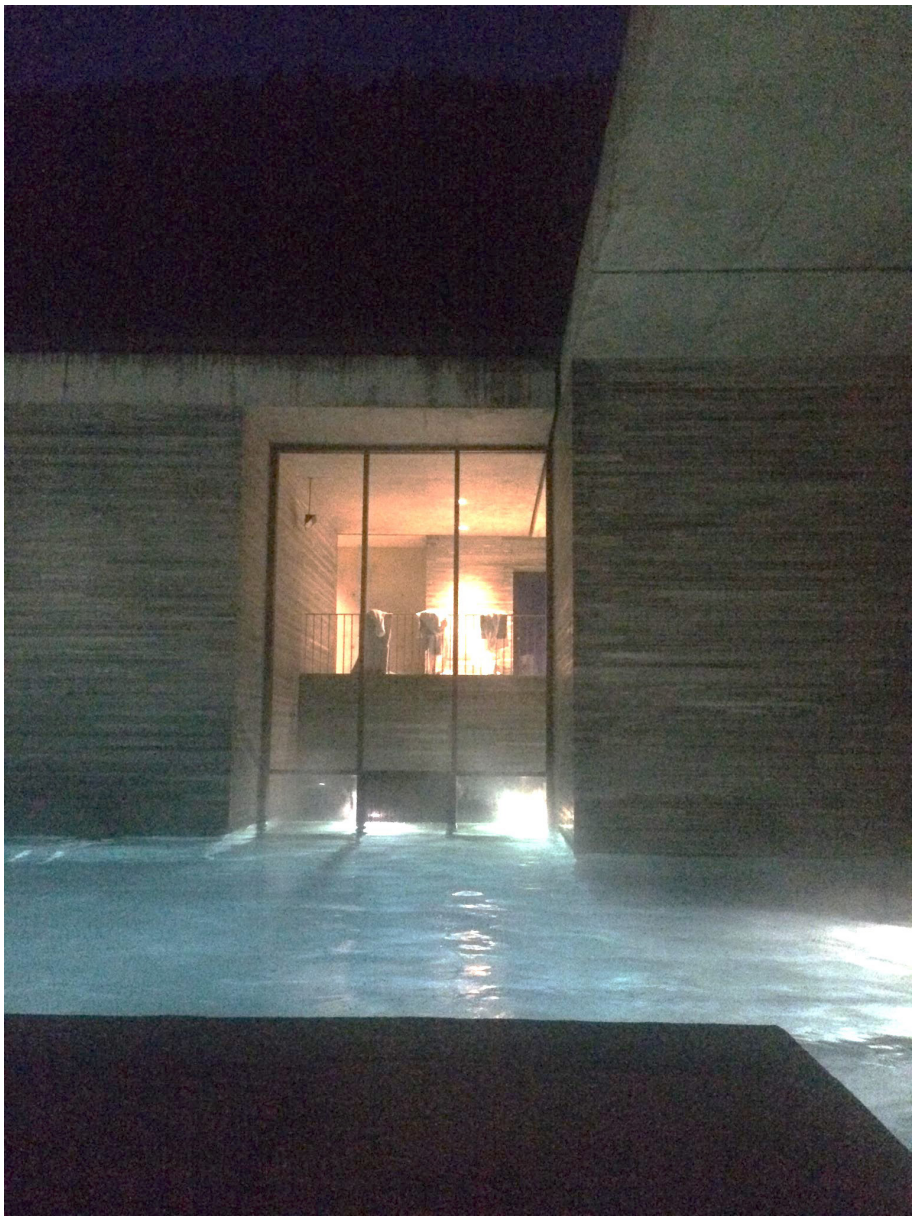
Por sua vez, Zumthor descreve as suas experiências arquitectónicas em jeito de diário perceptivo:

"Eu costumava segurá-la quando ia ao jardim da minha tia. Aquela maçaneta ainda me parece um sinal especial de entrada num mundo de diferentes estados de espírito e cheiros. Lembro-me do som de cascalho sob os meus pés, o brilho suave da escada de carvalho encerado, posso ouvir a pesada porta da frente que se fecha atrás de mim enquanto caminho pelo corredor escuro e entro na cozinha."[123]

O autor enfatiza aspectos sensoriais da sua experiência arquitectónica pessoal. Para ele, a fisicalidade dos materiais pode envolver um indivíduo com o mundo, evocando experiências e atribuindo textura aos horizontes de um lugar através da memória. Lembra-se de lugares e de coisas que já mediu e sentiu na casa da sua tia através das qualidades sensoriais. Aqui ecoa como praticante de arquitectura. Também neste sentido, Pallasmaa argumenta que, num mundo em que as tecnologias operam tão rápido que a visão é o único sentido humano que pode acompanhar esse ritmo, a arquitectura deve enfatizar outros sentidos que permaneçam imediatamente ressonantes.[124] No projecto das Termas de Vals, Zumthor constrói o pensamento que descreve no seu ensaio, fazendo apelo a todos os sentidos. O arquitecto coreografa os materiais de acordo com suas qualidades evocativas: pedra ardida e polida, latão, couro e veludo foram implantados com cuidado para apurar a sensação corpórea do habitante nu. O toque, o cheiro e talvez até o sabor desses materiais foram orquestrados obsessivamente. A teatralidade da água fumegante e borbulhante foi reforçada pela iluminação natural e artificial, com escuridão obscura trabalhada tão intensamente quanto a luz. Assim, os materiais mostram-se num equilíbrio que explora o seu potencial sensorial.

123 Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhäuser, Basel, 2005, p.9.

124 Adam Sharr, *Heidegger for Architects*, 2007, p. 92.



30 (a). Peter Zumthor, Termas de Vals, 1996.



30 (b). Peter Zumthor, Termas de Vals, 1996.

O contrário desta exaltação material vemos evocado na instalação temporária levada a cabo no Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe.[125] A ausência dos materiais originais de mármore, ónix vermelho e travertino, através da sua substituição por painéis brancos, alteram a percepção do edifício. Esta acção artística transforma o Pavilhão numa representação de si mesmo que abre as portas para múltiplas interpretações sobre aspectos como o valor da forma, o papel da superfície branca como uma imagem da modernidade e a importância da materialidade para a percepção do espaço. Provir o edifício com essa homogeneidade do branco significa dotá-lo de um paradoxo[126] que pode ser compreendido através da experiência. Parece-nos, então, relevante evocar Bachelard:

"A célula do segredo é branca. Um único valor é suficiente para coordenar qualquer número de sonhos. E é sempre assim, a imagem poética está sob o domínio de uma qualidade elevada. A brancura das paredes, sozinha, protege a célula do sonhador. É mais forte que todas as geometrias. É uma parte da célula da intimidade".[127]

Um outro exemplo é lembrado por Rasmussen, segundo o pensamento de que a percepção imediata é lentamente moldada por uma visão mais apurada. Assim,

"visto através de um avião no ar, até mesmo o arranha-céu mais alto é apenas um bloco de pedra ao alto, uma mera forma escultural, e não um edifício real em que as pessoas vivem. Mas quando o avião desce das grandes alturas, haverá um momento em que os edifícios mudam completamente de carácter. De repente, assumem uma escala humana, tornam-se casas para seres humanos como nós."[128]

Esta transformação de escala e, consequentemente, de carácter, ocorre no momento em que os contornos do edifício se começam a perceber no horizonte, de modo que se tem uma visão lateral e não topográfica. Os edifícios passam a um novo estado de existência, tornam-se reais à escala humana e consequentemente à arquitectura – pois a arquitectura pressupõe formas adaptadas ao homem, cuja finalidade é serem vividas.

---

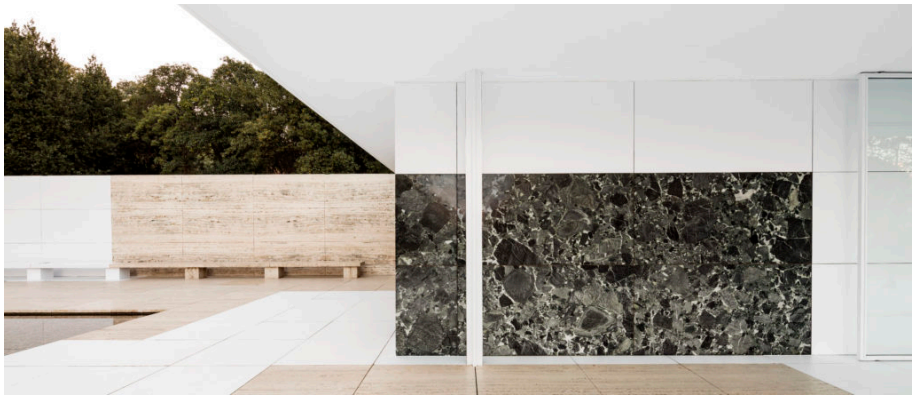
125 A instalação *Mies missing materiality* no Pavilão Alemão para a Feira Internacional de Barcelona 1929 foi da autoria dos arquitectos Anna e Eugeni Bach (8-11-2017 < 28-11-2017).

126 A materialidade é uma das características definidoras da arquitectura moderna. Uma vez que esta obra se tornou um símbolo da arquitectura do tempo em que foi concebida, torna-se um paradoxo eliminar tais elementos.

127 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 228.

128 Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, 1997, p. 10.







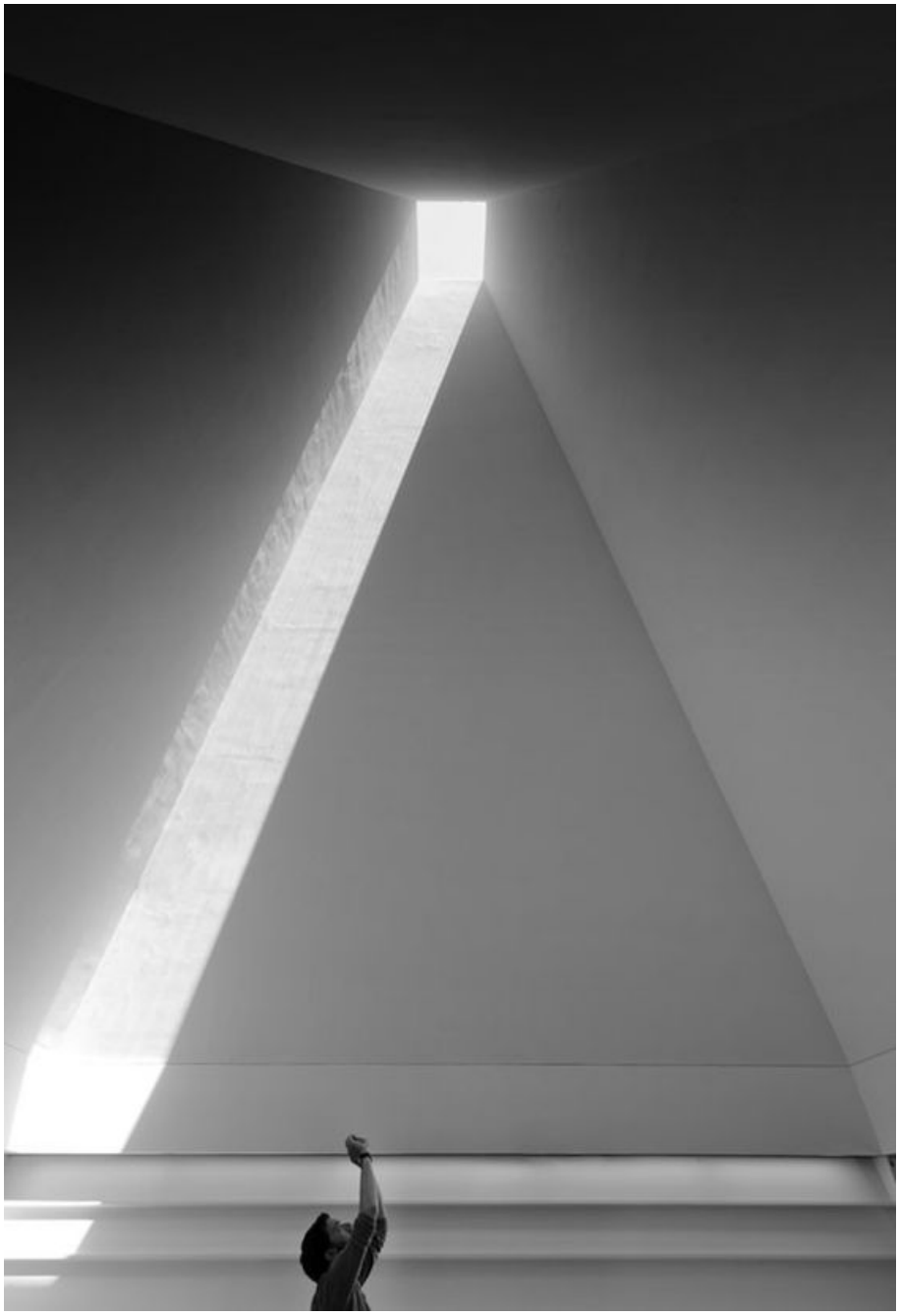
31 (a,b,c). Anna & Eugeni Bach, instalação *Mies missing materiality,* Novembro 2017.
Mies van der Rohe, Pavilhão Alemão, Feira Internacional de Barcelona, 1929.

### 2.2.2. O volume iluminado e a forma em sombra

"Sentir, cheirar, tocar, saborear, sonhar no escuro – não é suficiente. Queremos ver. Mas quanta luz necessitamos para viver? E quanta escuridão?

Existirá uma condição espiritual ou uma condição de vida tão sensível que pequenas quantidades de luz seriam suficientes para garantir uma boa vida? Ou, para ir ainda mais longe: haverá alguma coisa que podemos experimentar apenas em lugares escuros e sombreados, na escuridão da noite?"[129]

129 Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhäuser, Basel, 2005, p.90.



32. Eduardo Souto Moura, Casa das Histórias, 2008.

Quando se projecta um espaço torna-se essencial pensar no desenho de luz e no tipo de ambiente que se quer criar. A luz é, pois, um elemento da arquitectura, em relação íntima com o lugar – molda as formas e estimula os sentidos segundo uma experiência significativa.

A arte luminosa é, por conseguinte, capaz de elevar a materialidade de qualquer espaço, segundo um jogo de tonalidades e de formas. Quando o corpo se situa dentro de uma *caixa* arquitectónica definida por uma luz artificial constante e difusa e por uma materialidade homogénea, invade-lhe uma certa sensação de unissonância, onde, independentemente do ponto em que o observador se posicione, a sua percepção do espaço será constante. Por oposição, ainda que situado na mesma *caixa*, ao introduzir-se uma abertura de luz direccionada, o espaço torna-se sensorialmente rico. As forma que a luz desenha nos diferentes momentos do dia e o modo como revela os materiais que delimitam tal espaço induzirão a que, dependendo do ponto de vista em que se situe o ser observador, ou mesmo considerando um observador estático, a sua experiência se torne polifónica.

A iluminação – tanto natural como artificial –, dependendo da sua direcção e intensidade, determina diferentes momentos na percepção de um mesmo espaço. Assim, em diferentes horas do dia, a luz altera a temperatura e a cor da materialidade que conforma determinada atmosfera arquitectónica, sendo possível falar-se de um tipo de percepção temporal.

Por conseguinte, a luz, na sua vertente física e sensorial, tem a capacidade de estimular os sentidos através da sua intensidade, quantidade, qualidade e contraste que produz em determinado espaço. Por consequência adorna-o de expressão e simbolismo, criando uma atmosfera arquitectónica. Quando natural, define-se como um elemento concreto, contínuo e fundamental à existência, ainda que segundo diferentes expressões geográficas. Difere de sítio para sítio – de Norte para Sul, de Este para Oeste, do campo para a cidade, da montanha para o mar – nas diferentes horas do dia e nas variadas estações do ano. Assim, dependendo da posição geográfica, da intensidade e da orientação do sol, verifica-se como a luz natural se comporta nos materiais e influencia os espaços e as pessoas de forma particular. Importa, pois, à arquitectura, interpretar estes comportamentos e, a partir daí, desenhar e dosear a luz como matéria básica a esta arte.



33. Eduardo Chillida, Montanha Tindaya, Espanha, 1994.

É, então, através das formas, no modo como é difundida e pelo seu carácter efémero, que a luz permitirá o desenho de atmosferas particulares.

Podemos identificar diferentes tipos de luz, de acordo com a sua direcção ou qualidade. Em relação à direcção, esta pode ser *horizontal*, *vertical* ou *oblíqua*, dependendo da posição do sol relativamente aos planos definidores do espaço. Campo Baeza apresenta uma clara distinção entre os dois primeiros tipos: se "a luz horizontal é produzida pelos raios de sol que penetram através de perfurações no plano vertical", "a luz vertical resulta da entrada dos mesmos raios em aberturas feitas no plano horizontal superior." [130] Por sua vez, entende-se por luz oblíqua os raios luminosos que atravessam tanto o plano vertical como o plano horizontal.

No que respeita à qualidade luminosa, considera-se uma distinção entre luz *sólida* ou *difusa*, variando de intensidade ao longo do dia. Quando se refere à luz sólida fala-se de uma projecção directa da luz, cujo contraste e mutabilidade das formas produzidas é maior. Em contrapartida, a luz difusa dissemina-se de forma indirecta, verificando-se menor contraste bem como carência de variação formal. Em ambos os casos, o espaço transforma-se a cada hora, segundo o jogo de relações entre intensidade, sombras e temperatura.

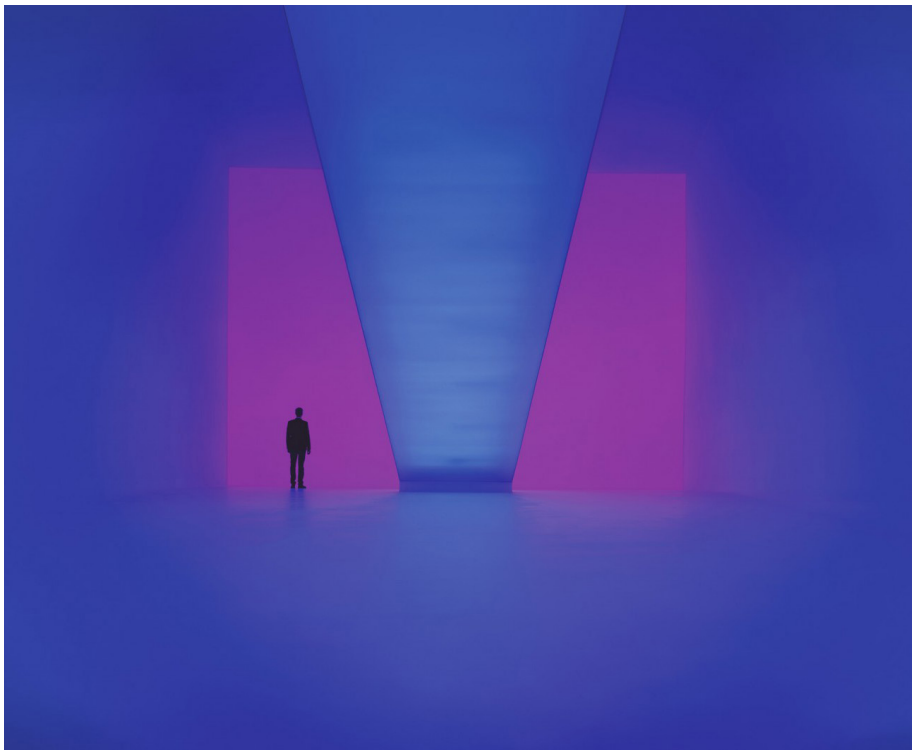
A luz pode ser então pensada nas suas diferentes expressões, resultando em possibilidades espaciais variadas, de acordo com uma iluminação directa, indirecta, filtrada ou colorida. James Turrell é um artista que, através dos seus projectos, desafia a experiência dos sentidos. Em trabalhos como Ganzfelds[131], convida a entrar num mundo que anula a noção de profundidade e, a partir do aparelho sensorial, a assistir a esse fenómeno de transformação do espaço através de jogos de luz. O artista trabalha com a luz para criar experiências que permitem que quem as vive seja forçado a perceber uma nova forma de olhar, para que se "vejam a si mesmos".[132]

Porém, da mesma forma que a iluminação revela e anula a arquitectura, também esta arte é capaz de moldar a luz, através das formas do espaço. Um dos factores que mais influenciam directamente cada sociedade é precisamente a luz.

130 Alberto Campo Baeza, *A Ideia Construída, Pensar Arquitectura*, 2013, p.18.

131 Ganzfeld (efeito Ganzfeld) tem que ver com a privação da percepção, em que o sujeito é exposto a um estímulo uniforme e não estruturado. Turrell, nesta sua série, estimula a perda total da percepção de profundidade como na experiência de Ganzfeld.

132 "In this installation, one gets the impression of stepping into a supernatural space the construction of which seems to override the empirical world,"
https://news.artnet.com/art-world/iconic-work-james-turrell-coming-berlin-first-time-1240466, [consultado 2/10/2018, 16:49].



34. James Turrell, *Bridget's Bardo*, da série *Ganzfelds,* 2009.

E, se Tanizaki propõe um elogio à sombra na cultura japonesa, observa-se o louvor à luz nas sociedades europeias. Na cultura ocidental, a sombra é frequentemente associada à escuridão, ao frio, a sensações de insegurança e medo, possuindo uma subjectividade negativa, enquanto que na cultura oriental tende a assumir um carácter de privacidade, de conforto, paz e culto, tendo preferência pela claridade incerta que desperta os sentidos na experimentação de um espaço. Este profundo diálogo entre luz e sombra leva à procura da beleza num espaço onde a atmosfera projectada tenta transmitir uma mensagem emocional ao provocar sensações de introspecção e tranquilidade.

"creio que o belo não é uma substância em si, mas apenas um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diversas substâncias. Tal como uma pedra fosforescente que emite brilho quando colocada na escuridão e ao ser exposta à luz do dia perde todo o fascínio de jóia preciosa, também o belo perde a sua existência se lhe suprimirmos os efeitos da sombra."[133]

A luz consegue transformar e dialogar com o ser observador, alterando o seu estado de espírito através das variações diárias, mensais ou nas diferentes estações do ano. Nestes períodos de tempo, assiste-se ao ciclo, mais ou menos duradouro, desde o nascer ao por-do-sol. Verifica-se que a intensidade luminosa no continente europeu varia consideravelmente de Norte para Sul. Se, no Verão, os dias conseguem ser tão longos quanto catorze horas de Sol nas cidades portuguesas, vê-se em Estocolmo o paradigma de uma cidade quase sem noite, com o correspondente a mais de dezoito horas diurnas.

Por oposição, durante o Inverno a situação inverte-se e, se vê-se o clima mediterrânico como mais constante, o mesmo acontece na temática da intensidade da luz. No dia que se considera como o mais curto do ano, o dia oferece um total de cinco horas de luz solar, por oposição às dez horas que se registam no Porto. Tal transforma-se em espelho de hábitos sociais: se nas cidades ocidentais a noção de vida nas ruas é exaltada pelo conjunto de actividades que dela se apropriam, tanto no Inverno como no Verão, na região Nórdica, há um privilégio total por actividades exteriores durante o Verão, mas por drástica oposição, o inverso se verifica na estação do ano contrária – o total domínio de actividades que se desempenham num espaço fechado.

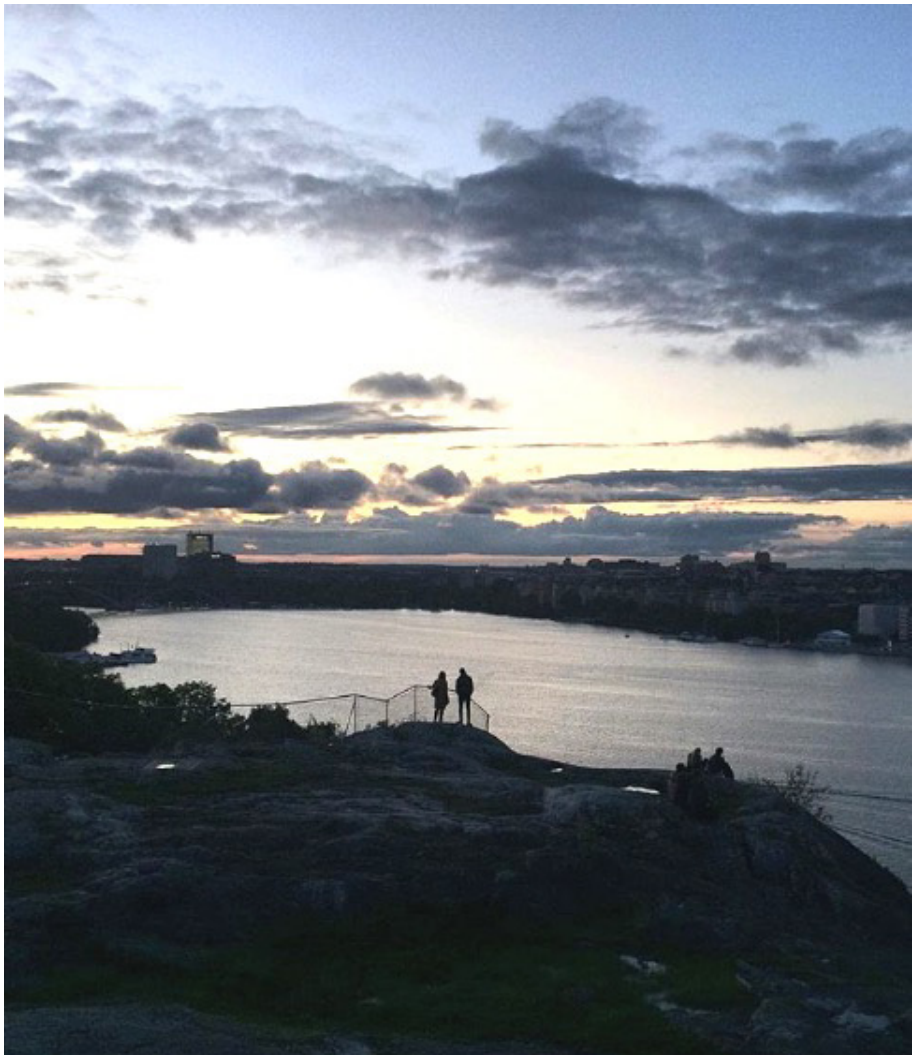
133 Junichiro Tanizaki, *O elogio da sombra*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2016., p. 48.

Um outro exemplo pode ser referido na vivência de um espaço interior – o quarto de dormir. Se, um portuense cria o hábito de fechar as portadas que antecedem as janelas, no desejo que uma total escuridão para a actividade de descanso, ao chegar a Estocolmo depara-se com a *impossibilidade* da anulação da luz natural. Na cidade nórdica, usam-se, estores ou cortinas, não sendo visíveis precianas ou portadas. A luz é um elogio e não se sente uma necessidade cruel de o anular.

De igual forma, nessa cidade vive-se numa sociedade que não sente desconforto social, por questões de segurança ou intimidade, pelo que é comum que, mesmo à noite, com as luzes acesas, não exista qualquer elemento que crie opacidade entre o que se passa no interior de uma habitação e o que é percebido através do exterior. Notámos, de igual modo, a ausência de uma forte iluminação artificial ao escurecer nesta cidade nórdica: mesmo os edifícios mais imponentes, entre a câmara municipal, o palácio e o museu nacional, são dotados de iluminação discreta, na primazia das sombras que, assim enfatizam volumetricamente os edifícios. E a água, os canais que atravessam a cidade, tornam-se num azul profundo que intensificam o mistério do contorno dos edifícios no horizonte. Um contorno mais abstracto e enigmático, pontuado pela altas e pontiagudas torres medievais das igrejas. Talvez se o temor pela escuridão não existir, o elogio à sombra seja exaltado.



35 (a). Estocolmo, Julho 2017.



35 (b). Estocolmo, Setembro 2017.

Ao representar a realidade, as formas dos espaços e os seus volumes, a luz evoca um certo simbolismo. Por isso, no desenho de espaços com índole introspectivo ou contemplativo, a luz assume um papel essencial na definição do carácter do lugar. No exemplo dos programas religiosos, esta adquire uma natureza sobrenatural, transformando o espaço físico num lugar espiritual – aqui, o arquitecto deve ter a preocupação de iluminar tais edifícios de modo delicado e sóbrio, respeitando a necessidade de culto e de reflexão.

A luz – elemento imprescindível para a percepção do espaço construído – depende da relação que estabelece com as formas físicas e com a materialidade do edifício. Por conseguinte, existem inúmeras possibilidades de utilização e de combinação da luz que resultam e expressam diferentes significações, pelo que, os ambientes criados geram reacções e emoções diversas. A título de exemplo, pense-se num espaço excessivamente iluminado. Aqui, a luz cria ruído, adulterando a experiência do espaço e eliminando possibilidades simbólicas. Ao reduzi-la à sua capacidade funcional – a de iluminar – perde-se o jogo de contrastes criado através do claro/ escuro. Isto porque a luz, bem como a sombra, permitem o desenho das formas do espaço. Compreende-se, assim, que a luz é tão importante como a sua ausência – o seu negativo, a sombra. Ou arrisca-se a perda da definição das formas.

Por conseguinte, define-se sombra como a região enegrecida provocada pela ausência de luz, cujas formas estão dependentes do objecto iluminado e do tipo de luz que sobre ele incide. Quando se fala em luz natural, então a sombra provocada por um objecto terá uma forma mutante ao longo do dia, consoante o movimento do sol, criando uma relação ritmada entre os claros e escuros. A forma e direcção da sombra está, pois, dependente não apenas do sol, como de igual modo da posição do ser que observa as formas e as suas projecções. Se o ponto de vista do observador se alterar, o mesmo acontecerá à direcção da sombra em relação a ele, não esquecendo que este corpo também terá uma projecção de sombra que o acompanhará nas suas dinâmicas espaciais.

Se existir apenas um ponto de luz no espaço, a sombra produzida traduzir-se-á numa forma unidireccional dependente do percurso do feixe de luz. Porém, ao coexistirem vários princípios de luz, as sombras tornam-se mais complexas, variando no tamanho e definição de acordo com a natureza pontual ou extensa do foco luminoso, da sua intensidade, da distância entre este e um corpo físico e entre o corpo e a superfície sobre a qual se projecta a sombra.



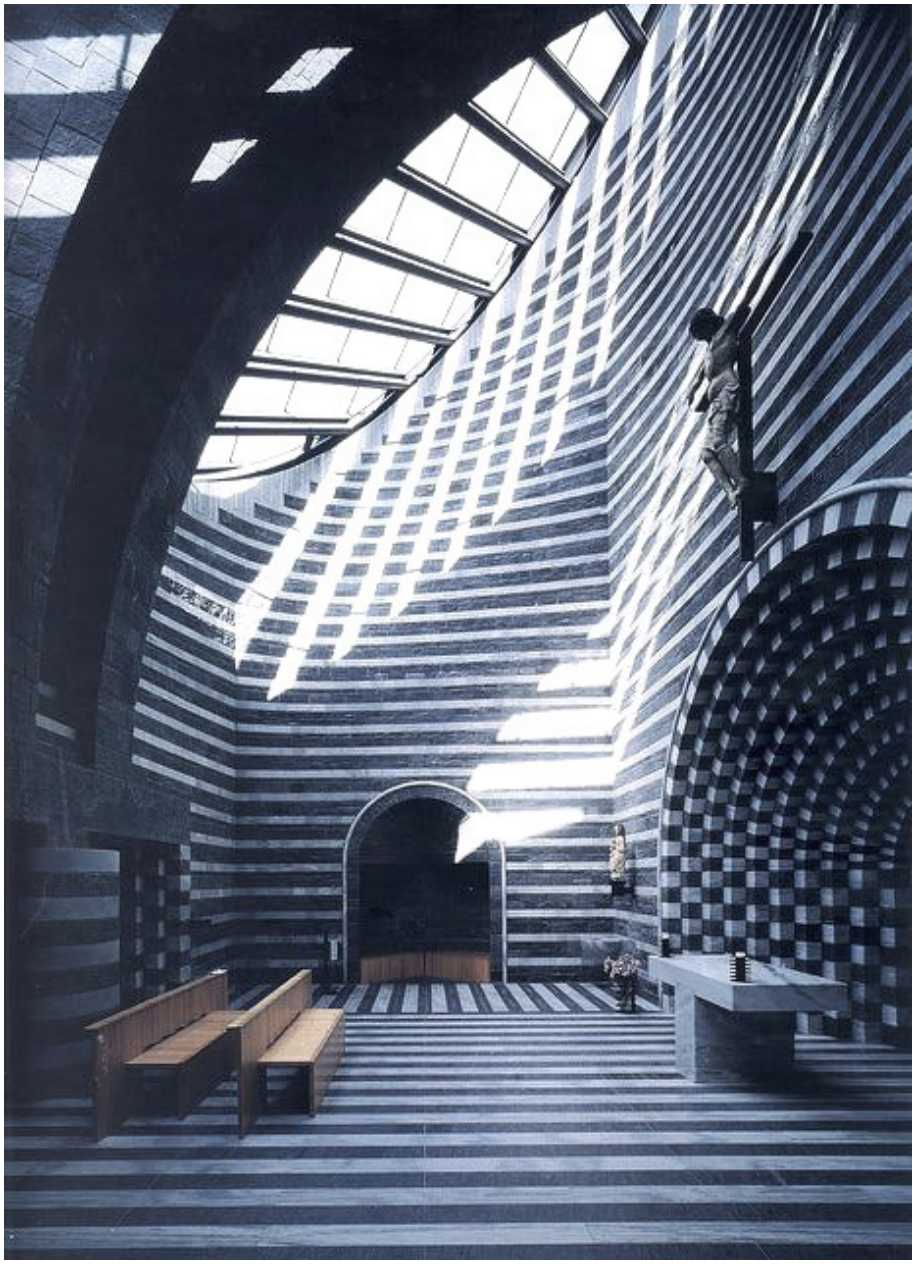
36 (a). Álvaro Siza Vieira, Igreja de Santa Maria, Marco de Canavezes, 1996.
(b). Johan Celsing, Igreja de Årsta, Estocolmo, 2008.

Assim, a sombra dá forma e vida aos objectos sob luz. Concede, igualmente, a realidade a partir da qual fantasias e sonhos se formam. Consequentemente, para o controlo das fontes de luz num espaço, o arquitecto tenta materializar um pensamento que se reflicta na iluminação, traduzindo emoções, intenções, permitindo sensações de conforto ou constrangimento, sugerindo percursos e acções, interferindo directamente na experimentação sensorial do indivíduo. Uma vez que a luz é tratada como matéria na arquitectura, possibilita a provocação de reacções e sensações, unificando forma e espaço ao desenhar a realidade pelo contraste de luz e sombra.

Por fim, a janela (ou vão) é o receptor desta fonte luminosa, como um mediador entre dois mundos: entre o claro e o escuro, o fechado e o aberto, o interior e o exterior, o privado e o público, a sombra e a luz. Quando a luz se compreende como uma vigia sobre o horizonte distante, mostra-se o desejo de intimidade num refúgio, transformando-se na forma mais simples de intimidade.

"Quando a visão surgiu, o seu primeiro momento foi a noção da beleza. Não quero dizer bonito ou muito bonito ou extremamente bonito. Simplesmente bonito em si mesmo, que é mais forte do que qualquer um dos adjectivos que se adicionem. É uma harmonia total que se sente sem saber, sem reservas, sem criticismo, sem escolha. É uma sensação de total harmonia como se se estivesse no encontro com o criador, o criador sendo o da natureza, porque a natureza é a criadora de tudo o que é feito. Não se pode projectar nada sem a ajuda da natureza." [134]

134 John Lobell, *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, 1985, p. 8.



37. Mario Botta, Chiesa di San Giovanni Battista, Suiça, 1996.



38. Peter Zumthor, cortinas de seda, Kolumba museum, 2007.



39. Pietro Aschieri, D. Bernardini e Cesare Pascoletti, Museu da Civilização Romana, Roma, 1952.

# III. IDENTIDADE

Percepção – Cultura – Imaginário – Colectivo – Modelo – Dialécticas

Seguindo o caminho adoptado no ponto anterior, que considera as questões da apropriação de um corpo ao espaço, com ênfase na polifonia de sentidos que actuam em simultâneo, evoca-se, neste capítulo, a questão da identidade. Tal conceito aborda os factores de percepção que se esperam comuns a determinados grupos sociais, tal como a forma pela qual se elegem. Participam aqui questões da herança social e cultural que marcam o espírito do lugar.

Reflecte-se, assim, não apenas sobre a posição do corpo no espaço, mas de igual modo sobre a relação entre indivíduos, enquanto seres pertencentes a diferentes núcleos sociais e culturais.

Por conseguinte, retomam-se funções primordiais de sensação e de percepção para que, ao nível da relação *eu*-mundo, se interprete a importância da qualidades dessas relações para a acção inteligente de afinidade do homem com o mundo.

## 3.1. A imensidão íntima e o lugar da memória

### 3.1.1. O corpo dos sentidos: a experiência do acaso

"Paradoxalmente, porém, a "experiência pessoal" ocorre sempre em condições sobre as quais, em algum nível, temos pouco controlo: temos livre arbítrio, mas estamos sempre sujeitos a maiores determinações. Como Marx disse, os homens fazem as suas próprias histórias, "mas sob condições que não são da sua própria escolha".[135]

135 Anthony D. King, *Spaces of Global Cultures. Architecture Urbanism Identity*, Routledge, Londres, 2004, p. 189.

Pretende-se, neste capítulo, investigar e ilustrar de que forma percepções pessoais estão incorporadas em horizontes mais alargados e geografias individuais agregadas a geografias plurais. De que forma se é o corpo autoritário das experiências que vividas ou subordinado à aleatoriedade de possíveis decisões e como o conjunto de possibilidades que se afiguram à volta do ser sofrem a pesada influência da circunstância em que este habita.

"A ideia de que a arquitectura deve facilitar todos os movimentos, de igual maneira, é assumir que a arquitectura não toma uma posição filosófica, por exemplo em relação à vida das pessoas, isso parece-me um disparate. Por outras palavras, eu gosto mais de uma casa que me dificulta, ou que me põe obstáculos para me impedir que faça coisas tontas e que me facilita movimentos para fazer coisas sensatas."[136]

Dependendo do passado, presente e futuro dos lugares e das sociedades a que se pertence, das línguas (e pronúncias) que se aprende e fala, o homem é confrontado com oportunidades e constrangimentos, alargando ou reduzindo as suas opções. Viver em determinadas partes do mundo, mais do que noutras, e em certas conjunturas sociais e históricas, faz com que as escolhas sejam mais ou menos demarcadas e confinadas. Histórias pessoais pertencem à história de géneros, etnias, classes sociais, religiões ou qualquer agrupamento que se forma como possibilidade de organização ou divisão social.

Assim, estas geografias e histórias são as condições nas quais o homem se desenvolve social e pessoalmente, tendo influência na forma como se relaciona com o mundo. É a partir destes contextos que se desenvolve o seu olhar subjectivo e particular e as suas múltiplas identidades, tanto a nível social como intelectual.

Não obstante, compreende-se que a percepção individual do mundo é fruto não só da experiência pessoal como do acaso e da circunstância que envolve o homem. Tais intervenientes são parte (ou deliberadamente excluídos) das suas narrativas interpretativas. Provavelmente, a forma de dissertar sobre tal conhecimento, tornar-se-á, em parte, prova de que a experiência pessoal tem influência sobre o discurso perceptivo.

É lugar comum notar que, a partir da segunda metade do século XX, as imagens se tornam dominantes na vivência diária, através de meios como a televisão, o vídeo, os filmes, a fotografia ou suportes impressos. A imagem do mundo adquire, então, novos *olhos* e modernas interpretações, pelo que o visual começa a confirmar ou negar o até então muitas vezes apenas imaginado.

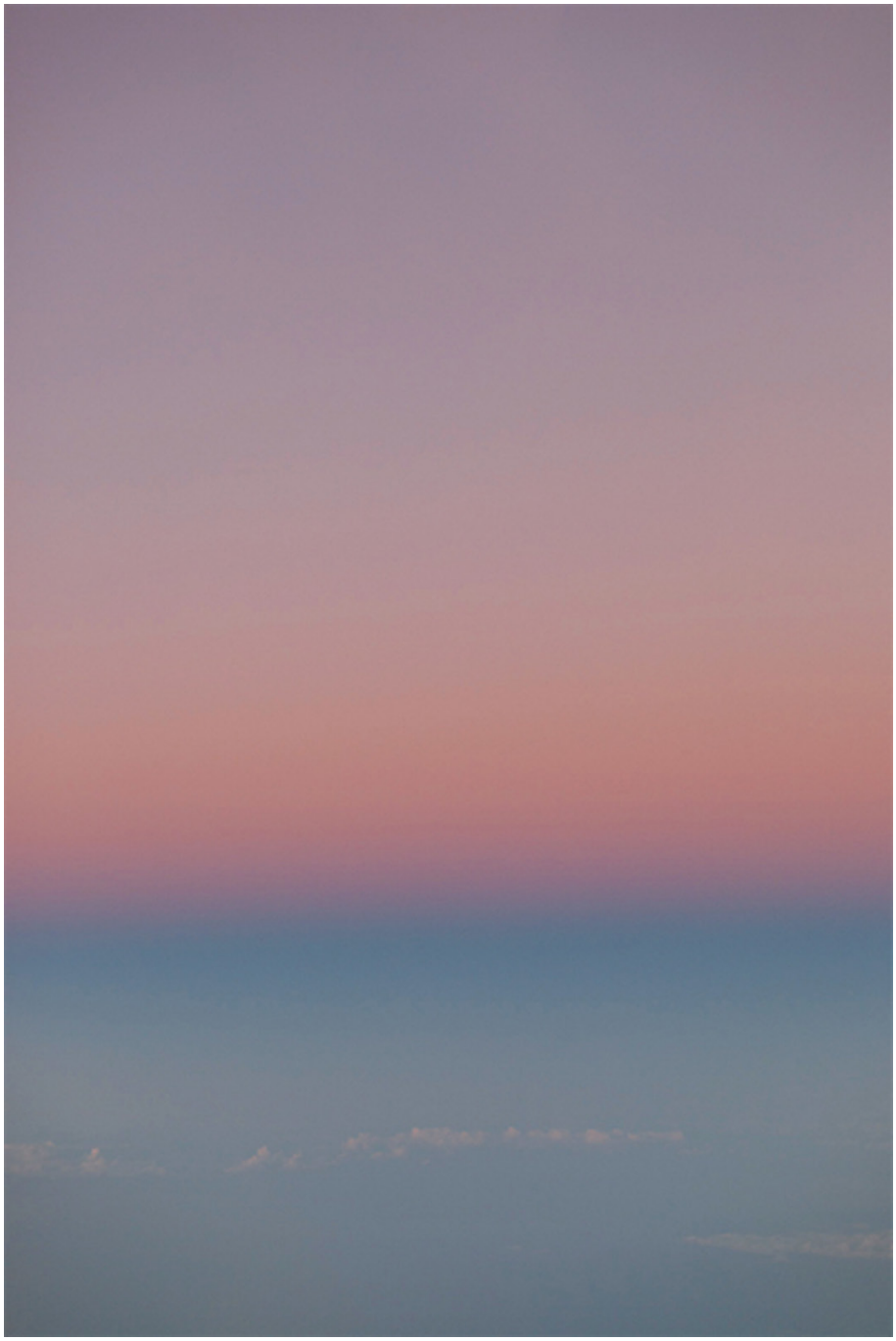
136 Gonçalo M. Tavares em Pedro Pacheco e Luís Santiago Baptista (curadores), "Falemos de Casas... em Portugal" (exposição), Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010.

Como anteriormente se defendeu, vive-se numa sociedade global onde a imagem assume um papel importante no conhecimento do mundo, principalmente para o que se considera fisicamente 'desconhecido' por não ter sido experimentado. Contudo, por se existir numa comunidade que se actualiza, desenvolve e informa, existe uma ideia universal do que se passa em cada parte do mundo – interessa ao homem não só os acontecimentos do seu território, como, de igual forma, os do mundo, pela interdependência que existe entre lugares. Wolfgang Tillmans desenvolve na campanha contra o Brexit em que ilustra, de certa forma, o que se pensa de uma sociedade globalizada: "Nenhum homem é uma ilha. Nenhum país por ele mesmo."[137] Esta mensagem alerta para a ideia de que os países beneficiam da troca constante que a vivência comum permite e que, da mesma forma que o homem não existem fora de um contexto social, um país não se pode fechar para si, numa vivência isolada.

Tem-se a noção do tamanho do mundo, de como o homem se desloca entre diferentes pontos geográficos e de como aumentar o olhar sobre o desconhecido. Na sociedade em que se vive, de forma geral, a distância física não será, portanto, impedimento a uma proximidade intelectual. Porém, cada corpo habita uma circunstância particular e esta tem influência sobre a forma como o homem se relaciona, pensa e imagina, pelo que, as imagens que cria nas suas memórias dependerão do que é permitido experienciar. Se, de forma genérica, a imagem associada ao lugar de culto nas civilizações ocidentais balança entre capelas e igrejas, espaço de um deus, em civilizações islâmicas será mais directa à associação a uma mesquita, da mesma forma que relativamente à cultura hindu se pensará no templo como o lugar sagrado.

Ainda que se possa dizer que uma realidade não é compartilhada uniformemente por todas as partes do mundo, e que muitas há cujo conhecimento de uma realidade externa ao mundo existencial que diariamente os submerge é inexistente, há gradualmente maior informação sobre como o homem vive, globalmente. Tal acontece porque as culturas tendem, cada vez mais, a difundir-se, pelas migrações e pela cibernética. Se, por um lado, esta evolução direcciona o homem, de certa forma, a uma globalização de pensamento, em que a crítica tradicional lamenta a descaracterização dos lugares, tal informa, em simultâneo, das culturas e tradições que, em locais mais ou menos longínquos, perfazem a circunstância das sociedades que a habitam. Compreende-se, então, que o acaso da existência em determinada coordenada geográfica terá uma das maiores influências sobre a forma como o homem se relaciona com o mundo e como cria as suas imagens mentais de conceitos universais.

137 http://tillmans.co.uk/campaign-eu. [09-07-2018, 12:59]



40. Wolfgang Tillmans, *Tag/Nacht II (Dia/Noite II)*, da série *On the verge of visibility*, 2010.

Defende-se, então, que a forma como cada indivíduo cria e armazena as suas imagens do mundo está dependente da sua circunstância e interpretação pessoal. Os lugares onde se nasce, ou onde se vive, ajudam a desenvolver a forma individual de estar no mundo. É-se influenciado pelas instituições onde se estuda, trabalha, pelas comunidades onde se vive, pelas relações sociais que se estabelecem, pela cultura, política, clima, história e experiências culturais que tais lugares permitem experienciar; as memórias que estes criam, os sons, cheiros e imagens ficam gravadas na memória. O que se *vê* (através dos sentidos, conjuntamente) e a forma como se *vê* (através da interpretação que se faz) marcam um conhecimento particular.

"(...) quando se passa de mero observador a jogador, quando exploramos os limites da flexibilidade e refinamos/radicalizamos as nossas experiências (laboratoriais), seguindo o método científico (problema – premissa resultante da vivência –, hipótese – projecto que responde ao problema –, experiência – construção do espaço –, observação – análise das vantagens e problemas que o novo espaço impõe, levando ao estabelecimento de novas premissas) reunimos um conjunto de informações passíveis de generalização e por isso úteis para qualificar/garantir dispositivos de flexibilidade aos espaços que propomos." [138]

Por conseguinte, os lugares e cidades onde se habita, bem como o espaço doméstico que o homem ocupa – tanto interior como exterior – tornam-se instrumentos que o moldam individualmente. Enquanto que muitas ideias e entendimentos provêm daquilo que se vê e lê, segundo uma consciência de escolha directa, existe, por outro lado, o factor do acaso. O acaso que surge entre onde se está e para onde se vai. E viajar entre diferentes cidades e lugares, principalmente com a noção actual de tempo e distância, permite ao corpo *ler* um lugar com a memória latente de um anterior. E, como que um puzzle, juntando cada peça, cada diferente experiência adquirida em circunstâncias particulares, consegue-se criar uma imagem. E a imagem em cada um será diferente.

Porém, com o tempo, surge o fenómeno de selecção. Memorizam-se textos, frases e imagens que, se à partida vagamente relevantes, se tornam, quando vistos segundo uma nova *lente*, parte de um novo domínio cronológico, de significado relevante. Na mesma lógica de pensamento, o contrário é igualmente verdade. O tempo permite alargar o compêndio de imagens e filtrá-lo, segundo o que, na percepção, melhor ilustra uma realidade.

138 Atelier da Bouça, *Notas Sobre a Prática do Acaso*, Revista Punkto.

O tempo pode também ser compreendido no momento em que se experiencia o espaço. A qualidade arquitectónica significa que o corpo é absorvido por uma obra e este sentimento pode ser definido como o contacto primário na percepção espacial. Esta percepção trata-se de uma experiência imaterial, multi-sensorial e carregada de emoção, uma vez que envolve julgamentos que estão muito para além dos cinco sentidos corporais, como o sentido da orientação, gravidade, movimento, equilíbrio, estabilidade, escala, continuidade, ritmo, duração e iluminação. O homem recebe diferentes tipos de estímulos consoante os espaços e ambientes que o rodeiam e é através dos sentidos que consegue captar as informações sensoriais fornecidas, medidas pelo olho, nariz, ouvido, pele e músculos. Toda esta complexa análise e interpretação projecta, assim, um processo temporal, visto que concilia a percepção, a memória e a imaginação.

A memória surge, aqui, com duas conotações: a memória que desperta imagens, recordações e experiências vividas na percepção de um espaço e a memória que é accionada por imagens, na qual o arquitecto tem o papel de estimular através da sua obra, causando sensações de conforto e protecção. Esta dualidade do elemento memória permite ao homem relacionar-se com os espaços e com o mundo, através de experiências sensoriais. O corpo absorve e a mente usa a memória e as emoções para interpretar.

Relacionar a memória individual com a arquitectura leva, então, a compreender como esta molda todas as experiências que, consequentemente, se reflectem no pensamento do projecto. Cada experiência espacial fica registada na memória como matéria, servindo posteriormente de material no momento de projectar. O arquitecto, como organizador do espaço, esconde na sua memória individual um certo valor poético, uma vez que organiza experiências e recordações que influenciam a sua vida e a dos outros. A arquitectura é, pois, produzida por pessoas comuns, para pessoas comuns, baseando-se em vários instintos humanos, em descobertas e experiências comuns a todos desde o estágio inicial das suas vidas.

Assim, o ser abrigado vivencia uma nova casa segundo uma realidade e virtualidade particulares, por meio do pensamento e dos sonhos, pelo que não é vivida exclusivamente no presente – um passado inteiro habita numa casa, porque cada um carrega muitos lares consigo.

"A casa é um dos maiores valores de integração para os pensamentos, memórias e sonhos da humanidade. O princípio de ligação nessa integração é o devaneio. Passado, presente e futuro dão à casa diferentes dinamismos que, por vezes, interferem, por outras se opõem, e noutros casos, se estimulam mutuamente." [139]

139 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 6-7.

Para Bachelard, o homem sem a casa seria, então, um ser disperso. Assim, a casa não é experimentada apenas no dia-a-dia, mas segundo uma narrativa histórica. Quando o homem habita uma nova casa, quando as memórias de outros lugares em que viveu voltam, viaja ao passado imóvel de tudo o que habita na sua memória – "nunca somos historiadores reais, mas sempre próximo de poetas, e a nossa emoção talvez seja apenas uma expressão de uma poesia perdida."[140]

Em suma, o homem forma habitações que variam de acordo com as suas exigências, clima e padrão cultural, ambicionando dar forma à sua circunstância. E se essa circunstância pode ser vista, num primeiro estágio, como acaso, é a partir daí que o mundo experimentado se desenvolve, pelo que, a tarefa de criar ordem e possibilidades de relação à realidade humana é o exercício do arquitecto.

"A casa é o eu de cada um. Contudo, no espaço e no tempo as casas são praticamente iguais, na horizontal como na vertical. (...) A casa é eu e nós, conforme se queira. (...). Sou dono da casa, sou dono do mundo, ou inquilino nos dois, o que é rigorosamente o mesmo e nada. A menos que não consiga ter casa e então uso uma gruta, ou uma tenda".[141]

140 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 5-6.

141 Álvaro Siza, *01 Textos*, 2009, p. 317.



41. O caminho para Ålesund, Noruega, Junho 2018.

### 3.1.2. Imagens e memórias arquitectónicas

"Não existimos apenas numa realidade espacial e material, mas habitamos também realidades culturais, mentais e temporais. A realidade existencial e vivida é uma condição espessa, em camadas e em constante oscilação. A arquitectura é essencialmente uma forma de arte de reconciliação e meditação, e além de nos acomodar no espaço e no lugar, em paisagens e edifícios, articula as nossas experiências de duração e tempo entre as polaridades do passado e do futuro. De facto, longe de todo o corpus da literatura e das artes, as paisagens e os edifícios constituem a mais importante exteriorização da memória humana. Entendemos e lembramos quem somos através das construções, tanto materiais quanto mentais. Do mesmo modo, julgamos as culturas alienígenas e do passado através das evidências fornecidas pelas estruturas arquitectónicas que produziram. Os edifícios projectam narrativas épicas."[142]

142 Juhani Pallasmaa, *Space, Place, Memory and Imagination: the temporal dimensions of existential space* em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, p. 189.

O espaço é uma realidade física e, ao mesmo tempo, tão plástica e imaterial quanto o tempo. Assim, o homem habita não só uma realidade material como também uma herança cultural, mental e temporal, daí que se considerem os edifícios como *narrativas épicas*. Estes contêm uma história – contínua, irreversível, cronológica – cujos intervenientes nascem de quem *habita* esses lugares. Assim, o espaço varia com as pessoas, com as civilizações e com as épocas, sendo que a cultura funciona como uma condicionante da percepção humana. Influencia tanto a forma como o homem compreende o que o rodeia, como o modo como reage à envolvente. Daí que, herdeiros de culturas diferentes vivam em mundos sensoriais distintos, uma vez que a formação do *eu* de cada um é o resultado de uma composição contínua da memória e da acumulação de experiências vividas.

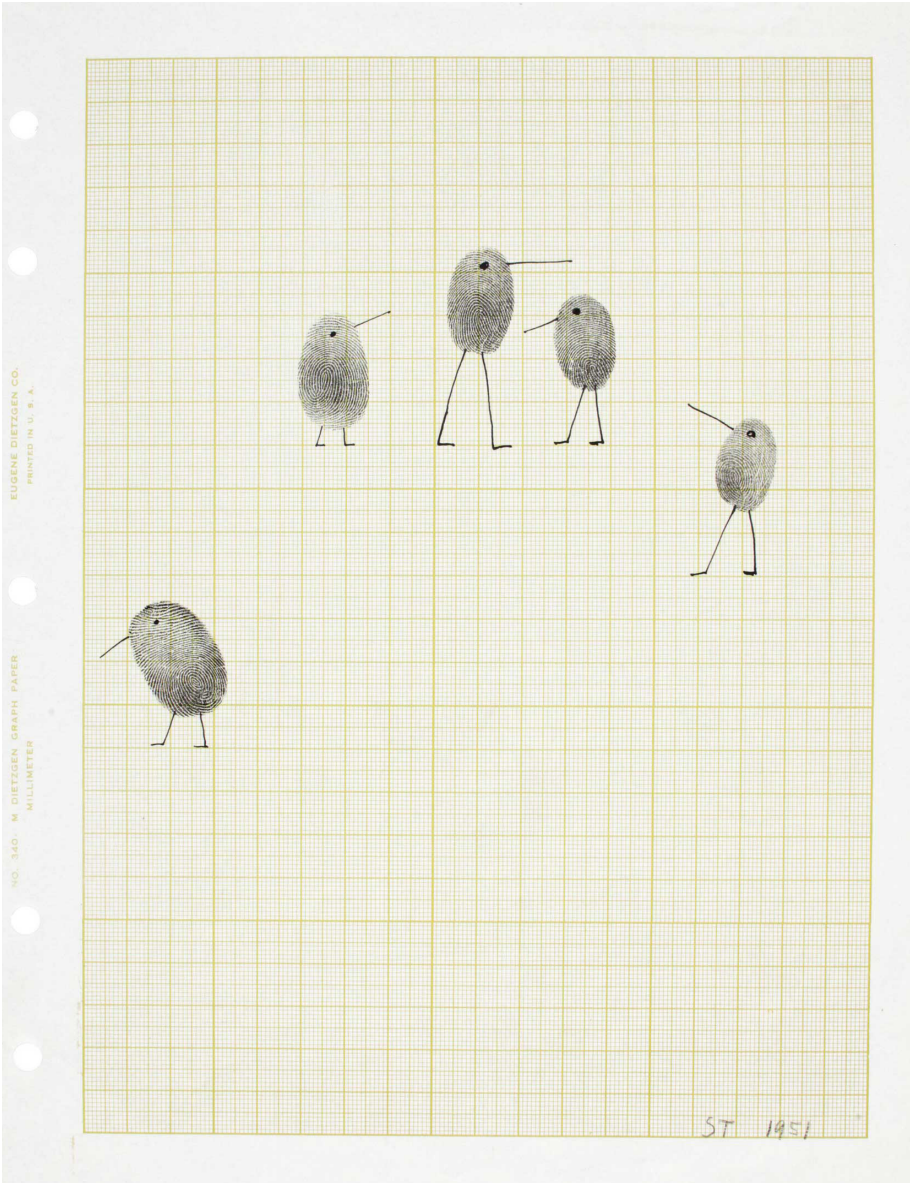
Por consequência, vê-se cada obra de arquitectura como realidades físicas definidas por uma sociedade e pelo tempo em que existe. Os seus espaços serão, pois, uma reflexão à luz da circunstância cultural que a gerou. E, como referido anteriormente, a vivência de um mesmo espaço por homens culturalmente distintos será, portanto, díspar, dado que a forma como entendem a realidade que os envolve é divergente.

Assim, um mesmo lugar torna-se uma memória diferente em cada indivíduo. Os homens são distintos uns dos outros ao desenvolverem íntimos diversos. Cada lugar pode ser individualizado a partir do momento em que é imaginado, criando-se, a partir do mesmo espaço físico, infinitas possibilidades de lugares que existem no pensamento. A imagem criada na mente é da dimensão do pensamento que, de forma mais ou menos criativa, tende a ser moldada segundo a imensidão íntima do indivíduo. Para Pallasmaa os actos de memorizar e de sonhar podem ser vistos como matérias intimamente relacionadas, premissa que valida a ideia de que um espaço se torna posse da imensidão íntima de quem o memoriza. Também Bachelard teoriza sobre o tema, para quem a casa é o abrigo para devaneios e sonhadores.[143]

143 "The house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace". Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie*, 1971, p. 6.



42 (a). Saul Steinberg, *Fingerprint Landscape*, 1950.




42 (b). Saul Steinberg, *Sem título*, 1951.

A arquitectura adquire o carácter de principal pano de fundo onde a vida acontece. Quando se desenha um espaço, criam-se, então, formas que estimulam a ideia de uma imagem social e cultural, onde cada indivíduo, de forma particular, irá habitar. É na construção de espaços que a arquitectura promove estímulos e principia comportamentos que impulsionam a definição da identidade de um *lugar*. Posteriormente, alguns lugares associam-se a um significado especial como consequência de alguma situação marcante que lá tenha acontecido. A capacidade de se relacionar certas músicas com determinadas sensações, estados de espírito ou certos momentos acontece porque também, neste caso, a música actuou como pano de fundo para a vida. Pode deduzir-se que esses lugares ou músicas adquiriram um significado especial;  encontra-se aí uma espécie de beleza invisível, muito mais subjectiva, de índole psicológica e muito ancorada nas vivências individuais de cada um.

A memória pode ser entendida como o nosso 'arquivo pessoal' que compila tanto imagens como experiências, sons, cheiros ou texturas. É o solo onde se enraíza uma identidade. Um elemento não estático, localizado e essencial à imaginação. Para Pallasmaa, quem não tem memórias, dificilmente conseguirá imaginar.[144]

Por sua vez, as estruturas arquitectónicas facilitam o processo da memória. O entendimento de tempo reforça-se à luz de elementos que permitam compreender o passado. Uma imagem das pirâmides egípcias ou do Panteão de Roma marcam e concretizam tempo. Permitem lembrar um passado através dos lugares que foram atravessados ou das casas habitadas.

Quer, então, dizer-se que a mente desenha, a cada instante, pequenos fragmentos dos espaços que habita, os quais se tentam pôr numa mesma tela no momento em que são retomados na memória. Quantas vezes se acha conhecer um lugar com exactidão mas, ao percorrê-lo numa viagem mental, há partes que se tornam ausentes, pedaços que, em determinado momento, não se conseguem trazer com o corpo. Contudo, o homem transporta no seu arquivo mental pessoal a imagem do espaço que habita, pelo que adormece num sítio e nele espera acordar.

"O meu corpo, ainda adormecido para se poder mexer, esforçar-se-ia por interpretar, a partir do seu padrão de cansaço, a posição dos vários membros, a fim de deduzir a partir daí a direcção da parede, a localização dos móveis, para os unificar e atribuir um nome à casa onde estava. (...) o meu corpo recordava-se da sequência de cada sala, do estilo da cama, da posição das portas, do ângulo em que a luz do sol entrava pelas janelas, da existência de uma passagem para o exterior, o que eu tinha em mente quando fui dormir e encontrei lá quando acordei."[145]

---

144 "One who cannot remember can hardly imagine, because memory is the soil of imagination." Juhani Pallasmaa, *Space, Place, Memory and Imagination: the temporal dimensions of existential space* em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, p. 190.

145 Marcel Proust, *Search of Lost Time: Swann's Way*, C.K. Scott Moncrieff & Terence Kilmartin, trad., The Random House, Londres, 1992, p. 4-5.

Assim, o homem tem a capacidade de, por exercício semelhante, se lembrar de todos os espaços onde, em diferentes cantos do mundo, temporariamente habitou – com a sua mobília, esquemas de cores e luz – uma vez que investiu e deixou partes de si, corpo e mente, em cada um destes espaços anónimos e, aparentemente, à partida, insignificantes.

Tal raciocínio quer ser uma reflexão sobre pormenores da realidade construída, detalhes que despoletam emoções e marcam a memória sem que, aparentemente, haja uma razão objectiva. Conclui-se que, o que os torna especiais e os leva a ficar na memória são factores que apenas se descodificam após uma análise introspectiva. Essa interpretação permite ao homem ter consciência de uma esfera maior de complexidade que rodeia as coisas, coisas que se podem tornar belas, não apenas pela sua visualidade directa, como também na aura criada pela reunião de alguns elementos. Por isto defende-se que a arquitectura não se resume apenas a espaço, luz, matéria ou a quaisquer outros atributos mensuráveis. O exercício de trabalhar com a memória, de analisar sítios habitados num passado, de ir por vezes até à infância do indivíduo porque de lá advêm espaços que por alguma razão continuam firmemente gravados na mente é uma prática que permite compreender algumas qualidades da arquitectura.



43. O caminho para Ålesund, Noruega, Junho 2018.

Associa-se, comummente, a memória a uma capacidade cerebral, mas, o acto de memorizar compreende o corpo por inteiro. Trata-se, pois, de um compêndio de sentidos. As memórias armazenam-se, de igual forma, no corpo, esqueleto, músculos e pele. Estas despertam os sentidos. E todos os sentidos e órgãos pensam e memorizam. De igual forma, as memórias que o ser humano cria não são produto de um sentido, mas do conjunto das sensações e das percepções pessoais de cada lugar, como Siza evidencia.

"(...) transformamos o espaço como nos transformamos a nós próprios: de súbito e sucessivamente, confrontados com "o outro", colectiva e individualmente. A Natureza – criadora do Homem – e o Homem – inventor da Natureza – absorvem tudo, incorporando ou rejeitando o que os afecta. Partindo de fragmentos isolados procuramos o espaço que os conforma."[146]

Por sua vez, Pallasmaa fala em dois tipos de arquitectura que se relacionam com a memória: um que não evoca ou toca no passado e outro que cria uma sensação de profundidade e continuidade temporais.[147] Porém, sabe-se que a arquitectura estabelece um constante diálogo com o passado, tanto distante quanto imediato, sendo parte integrante do que o tempo densifica. Por conseguinte, cada lugar pode ser memorizado e lembrado, tanto por ser único como por ter influência sobre os corpos e gerar associações suficientes para o manter nas realidades pessoais.

A imagem proveniente de uma realidade sensorial dá azo a uma maior imaginação, pelo que, as imagens do presente originam imagens na memória, imaginação e sonho. Assim, qualquer sistema de linguagem funciona no ponto de intersecção entre a mente e o mundo natural. Como uma ponte entre as duas realidades, a linguagem pertence parte ao domínio da *razão* (pensamento, ordem, computação, interpretação) e parte ao mundo dos fenómenos naturais (sensações, visão, prazer, dor, estímulo, necessidade). O mundo dos fenómenos naturais impressiona as sensibilidades e produz imagens na mente; isto é, que o mundo natural existe no domínio da *imaginação*.[148]

146 Álvaro Siza, *01 Textos*, "A maior parte dos meus projectos", 2009, p. 300.

147 Juhani Pallasmaa, *Space, Place, Memory and Imagination: the temporal dimensions of existential space* em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, p. 197-198.

148 Karen A. Frank, Lynda H. Schneekloth, *Ordering Space. Types in Architecture and Design,* Van Nostrand Reinhold, Nova Iorque, 1994, p.141.

"O mundo inteiro e a memória inteira do mundo continuamente desenham a cidade."[149] Pois que, o meio onde a vida acontece necessita de ser compreendido em mais do que a imagem, a palavra, o tom ou a cor; há necessidade de uma forma física, de ser construído, por forma aos seus habitantes tomarem conhecimento do seu lugar e alcançarem o sentido de pertença. Toma-se como exemplo a descrição de Siza à obra de Barragan, para afirmar que nenhuma arquitectura é "perene".

"Depende do existir, o dele ou o do Outro. Dos gestos do existir./ Como templo ciclicamente refeito, mas de outro modo, essa Arquitectura em continua degradação reconstrói-se na Memória; reencontra-se nas ruínas, no luxo de um fresco milagrosamente conservado sob a Terra, disposto à redescoberta – sob os venenos do ar./ Nenhuma inovação abandona a antiquíssima razão./ Não há inovação./ Há o reencontrar da inocência, uma conquista do Estado de Graça, para que se não perca a Memória."[150]

Vive-se numa sociedade globalizada onde a sedução das imagens se sobrepõe, muitas vezes, ao valor real da arquitectura – a experimentação do espaço. Porém, a visão estática que tais representações oferecem nunca se sobreporá à vivência arquitectónica, uma vez que não transmitem a atmosfera do espaço na sua totalidade; fica-se sempre por uma representação que afasta do espaço o seu elemento principal – o homem. Tal valida a importância de *estar* num espaço, na sua total significação, vulnerável aos estímulos que este possa provocar no corpo.

Compreende-se, pois, que visitar um espaço não se assemelha ao conceito de o conhecer através de imagens. O indivíduo que fotografa o espaço fá-lo de forma particular, segundo o seu ponto de vista. Esse, porém, é ausente de significações a quem não viveu o espaço e que o conhece a partir dos olhos de um outro.

Assim, visitar um espaço após o ter visto através de imagens, poderá causar percepções opostas ao que mentalmente é imaginado, uma vez que o processo de contacto directo com os elementos da arquitectura transcende, através da identidade sensorial do espaço, as características observáveis. A arte do espaço torna, consequentemente, como premissa essencial a presença do homem no espaço. Só assim, e resultado de uma erudição emocional que actua sobre a imaginação e o sistema nervoso, se alcança uma experiência espacial *viva*.

149 Álvaro Siza, *01 Textos*, 2009, p. 116.

150 Ibidem, p. 147-148.



44 (a). Tadao Ando, Igreja da Luz, 1989.

[Osaka, 25 de Setembro de 2015]

*Chegámos a Ibaraki para visitar a Igreja da Luz de Tadao Ando, edifício construído no Japão, em 1989.*

*A verdade é que, até este dia, muitas imagens sobre este edifício religioso apareceram voluntaria e involuntariamente como referências projectuais. A forma da luz do altar em cruz latina, a abstração das formas de uma tipologia clássica, a materialidade do edifício – tudo me fascinava e me fazia querer visitar o espaço. Porém, pensava conhecê-lo, à partida – através de todas as imagens que folheara.*

*Já a deambular pelas ruas que perfazem as vizinhanças da igreja, o volume do edifício, que constitui o canto onde duas ruas se intersectam, parecia abafado pela circunstância que o rodeava. Criara-se uma imagem mental de um edifício mas esquecera-se a sua envolvente, pelo que, logo o primeiro contacto com o seu contexto urbano criou estranheza.*

*Depois, seguiram-se os espaços de recepção, as pessoas, a vida do espaço. As imagens não nos dão a conhecer uma realidade vivida, existem enquanto visão estática, pelo que uma aproximação pessoal se torna num universo desconhecido de algo que pensáramos dominar. Seguiu-se a celebração que, após convite, nos encaminhou à mais conhecida imagem do edifício: o lugar da celebração. Relembrámo-nos da sensação de entrar num espaço mais pequeno do que aquele que conhecêramos por imagens. Aqui, o corpo como medida do espaço dá-nos a verdadeira unidade de mensuração.*

*Depois, todo o espaço ganha sonoridade, cheiro e carácter a partir do momento em que o vivemos. Com um livro de cânticos na mão, sem qualquer conhecimento do idioma daquelas letras, o espírito flui na apreciação do momento. A luz que quebra a parede lateral de betão cru, os bancos de madeira escura, a imponência e rigidez do altar e todos os corpos que estavam naquele espaço tornaram-no em vivência. Tudo actua em comunhão num despertar intenso de estímulos numa cultura que não dominamos. A celebração termina e esperáva-nos chá e doces na sala de convívio. Não se quer um ritmo rígido de entra e sai como o que à partida conhecemos. Importa dar lugar ao convívio.*

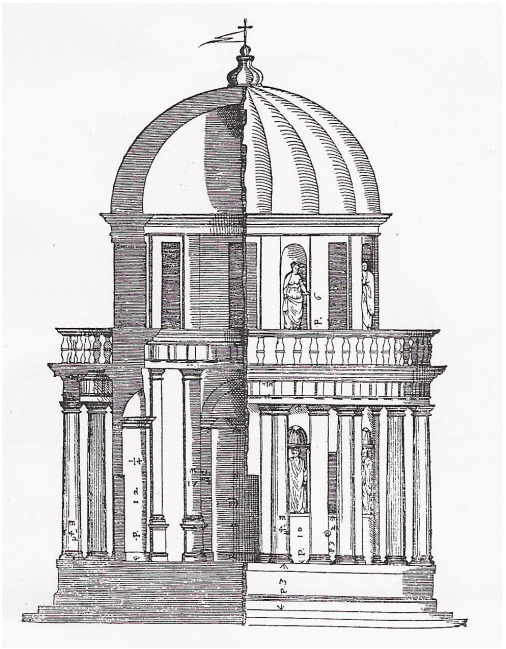
*Foi nesta manhã de Setembro que tive a minha primeira experiência deste espaço de Ando. Até lá, conhecia algumas imagens impessoais. A partir daí, criei as minhas imagens, com toda a sua particular poesia.*



44 (b). Tadao Ando, Igreja da Luz, 1989.



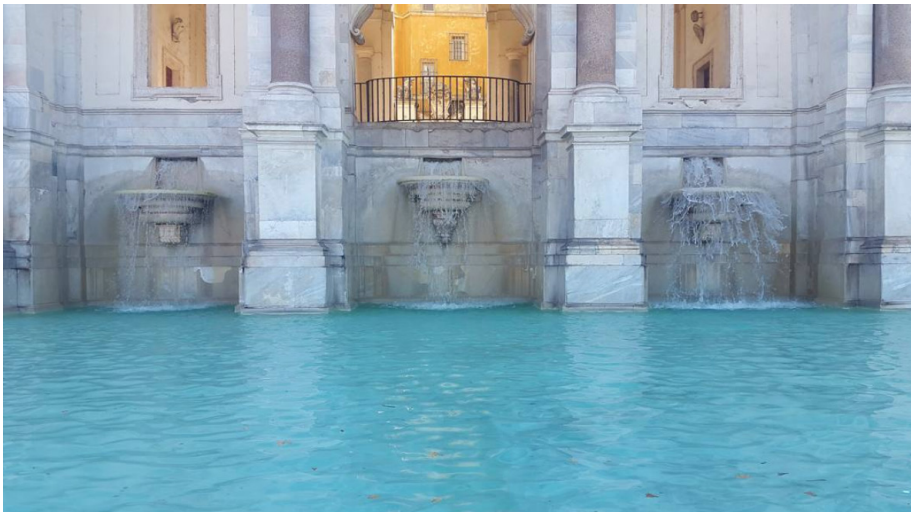
44 (c). Tadao Ando, Igreja da Luz, 1989.



45 (a). Tempietto di San Pietro in Montorio, desenho de Andrea Palladio em *I Quattro Libri dell'Architettura*, 1570.

[Roma, 6 de Agosto de 2017]

*Subimos a 'San Pietro in Montorio' nesta tarde quente de Agosto. O caminho até lá fez-se à sombra dos altos e extensos muros de pedra que desenhavam o alçado da rua – estávamos na Via Garibaldi. O calor era intenso, o sol forte e a sombra começava a escassear. Parámos na 'Fontana dell'Acqua Paola' e por aí ficámos. Sentamo-nos no centro do pequeno muro curvilíneo que delimita a fonte, pés dentro de água e de frente para o jogo de água que acontecia diante de nós. Refrescámo-nos na fonte, olhámos a paisagem a partir daquele ponto já alto e discutimos as cenas do filme de Sorrentino. Em 'La Grande Bellezza' esta fonte serve de cenário de arranque às deambulações de Jep. Foi neste filme, visto meses antes, que provavelmente mais me detive com interesse por esta obra barroca. Agora, eu estava naquele lugar e a memória visual do filme estava na minha cabeça – quase conseguia ver o coro feminino de trajes negros que, na cena inicial, ocupava o arco central da fonte ao som de 'I Lie' de David Lang. E a música ecoava nos meus ouvidos. Tornara-se toda uma experiência de sentidos que a memória evocara e que o corpo sentira. Aquele lugar era o que eu via e o que trazia na minha memória, onde o jogo de cores entre o azul e o amarelo se desenhava tão intenso quanto na minha imaginação.*



45 (b). Fontana dell'Acqua Paola, Agosto 2017.

*Continuámos, como no filme. Caminhamos em direcção ao 'Tempietto di San Pietro' onde esperávamos visitar a obra de Bramante. Tinha estudado este autor em História da Arquitectura Moderna, bem como a sua obra: "Bramante, o arquitecto ruinante".[151] O tempietto era um edifício que fazia parte da minha aprendizagem sobre o Renascimento. Foi construído no início do século XVI, entre 1502 e 1509, e perfaz um conjunto de planta central, desenhado a partir da forma circular. Tal torna-se visível em planta, mas estudos mostram que mesmo a proporção do alçado pode recorrer ao desenho circular. Neste caso, o raio da cúpula é igual à sua altura e à altura do tambor – assemelhando-se ao desenho do 'Pantheon' – e o seu diâmetro corresponde a metade da altura do edifício. Nota-se, de igual modo, um ritmo constante entre as colunas toscanas e o seu intercolúnio, sob o pedestal que suporta o edifício, repetindo-se ao longo do perímetro que rodeia o corpo central. Nesta galeria exterior não se enfatiza nenhuma entrada, pelo que esta se descobre no corpo central.*

*Nos Quatro Livros de Palladio, este edifício é-nos apresentado como uma singularidade, não abrangendo a Igreja e o Convento que o abrigam.*

*A verdade é que se sabia, à partida, que o tempietto era "abrigado" no pátio do convento. Porém, a própria circunstância urbana de chegada à igreja nos fragilizou, desde logo, na ideia de conhecimento daquele lugar. De certo que desenhos, leituras, imagens e filme nos mostram algo daquela realidade, mas só a conhecemos a partir da experiência. Até lá, este complexo existia numa urbanidade que desenháramos na nossa imaginação, algo mais próximo da imponência de uma 'Piazza Navona'.*

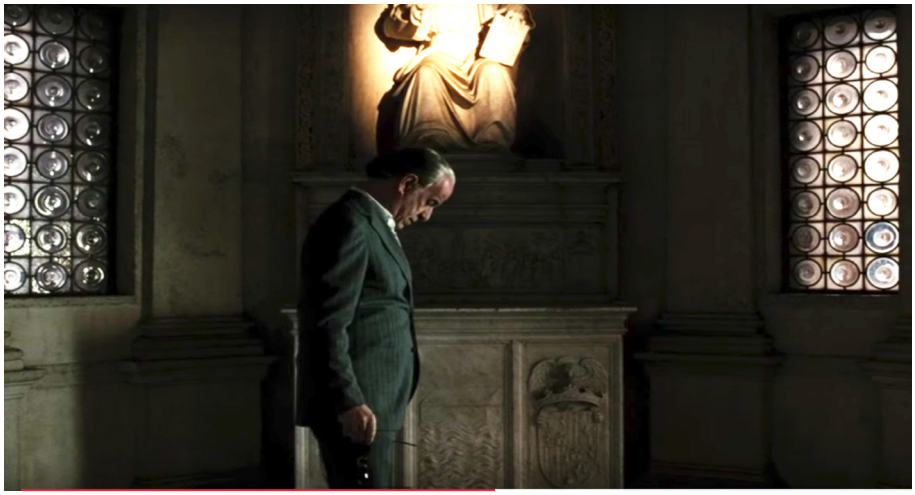
*Todo o percurso na Via Garibaldi se fez de descobertas de lugares que acháramos conhecer. Entramos no convento, e caminhamos em direcção ao pátio. Sentia que o meu olhar não dominava o edifício de Bramante nas mesmas condições que as imagens me mostraram. Contudo, o corpo começa a viver o lugar e a deambular pelos desenhos que a mente conhece. Torna-se uma experiência corpórea, mental, de desafio e de descoberta. As paredes que delimitavam aquele pátio rectangular eram altas, parecendo-me igualar a altura do tempietto.*

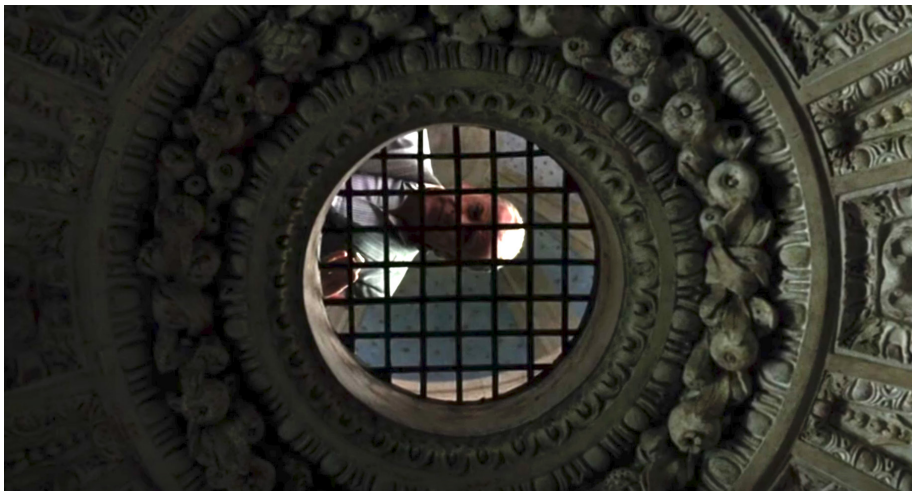
---

151 FAUP, Programa de História da Arquitectura Moderna.
In https://sigarra.up.pt/faup/pt/ucurr_geral.ficha_uc_view?pv_ocorrencia_id=332386, [consultado 26-08-2018, 17:50].

*Porém, não existiu lugar nenhum em Roma onde tenha sentido tamanha tranquilidade, tempo para olhar, deambular e ficar. Ali, em Montorio, a vida fazia-se a um ritmo diferente do resto da agitação do centro, mais próximo do que queremos para contemplar e para nos deixarmos ficar. Toda a estranheza inicial ao chegar àquela praça em frente à Igreja, por alguma austeridade e carácter menos citadino, em tudo combinava com o pátio. É um lugar de silêncio, cujo carácter de culto e reflexão emprega.*

*Aqui, tomei novamente consciência de que a experiência do lugar é fundamental ao conhecimento de um edifício e que o saber teórico prévio enfatiza o que procuramos e o que nos deixamos descobrir. Depois, a memória que trazemos desse lugar faz-se por todos estes factores, aos quais acrescentamos o nosso próprio momento de vivência do espaço, cujas significações e partilhas se tornam de carácter pessoal.*







45 (c,d,e). Donato Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, Roma, 1500. Imagens do filme *La Grande Bellezza*.



45 (f). Donato Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, Roma, 1500. Imagem do filme *La Grande Bellezza.*



46 (a). Snøhetta, Tverrfjellhytta (miradouro), Hjerkinn, 2011.

[Hjerkinn, 23 de Junho de 2018]

*Parámos o carro e começámos uma caminhada de meia hora em direcção ao ponto alto da montanha que tínhamos diante de nós. Apesar de Verão, não podia sentir mais frio. Estava uma temperatura próxima de cinco graus e muito vento. Caminhámos sobre um percurso marcado pelo desgaste do tempo, sem qualquer indicação nem vista de destino a atingir. A verdade é que, este miradouro – Tverrfjellhytta – desenhado pelo gabinete Snøhetta foi uma descoberta por entre páginas de uma revista de arquitectura sueca, meses antes. Uma vez na Noruega, numa viagem de carro para chegar a Ålesund para a noite mais curta do ano, decidimos parar em Hjerkinn e descobrir este miradouro. A palavra 'descobrir' resume bem o lugar. Depois de mais de meio percurso andado, nada de construído se avistava, mas o trilho continuava marcado na direcção que tomáramos.*

*Continuámos.*

*A paisagem não se alterava ao caminhar, apenas nos tornávamos mais próximos do ponto alto. O edifício miradouro aparece na paisagem apenas quando se chega ao topo, como uma surpresa pela qual temos que aguardar. Pela amplitude do campo visual, não esperava encontrar o edifício apenas já em frente a ele, a poucos metros. De fora, vemos dois volumes, um consideravelmente maior do que outro. O maior de madeira maciça esculpida, a desenhar um espaço entrada e com revestimento lateral em aço corten; o mais pequeno, à esquerda, trata-se de uma casa de banho – na verdade duas, que partilham um mesmo espaço. Assim, o edifício envolve-nos na magnificência daquela paisagem, deixando-nos ocupá-lo da forma que o nosso corpo entender. Estamos a 1200 metros de altitude e espera-se a observação de renas selvagens. Porém, não há uma maneira de estar, um modo de olhar ou um exercício a fazer. O edifício provoca o corpo a entrar, a contemplar e a deixar-se ficar; o corpo movimenta-se e encontra o espaço – interior e exterior – do modo que for seu.*





46 (b,c). O caminho para o miradouro, Junho 2018.

*Aqui, dentro deste espaço, encontrei o equilíbrio entre corpo e natureza, na medida em que as condições que precisava para estar naquele lugar foram encontradas. Depois de uma precipitação próxima de neve nos presentear na chegada ao miradouro, de o vento frio trespassar todas as camadas de roupa e de a imprevisibilidade do destino terem marcado a caminhada até ao lugar, chegar foi sinónimo de tranquilidade. A natureza precisa de edifícios que exaltem momentos da paisagem, que abriguem o ser para que este se sinta no conforto necessário a poder libertar-se. Ficamos, aquecemo-nos no fogão a lenha que roda consoante a direcção que nos interesse, e deixámo-nos ficar. O meu corpo acomodou-se nos vários patamares que a madeira esculpida desenha, senti-me mais ou menos abrigada consoante o degrau escolhido. O mais alto para mim criou o abrigo maior ao meu corpo, na ideia de que o tinha de curvar para caber porque o pé direito se sentia baixo naquele ponto. Abrigava-me em todas as direcções e deixava-me estar ali, a olhar a natureza diante de mim. A madeira é polida, suave e envernizada; o aço é áspero e baço; e o vidro quase que se anula na amplitude daquela paisagem.*

*Havia concerto nesse dia.*

*Chegam os músicos com os instrumentos e ocupam aquele espaço transformando-o num novo lugar. Era agora uma sala de música, quase como se sempre tivesse sido. A acústica era boa aos meus ouvidos, não existia eco e o espaço fechava-nos para este novo acontecimento. Como se tivessem desenhado um palco e uma plateia; como se o arquitecto tivesse desenhado uma sala. E na verdade tinha. O espectáculo mudava consoante o dia, a hora ou os ocupantes do espaço. É uma sala para o espectáculo da natureza, para os ensaios do corpo e para a música da alma.*



46 (d). O interior do miradouro, Junho 2018.

Afinidades electivas, fruto do olhar do arquitecto sobre o mundo, revelam-se na sua obra através de referências e alusões que fizeram parte do seu processo de composição. Daí, poder ler-se um carácter selectivo em algum casos, uma vez perceber-se, em certas obras, uma herança da melhor tradição arquitectónica. E, porque resultantes do imaginário pessoal, essas afinidades poderão ter também um carácter autobiográfico. Evocando Aldo Rossi, "a arquitectura para ser grande deve ser esquecida ou colocar apenas uma imagem de referência que se confunde com as recordações."[152]

Por outro lado, as imagens e as memórias flutuam na consciência, voluntária ou involuntariamente, infiltrando-se no pensamento e dando azo à imaginação. A memória apresenta um domínio de experiências passadas – emocionais, sensitivas e às vezes objectivas – que, por vezes, constituem sombra à própria existência e que, por outras, ajudam a imaginar um futuro. Em vez de um simples repositório de experiências, esta é dinâmica, formando e reformando a experiência. No entanto, embora admitindo a entrada criativa da memória, os seres humanos podem aprender a compreender a utilidade da memória e, em certa medida, ordenar a sua presença expressiva. O *tipo*, como referido anteriormente, é, de igual modo, uma construção útil para ordenar a complexidade da memória.[153]

As memórias são, então, uma referência diária em cada um de nós, como modelo para entender as possibilidades futuras – são uma condição básica do pensamento humano. Por sua vez, o processo de desenho beneficia quando existe conhecimento mais rigoroso do funcionamento natural da mente humana, das suas habilidades em relacionar fenómenos e das experiências aparentemente desconectadas. Assim, existem possibilidades que surgem do entendimento da imagem mental segundo uma condição básica de investigação. Embora muitos dos processos de pensamento e de percepção ocorram como respostas involuntárias, quando uma nova experiência é identificada e não se encaixa nos parâmetros existentes mantidos inconscientemente, um esforço consciente é feito para alinhar a alguma concepção anterior, a fim de definir e controlar a situação – a fim de criar um novo tipo.

Imagens mentais são, portanto, um repositório activo e vital de informações reunidas através da experiência sensorial – através da visão, som, olfacto, tacto e paladar. Uma imagem mental apresenta mais do que uma percepção inicial lembrada pela mente; contém múltiplas versões de envolvimento que se estendem além do experimental para os domínios da emoção e da razão. Além dessas experiências sensoriais, a memória pode também evocar dimensões emocionais de pertença e segurança, de identidade cultural ou de expressão individual. Quando a imagem é fruto de uma abstracção imediata, tal sugere uma compreensão amadurecida e mais abstracta do mundo, daí que se atribua importância a um vasto domínio de referências.

---

152 Aldo Rossi, *Uma Autobiografia Científica*, MIT Press, Cambridge, 1981, p. 45.

153 Ibidem, p. 233.

Porém, por mais evidente que uma imagem mental se desenhe na memória, ela não inclui todos os detalhes da circunstância ou evento particular. Em vez disso, apresenta-se como uma versão particular de experiências segundo o que para o indivíduo se concretiza como de maior importância.[154] Daí que, quando se pensa ter uma memória exacta de um sítio que já não se visita há alguns anos, ao regressar a ele, mesmo que nada se tenha alterado substancialmente na sua fisicalidade, a percepção nunca é igual à imagem mental previamente produzida. Quer com isto dizer-se que existe sempre uma filtragem pessoal, consciente e inconsciente, do que é retido na memória. Outro factor a considerar é a circunstância ser irrepetível, pelo que as condições que provocaram determinada percepção do espaço não são exactamente as mesmas em dois momentos distintos, mas idealizam um conceito de forma particular.

Deste modo, consideram-se as imagens mentais como ferramentas do desenho. Acredita-se que um projecto pensado e experimentado pressupõe vivências exclusivas e particulares que provocam uma imagem de cada conceito que se quer reproduzir quando um projecto é idealizado. Para Rossi tais imagens revelam-se, então, como experiências passadas armazenadas na memória e à espera de um uso como modelos de investigação para o desenho.[155] Assim, a observação bem como a percepção de espaços e circunstâncias funcionam como pesquisa formal essencial à arquitectura, uma vez que ambas as acções, mais tarde, se transformarão em memória e, consequentemente, modelos. O homem possui, pois, um catálogo pessoal, situado entre a imaginação e a memória, que se afigura como um compêndio não neutro. Consequentemente, ainda que o que projecta possa parecer simples, às vezes até menos que básico, pode, pelo contrário, considerar-se que essa austeridade é o resultado de um método completo e complexo de pesquisa.

Defende-se, portanto, que as afinidades electivas detêm uma influência essencial no desenvolvimento do projecto de arquitectura, constituindo processo de trabalho.

"As imagens constituem explicações, metáforas, justificações, memórias e intenções. São testemunhos poéticos e filosóficos. Revelam uma perspectiva pessoal dos pensamentos. Mostram as raízes da arquitectura e as expectativas relativas aos projectos. Conscientes ou inconscientes." [156]

154 Aldo Rossi, *Uma Autobiografia Científica*, 1981, p. 235.

155 Idem.

156 Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, The Name Books, Basileia , 2015, p. 1.




47. Aldo Rossi, *Il ritorno dalla Scuola*, 1984.

Apesar do excesso de imagens a que o homem é diariamente exposto, há algumas que se instalam indelevelmente na memória, influenciando assim o seu campo de acção. Não é, no entanto, sem conflito que se revela o papel das imagens enquanto intervenientes do processo de decisão. A filosofia ocidental, com particular destaque para a antiguidade clássica, olhava para a imagem como forma inferior de representação, em detrimento da linguagem, atendendo a que o conhecimento só teria fundamento uma vez abandonado o campo do sensível e do visual.

O protagonismo crescente da imagem criou, contudo, a convicção de que as imagens não só formam o pensar como suscitam o sentir e o agir. É a existência física da imagem que, ao distanciá-la do homem, lhe vai conferir uma das suas características fundamentais: a autonomia. Característica que leva a que as imagens não possam ser "completamente submetidas ao arbítrio do homem, nem por investimentos sensíveis nem por operações linguísticas, apesar de lhe deverem a sua origem. Neste efeito reside a razão pela qual a imagem é objecto de fascínio. Uma vez criada torna-se independente (...)."[157]

Levanta-se então a possibilidade de as imagens poderem constituir um discurso, não necessariamente enquanto substitutas das palavras numa mímese da linguística, mas antes como uma qualidade activa, de uma narrativa própria por elas enunciada. Assim, enquadra-se a imagem enquanto "uma dada existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, mas é menos do que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a coisa e a representação."[158]

157 Horst Bredkamp, *Teoria do Acto Icónico*, KKYM, Lisboa, 2015, p. 11.

158 Henri Bergson, *Matter and Memory*, Zone Books, Nova Iorque, 1991, p. 11.

## 3.2. O imaginário colectivo

### 3.2.1. Do Eu-*singular* ao Eu-*colectivo*

"Proponho, pelo contrário, considerar a imaginação como uma potência maior da natureza humana. Para ter a certeza, não há nada a ganhar dizendo que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas esta tautologia tem pelo menos a virtude de pôr fim às comparações de imagens com memórias.

Pela rapidez das acções, a imaginação separa-nos do passado e da realidade; esta enfrenta o futuro. Para a função da realidade, a sabedoria na experiência do passado, tal como é definido pela psicologia tradicional, deve ser adicionada à função da irrealidade, que é igualmente positiva. (…) Se não podemos imaginar, não podemos prever."[159]

159 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. xxxx.

O homem interessa-se pela realidade à sua volta – na aparência que a vê – como um campo de possibilidades para a sua forma de estar diária. Compreender o tempo presente não é uma questão de declarar originalidade individual mas é, além disso, um motivo para entender e reconhecer o valor colocado no quotidiano. A prática de questionar diariamente, de forma mais ou menos consciente, a realidade envolvente nasce do método científico de investigação introduzido por Galileu Galilei e Francis Bacon como "método experimental". Tal baseia-se, como princípio, na observação de fenómenos físicos, no uso da matemática como ferramenta racional para interpretar e regular as relações entre fenómenos naturais e na repetição de experimentações reprodutíveis. Essa sequência de observação, formulação de hipóteses e testes através da experiência é para o homem um método de trabalho e uma maneira de descoberta diária, mais ou menos empírica. Quando algo detém a sua atenção está, de igual forma, debaixo de uma aproximação crítica.

A observação do real começa, então, por dar atenção a algo e formular um padrão de interrogações que, gradualmente, tentam entender precisamente as variáveis envolvidas na sua combinação. Quando se ouve um som ao longo da rua, a percepção que se tem desse fenómeno depende da junção complexa de factores, dos quais se realça: as proporções da rua e dos edifícios, os materiais do piso e do edificado, o som de fundo e memórias pessoais. A percepção envolve todos os sentidos, não um por um, nem todos juntos, mas através de cruzamentos formulados individualmente. Assim, determinado ruído pode sobressair pelo facto de se identificar como próximo da condição do corpo. Ou seja, não será o volume do som produzido que impulsionará a tentativa de reconhecer o receptor, mas antes o conteúdo que o fará distinguir-se. Num café, a mesma pessoa pode estar a chamar diferentes números, segundo condições próximas, pelo que apenas o número correspondente ao pedido do sujeito accionará, em princípio, a sua atenção.

Sabe-se ser complexo entender tanto o papel desempenhado pelos diferentes intervenientes de uma experiência perceptiva – como visto até aqui –, bem como compreender a combinação entre eles e as memórias do homem. Porém, há factores comuns que permitem aproximações de significado. Em primeiro lugar, delimita-se uma entidade física normada por medida e relações de distância e ângulo[160], como um referencial onde o sujeito e as suas realidades mapeiam as distâncias. De seguida, pode compreender-se espaço como o palco de experiências através da percepção, onde as proporções dos factores físicos e os comportamentos humanos colaboram.

160 Espaço Euclidiano.

Deste modo, todos os dias se acumulam experiências de lugares que evocam várias emoções e acções. Essa camada desenvolve um corpo de conhecimento que muitas vezes permanece inconsciente ou inquestionável. Observar, portanto, é uma prática de conduz à precisão, permite ao sujeito possuir e usar a riqueza do que vive para a compreensão da realidade.

Por sua vez, a hipótese do esboço de compreender a colecção de observações fenomenológicas traz para a relação com a memória uma memória colectiva que possui correspondências com memórias individuais. Acredita-se não ser possível desenvolver uma análise unívoca (*a priori*) da realidade, mas que, neste domínio de complexidade e subjectividade, é necessário algum pensamento dedutivo.

O mundo em redor não vive meramente de coisas materiais. Existe uma realidade intangível da memória involuntária que pode ter naturezas distintas. Memórias individuais podem ser despertadas por experiências físicas e, de alguma forma, lembrando fragmentos de um passado partilhado, produzem um corpo que se pode chamar, então, de memória colectiva. Surpreende que as experiências individuais e as lembranças a elas relacionadas possam persistir e que, a partir da sua subsistência ao longo do tempo, se crie um imaginário compartilhado que, por muitas vezes, ultrapassa as fronteiras das identidades e culturas nacionais.

Assim, pensar o espaço, implica, forçosamente, convocar as memórias por forma a estabelecer relações entre este e o que se vivencia, entre um corpo e o que o rodeia: entre o Eu-*singular* e o Eu-c*olectivo.* A compreensão, que é o sentido de formular hipóteses, envolve um nível de empatia do indivíduo com o mundo em redor e com a intuição. O passo dado por uma determinada interpretação da realidade está na reinvenção do que já se sabe em algo que ainda não se conhece, mas que se pode reconhecer.



48. Aldo Rossi, *Sem título*.

Vê-se o imaginário colectivo como uma linguagem comum aos homens, em que existe a partilha de conceitos. Porém, ainda que com desvios naturais de cada cultura, existe uma linha condutora comum que perfaz uma similaridade de conceitos que definem a possibilidade de se esboçar um entendimento comum. Depois, cabe à hierarquia pessoal e particular de cada circunstância definir quão restrita a nossa ideia de determinado conceito se desenha. Por exemplo, pense-se numa casa, numa janela e numa cadeira. Certo será, como explicado anteriormente, que a imagem mental e formal que cada indivíduo terá de cada um destes conceitos será distinta. Todavia, sabe-se que, em grande parte do mundo, a função de cada uma destas estruturas será a mesma, pelo que, facilmente a comunicação vigorará, estabelecendo-se um diálogo colectivo. Logo, comunica-se colectivamente que a casa é o lugar de habitar, que a janela é a estrutura que permite contemplar o exterior a partir de um interior e que a cadeira servirá para o corpo sentar. Percebe-se, pois, que existem pontos comuns que permitem uma linguagem, compreensão e imaginários colectivos.

A percepção e a visão de cada um destes conceitos coexistem no acto de experimentar. De certa forma, a experiência é a síntese da observação dos fenómenos através dos sentidos, das memórias e das hipóteses que respondem a essas percepções, interpolando memórias de experiências vividas com intuições de vivências futuras. Assim, pode arriscar-se que a experiência é um processo não linear que trabalha com o conhecido e com o desconhecido. Por outro lado, defende-se a experiência de criar como um acto de imaginar ao construir possibilidades, ao tornar pensamento em realidades através do fazer, pelo que a uma ausência de imagens se associa a uma pobreza de significações.

É, portanto, através da experiência que se recolhem as contribuições materiais e imateriais que formam o conhecimento do homem sobre o real; é o ponto de partida. A experiência é, de igual modo, a base de um projecto: desenhar espaço para ser vivenciado. O espaço que desenhamos é plural e relativo, onde sujeito e meio participam e colaboram para a definição de uma atmosfera. Portanto, a escolha do ponto de vista para a percepção do espaço não é visual, mas uma combinação polifónica de sentidos que tem como fundamental a característica qualitativa relacionada com a forma como o corpo sente e como sente determinado lugar.

Deste modo, e citando Jean-Paul Richter, "a imaginação reprodutiva é a prosa da imaginação produtiva"[161] pelo que forma, função e imaginário colectivo perfazem uma linguagem comum de entendimento entre os homens.

161 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. xxxxi.




49. Saul Steinberg, *Sem título*, 1951.

### 3.2.2. Aproximações identitárias

"(...) O espectáculo da história mundial é encenado em séries de culturas que crescem, florescem, murcham e morrem. Cada uma tem os próprios meios de expressão, a própria visão característica do mundo. Para cada cultura, todas as manifestações da sua existência são uma expressão simbólica de uma "alma cultural".

Se alguém tenta sondar as profundezas de uma alma cultural, tanto quanto possível, chega-se ao símbolo primordial em que se baseia e que pode ser discernido em todas as suas criações por aqueles com um olho para a coerência interna. Este símbolo primordial, que nunca se manifesta de forma visível, afecta o sentimento pela forma em cada indivíduo pertencente à cultura e ordena o estilo de toda a encarnação da sua existência. Spengler afirma que "é inerente à forma de um estado, os mitos e cultos religiosos, os ideais éticos, as formas de pintura e música e poesia, as nações fundamentais de cada ciência". Spengler considera que os símbolos primordiais das diferentes culturas podem ser encontrados nas suas percepções do espaço."[162]

162 Erik Gunnar Asplund, *Our Architectonic Perception of Space* em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, p. 325.

Como abordado no primeiro capítulo, por forma a distinguir-se o espaço vivido do espaço físico, Pallasmaa fala em espaço existencial.[163] Tal conceito baseia-se na percepção do espaço à luz dos significados, intenções e valores identificados por determinado indivíduo, seja de forma consciente como, de igual modo, inconsciente. Contudo, quando se fala em grupos ou nações, deixa-se subentender uma partilha de experiências do espaço existencial que constituem uma identidade colectiva ou uma noção de união. Defende-se, por conseguinte, as memórias partilhadas – a herança cultural e social – como factor primordial gerador de comunidades.

Assim, desde a Antiguidade que se conseguem distinguir, em arquitectura, modelos de fazer que se associam a determinada cultura. Spengler[164] propõe uma diferenciação entre oito culturas[165], entre as quais se destacam aqui a cultura egípcia, a cultura clássica, a cultura bizantina e a cultura ocidental, por perfazerem conhecimento de maior relevância à cultura arquitectónica europeia.

A cultura egípcia caracterizou-se pela sua impetuosa adesão ao passado e solicitude pelo que há-de vir, expressando-se em símbolos eloquentes como pirâmides, múmias e o uso de materiais de longa resistência como pórfiro ou diorito. Na cultura egípcia, o espaço era visto como uma direcção, um percurso, melhor ilustrado nos templos com as suas infinitas, estreitas e sumptuosas fileiras de esfinges, por entre câmaras sustentadas por pilares, pátios e passagens com uma direcção demarcada.

Por sua vez, a cultura clássica teve como foco principal o real, material, tangível e constante, com interesse pelas dimensões e pelas relações entre corpos. Para os gregos, o conceito de espaço definia-se como um corpo delimitado. O volume do templo dórico, definido, mas voltado para o exterior, ou as brilhantes figuras de mármore sob os raios de sol, com as suas magnificentes proporções, são exemplos da cultura clássica.

A cultura bizantina olha o mundo como um buraco ou uma caverna, irradiado por luz sobrenatural. Enquanto que na cultura grega se compreendia a extensão de espaço como um corpo com ênfase para a definição da estrutura de um edifício, a cultura árabe enfatiza o espaço delimitado construído. Em contrapartida ao templo grego com os colunados exteriores, existe, na cultura bizantina, a basílica com colunados interiores – Spengler afirma que a basílica é um templo grego revirado de fora para dentro como uma luva. [166]

---

163 Juhani Pallasmaa, *Space, Place, Memory and Imagination: the temporal dimensions of existential space* em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, p. 193.

164 Oswald Spengler (1880-1936), historiador e filósofo alemão, com obra durante a primeira Guerra Mundial, apoiando a hegemonia germânica na Europa. Na sua obra, propõe uma diferenciação em oito culturas: cultura babilónica, cultura egípcia, cultura oriental, cultura indiana, cultura mesoamericana, cultura clássica (grega/ romana), cultura arábica e cultura ocidental.

165 Erik Gunnar Asplund, op. cit., p. 325.

166 Idem.



50 (a). Necrópole de Gizé, Egipto, cerca de 2550 a.C. (em cima, esq.).
(b). Erecteion, Acrópople de Atenas, 406 a.C. (em cima, dir.).
(c). Hagia Sophia, Constantinopla, 537 (em baixo, esq.).
(d). Basílica de São Pedro, Vaticano, 1626 (em baixo, dir.).

Por fim, a cultura ocidental que emerge no século XI e que no séc. XX enfrenta o seu declínio, é caracterizada de várias maneiras. Enquanto que a mortalidade clássica é vista como "postura", a mortalidade ocidental é um dos "actos". A matemática clássica faz uso dos números físicos enquanto que no ocidente se faz uso dos números como relações. A arquitectura clássica é uma arquitectura de corpos e definição (delimitação), e afirma-se segundo naturezas estáticas. Na cultura ocidental observa-se uma arquitectura de princípios, de espírito e força – é uma arquitectura dinâmica por natureza. Tal como na cultura árabe, o ponto de partida estabelece-se no interior, mas esta relaciona o interior e o exterior, interpretando-os como um único espaço. O símbolo primordial da arquitectura ocidental é o espaço infinito, pelo que Spengler apresenta argumentos para a sua crença de que os espaços infinitos predominam na cultura actual – na nossa matemática moderna com as suas teorias de funções, números imaginários e séries infinitas; na música que se expressa pela crença no infinito; na arte, que talvez o autor, segundo Asplund, tenha sido o primeiro a denominar como "funcional." [167]

Olhando para a contemporaneidade, ainda que compreendendo uma vivência globalizada, apreende-se a existência de diferentes sociedades que marcam modos distintos de estar e de se relacionar com o mundo. Ainda que o indivíduo seja um ser particular, existem factores comuns entre culturas, religiões ou saberes que permitem uma definição de identidade colectiva.

"(...) o que temos em comum – língua, cultura, hábitos em parte, temperamento talvez – nasceu entre choques, violências, exploração, guerras. Por isso poderia não existir entre nós uma comum consciência de identidade, como julgo que existe."[168]

A verdade é que, a forma como se aglomeram conjuntos de pessoas que partilham algo em comum permite variadas interpretações que terão, no seu extremo, uma ideia de identidade humana colectiva a que todas elas pertencem.

A atitude de se distanciar do *Eu*, procurando uma identidade colectiva ou, em último caso, anónima advém, ainda, do desejo de uma arquitectura próxima a todos os homens.

"A Arquitectura não permite e não aceita o improviso, a ideia imediata e directamente transposta. A Arquitectura é revelação de desejo colectivo nebulosamente latente. Isso não se pode ensinar, mas é possível aprender a desejá-lo. Por isso, Arquitectura é risco e o risco procura o desejo impessoal e o anonimato, a partir da fusão de subjectividade e objectividade. Em última análise, em progressivo distanciamento do Eu." [169]

---

167 Erik Gunnar Asplund, *Our Architectonic Perception of Space* em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, p. 325-326.

168 Álvaro Siza, *01 Textos*, 2009, p.301.

169 Ibidem, p. 169.

Quando se direcciona o olhar para as cidades europeias, compreende-se que o contexto das áreas urbanas está em permanente evolução, levando a que se esteja em constante reinvenção e a perder alguns edifícios tradicionais. "É um pensamento contraditório, se por um lado queremos acreditar nas cidades, por outro, elas reinventam-se a cada dia que passa."[170]

Por sua vez, para Neil Leach, o estudo do habitar e do lugar leva inevitavelmente a questões de identidade, pelo que enfatiza os momentos da escrita de Heidegger pela afinidade com os espaços particulares e argumenta que uma noção de lugar implica um sentimento de pertença. "É justamente no contexto de uma identidade assente no solo que os grupos nele não enraizados se excluem."[171]

Porém, Le Corbusier propõe um ponto de vista distinto.

"(...) todos os homens têm o mesmo organismo, as mesmas funções. / Todos os homens têm as mesmas necessidades. /O contrato social que evolui ao longo do tempo determina classes, funções e necessidades padronizadas gerando produtos para usos padrão. / A casa é um produto necessário ao homem." [172]

Assim, a cultura é o resultado de um esforço de selecção entre um todo, o que significa destacar o essencial. [173] Arrisca-se acrescentar que uma identidade colectiva ressalta, de igual modo, a partilha, ainda que por vezes segundo perspectivas distintas, de uma compreensão e conhecimentos comuns – a comunhão de uma circunstância. E, assim, compreende-se a premissa de Távora que diz que "uma forma só possui significado na medida em que representa ou satisfaz, para além de um homem, toda uma sociedade que dela se utiliza."[174]

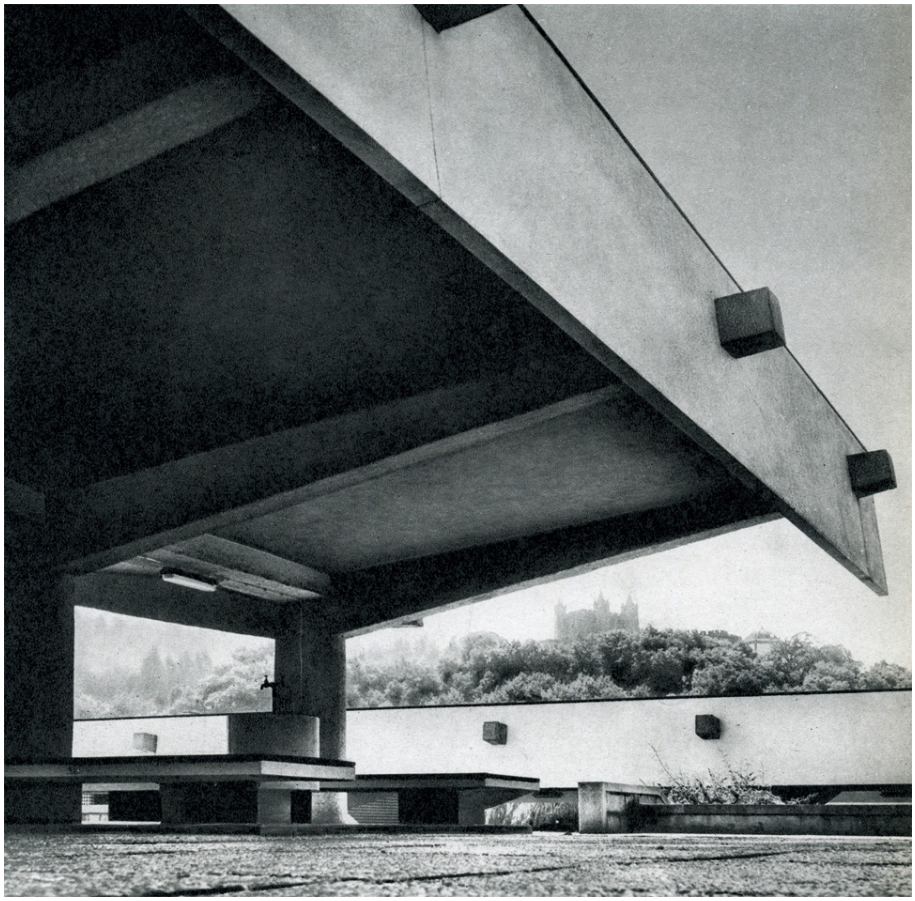
170 Momoyo Kaijima, Junzo Kuroda, Yoshiharu Tsukamoto, *Made in Tokyo Tokyo*, Kajima Institute Publishing Co, 2001, p. 25.

171 Neil Leach em Adam Sharr, *Heidegger for Architects*, 2007, p. 73.

172 Le Corbusier, *Toward an architecture*, 2007, p. 182.

173 Ibidem, p. 183-184.

174 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p. 26.





51 (a,b). Fernando Távora, Mercado Municipal de Santa Maria da Feira, 1959.

As formas da arquitectura dependem de quem as desenha, bem como das condicionantes naturais e das características do meio em que se insere, pelo que se pode adiantar que a arquitectura pertence aos lugares. É em tais formas que o homem se reconhece e vive, criando o seu meio social. Compõe, de igual forma, um espaço perceptivo onde participam acontecimentos de carácter particular e colectivo. Aqui, aparecem um conjunto de acontecimentos individuais que, quando partilhados por um grupo, pertencem ao imaginário colectivo. Entende-se por imaginário colectivo o fenómeno social, cultural e histórico – retratado na arquitectura – que ajuda a determinar o comportamento humano, enquanto base comum de acção.

Vê-se o entendimento colectivo transformar-se, por exemplo, em diálogo quando, através de referências espaciais criadas pela própria vivência social, se adquire uma noção de orientação.

"O compromisso colectivo será aquilo que definimos como comunidade. E a comunidade será a parte de cada sujeito que diz respeito aos outros, ou seja, o trabalho. Passamos a ser os *de bairro* – cabeleireiro *do bairro*, canalizador *do bairro*, padeiro *do bairro*." [175]

A linguagem arquitectónica potencia, aqui, um comportamento que relaciona homem com homem, homem com espaço e homem com homem através do espaço. A experiência do quotidiano – física e sensorial – torna-se em constante estímulo da preservação comportamental.

Acredita-se, então, que compreender a noção de colectividade contribui para um melhor desenho do espaço, na medida em que confere entendimentos comuns de estímulos perceptivos. Por conseguinte, conseguir-se-á hierarquizá-los por forma a estipular o que se quer que determinado espaço ofereça ao seu utilizador, na relação íntima entre corpo e espaço. O arquitecto é, pois, o principal responsável na criação de tal simbiose.

175 Luís Piteira, *Regresso a Casa: Histórias da Cultura*. Revista Punkto.






52 (a,b). Álvaro Siza Vieira, Bairro da Bouça. A simbiose do corpo com o espaço.

Acreditando que os lugares detêm uma herança cultural e social – os quais se reflectem na memória colectiva – estas serão premissas com as quais o arquitecto trabalhará. Só depois de compreender o lugar através do seu contexto é que o desenho de arquitectura se pode iniciar, uma vez que a arquitectura deve participar na definição dos lugares. Como referido no primeiro capítulo,[176] o lugar, através todas as relações físicas e de significado que estabelece, cria o *espírito do lugar*. É, portanto, responsabilidade do arquitecto compreender o *genius loci* de um lugar – termo utilizado por Norberg-Schulz – através do diálogo íntimo entre o meio e a arquitectura. Espera-se, assim, estimular a percepção humana para que esse espaço se eleve a *lugar*, continuando a representar uma identidade.

Para contextualizar, o *espírito do lugar* é um conceito que se baseia no sistema de crenças romano *genius loci* que denotava um espírito protector, compreendendo tanto as criaturas vivas como os fenómenos mais abstractos, segundo a ideia do génio do lugar habitado e frequentado pelo homem. Mais tarde, Norberg-Schulz introduz este termo na teoria da arquitectura para definir uma abordagem fenomenológica do espaço, a relação entre identidade e lugar. A partir desse conceito, pensa-se o lugar como uma particularidade do ambiente em que se vive e interpreta-se a forma de um espaço através dos sentidos.

Defende-se, assim, que todos os lugares carregam características particulares que reflectem a sua memória colectiva com a qual urge ao arquitecto trabalhar, de modo a "conseguir projectar edifícios que, no decorrer do tempo, se acabam por unir desta forma natural com a figura e história do lugar".[177] Intervir num lugar é, portanto, dar continuidade às significações sociais e culturais de um espaço, bem como às suas formas materiais. Há que ter como objectivo o diálogo harmonioso entre o existente e o construído, entre as formas da natureza e as formas da arquitectura.

176 Na citação 33 da página 39.

177 Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, colecção "Arquitectura ConTextos", Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2005, p.17.

## 3.3. Dialécticas inversas do espaço

### 3.3.1. O diálogo *interior/ exterior*

"Pode-se estar dentro ou fora. (…) a transição quase imperceptível entre o interior e o exterior, um incrível sentido de lugar, uma inacreditável sensação de concentração quando de repente nos damos conta de estar fechados, de algo a envolver-nos, mantendo-nos unidos, sustentando-nos – tanto sendo muitos ou apenas um. Uma arena para indivíduos e para o público, para a esfera privada e pública. A arquitectura sabe isso e usa-o." [178]

178 Peter Zumthor, *Atmospheres: Architectural environments; surrounding objects*, Birkhäuser, Basel, 2006, p. 45.

Acredita-se que a arquitectura adquire pertença a um lugar quando a um espaço interior é permitido o seu prolongamento para o exterior – o espaço aumenta a partir do momento que permite possibilidades de exteriorização. À sua área interior passa a pertencer toda a realidade que o olhar alcança, tudo o que cabe no seu campo de visão. Numa casa, o quarto prolonga-se pela janela, apenas delimitado pelas paredes virtuais que definem o que o olho vê e que se movem segundo o que pretende ainda alcançar. Não se afirma que a casa possa aumentar infinitamente pois, caso esta torne seu tudo o que pertence ao campo de visão, existe a indefinição de até que ponto se pode delimitar o espaço segundo uma sensação de pertença.

Assim, *dentro* e *fora* formam uma dialéctica de divisão cuja geometria óbvia pode cegar o jogo entre domínios metafóricos. À partida, é compreensível a distinção entre um interior e um exterior – como um diálogo de contrários, entre uma sensação de protecção ou de exposição, respectivamente. Contudo, a ideia destes conceitos como entidades opostas não pode ser considerada em arquitectura. Ainda que de uma forma analítica tal se concretize, a percepção que o corpo terá no espaço deve compreender a fusão entre os dois mundos.

"(...) dentro e fora, como experimentado pela imaginação, não pode ser considerado na sua simples reciprocidade; consequentemente, omitindo as referências geométricas quando se fala das primeiras expressões do ser, optando por concepções mais concretas, mais exactas fenomenologicamente, passar-se-á a perceber que a dialéctica do interior e do exterior se multiplica com incontáveis nuances diversificadas." [179]

Na verdade, existem algumas 'paredes' numa linha distante que o olho quase não é capaz de distinguir: a partir da janela, as quatro paredes do quarto adquirem novas dimensões, alcançando o horizonte. A casa prolonga-se até ao horizonte e o horizonte invade a casa. Como acontece com o pintor,[180] também aqui se compreende uma nova espécie de fidelidade, em que tanto o interior se prolonga para a atmosfera exterior, como esta denota possibilidades de interiorização.

Se um edifício age e dialoga com uma árvore, um lago ou um caminho, é porque se traduz como um conjunto de linhas ilimitadas em modo análogo a uma rede de vínculos, dependências e transformações infinitas com os elementos da natureza, enraizados no contínuo orgânico do solo, o subsolo, a atmosfera, a paisagem ou o olhar do caminhante. A espaço amplia-se, assim, noutro maior e este, por sua vez, parece, segundo um movimento contrário, comprimir-se por forma a pertencer ao menor.

179 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 216.

180 Texto Herberto Hélder, *Vocação Animal* (ver p. 70).



53. Jørn Utzon, Can Lis, Maiorca, 1971.

A acção de trazer para o interior de um lugar a sua atmosfera exterior dá notícia do movimento de expansão a ele subjacente, da necessidade de crescer por forma a aglutinar em si a infinidade de diálogos que estabelece com o exterior. O gesto de desenho de uma janela ilustra isso mesmo. Porém, o seu inverso também acontece – a vontade do grande se introduzir no pequeno. Assim, a atmosfera exterior pode incorporar-se numa delimitada e materialmente menor atmosfera interior.

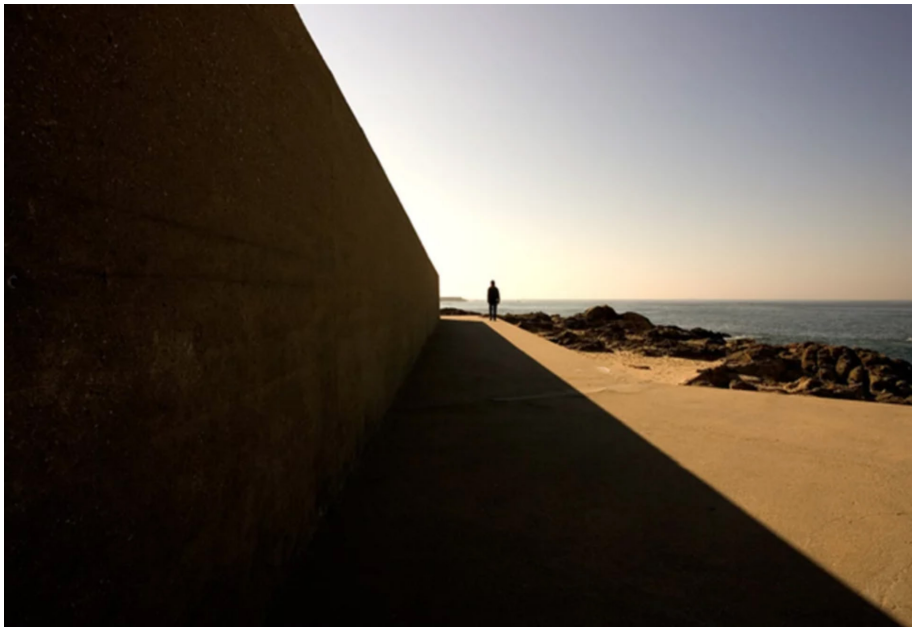
Esse crescer e decrescer, esse vaivém interpretativo, sustenta-se na continuidade de fios que permite um ir e voltar, do grande ao pequeno, e compreender as figuras da casa pertencentes a um grande e extenso tapete contínuo. Pense-se, em primeiro lugar, que a casa é um instrumento que permite percepcionar e delimitar figuras dentro do vasto campo óptico. O campo visual está centrado no usuário e na vitalidade e animação espontânea do seu olhar. A casa determina e limita a extensão, o alcance e o lugar de reunião dos pontos de fuga. Modela e prefigura imagens segundo um jogo de aberturas e fechos do olhar. Cada compartimento sugere um modo singular de olhar o espaço e o olho do habitante adquire um lugar central, construindo, derrubando e movendo as paredes virtuais que a casa permite construir. O olho move-se e, assim, a casa também. "E a linguagem tem em si a dialéctica do aberto e do fechado. Através do significado encerra, enquanto que através da expressão poética se abre."[181]

181 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 222.





54 (a,b). Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, Porto, 1963.





55 (a,b). Álvaro Siza Vieira, Piscina das Marés, Porto, 1966.

A percepção de espaço alargado é um conceito de ponto de vista que está intimamente relacionado com a ideia de espaço infinito. Este, por sua vez, pode ser analisado aos olhos da arquitectura ocidental, com consideração pelo barroco, na forma como se relaciona espaço interior com espaço exterior. Como Zevi afirma, ao contrário da cultura grega e bizantina, no barroco vê-se um tratamento interno e externo de espaço que permite que a arquitectura interior seja tão exterior como os próprios espaços exteriores. Segundo o autor, está-se perante a libertação espacial, a libertação mental das regras dos tratadistas, das convenções, da geometria elementar e da estática, bem como da libertação da simetria e da antítese entre o espaço interior e o espaço exterior.[182]

Por sua vez, para Asplund, o gótico é a primeira forma assumida pelo espaço dissipado. Não é sua intenção delimitar espaço no mundo envolvente, mas torná-lo, pelo contrário, aberto para o que o rodeia. Acredita que se encontre uma clara demonstração da percepção do novo Gótico através de comparações de imagens mentais de: um templo clássico, como o Parthenon, puramente externo aos olhos de Zevi[183] e em cuja construção nenhum interior pode ser encontrado; um tempo arábico-bizantino, como Santa Sofia de Constantinopla, que se define com um interior fechado; e um templo gótico, como Sainte-Chapelle em Paris, que talvez não esteja aberto para a verdura e vida envolventes, mas completamente direccionado para a luz natural.[184] Enquanto que o Gótico transita para o divino, espaços da Renascença e Barroco direccionam-se para o terrestre – a diferença neste ponto focal caracteriza, de certa forma, a cultura destas eras.

Pode dizer-se que a arquitectura tradicional ocidental combina ambos interior e exterior numa única forma. As suas *loggias*, pórticos ou terraços permitem que espaços interiores se fundam com jardins ou parques e este espaço final, fruto da junção de interior e exterior, se não um espaço infinito, será, pelo menos, dotado de perspectivas longas e alargadas.

Pensar o espaço pressupõe "tecer as relações entre as coisas" [185], entre o espaço público e o espaço privado, entre elementos isolados e desconectados, segundo as relações que o formam. Significa, pois, dotá-lo de meios que o organizem para a vida privada e comunitária, compreendendo a sua interferência na ordenação de sistemas que o excedem, mas que dele dependem.

---

182 Bruno Zevi, *Saber Ver a Arquitectura*, Martins Fontes Editora, São Paulo 2002, p. 86.

183 A ideia de "espaço interior" de Zevi não é partilhada em toda a história da arquitectura, com teóricos como Martienssen a considerarem o "espaço entre" como o mais característico da arquitectura grega. Aqui o interior existe e é alvo de qualificação arquitectónica e simbólica.

184 Erik Gunnar Asplund, *Our Architectonic Perception of Space* em *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, p. 327.

185 Nuno Portas, *A cidade como arquitectura,* Livros Horizonte, Lisboa, 2007, p. 188.





56 (a,b). Bernini, colunata da Praça de São Pedro, Vaticano, 1667.

"Então a grande emanação de humildade que está na sala silenciosa flui para dentro de nós mesmos. A intimidade da sala torna-se a nossa intimidade. E do mesmo modo, o espaço íntimo torna-se tão quieto, tão simples, que toda a quietude da sala é localizada e centralizada nele. O quarto é intimamente o nosso quarto, está em nós. Mas nós não *vemos* isso. [O quarto] Não nos *limita* mais, porque estamos na profundidade do seu repouso, do repouso que nos conferiu."[186]

Assim, defende-se a possibilidade de um conceito de interior e exterior cuja percepção e distinção é compreendida por cada homem. Cada corpo delimita no espaço, de forma particular, as suas paredes que estipulam, na sua experiência, a convencional divisão entre o que está dentro – do seu íntimo, da sua percepção visual, do seu espaço existencial – do que está fora desses lugares. Porque, para além do interior e exterior de um edifício, compreendido objectivamente pela sua percepção visual, existem os estímulos accionados no corpo por cada espaço que ele habita e que, dessa forma, se interiorizam dentro do ser – "a grande emanação de humildade que está na sala silenciosa flui para dentro de nós mesmos". O seu inverso também ocorre, segundo a premissa de que, da mesma forma que o homem é influenciado pelo espaço onde se move, este também sofre a acção que o homem sobre ele exerce, tornando-se abstracta e particular a identificação destas duas atmosferas. Percebe-se então que no desenho que um projecto, independentemente da sua tipologia, "os dois tipos de espaço, espaço íntimo e espaço exterior, encorajam-se um ao outro, por assim dizer, no seu engrandecimento"[187], tanto no domínio físico como metafísico.

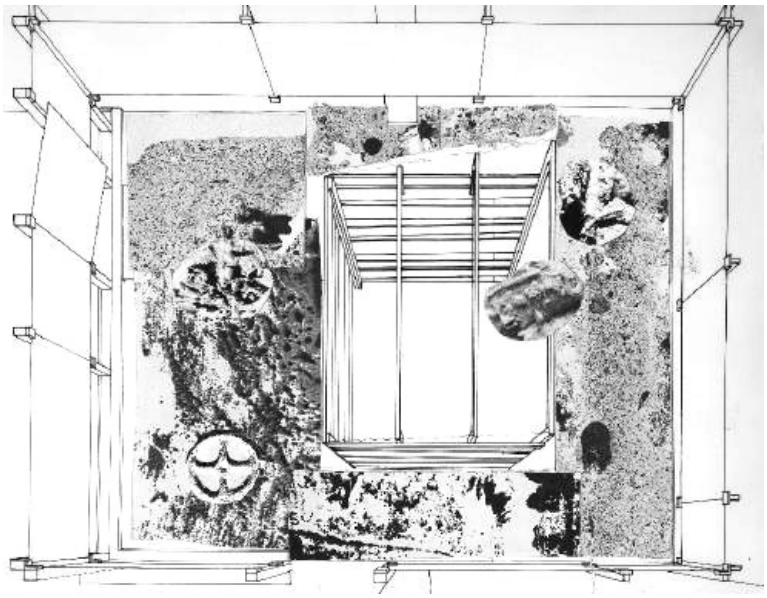
Veja-se o exemplo da obra de A&P Smithson – *Patio and Pavilion*. Este dá sinais das necessidades fundamentais do habitat humano, através de símbolos. Os autores apresentam, à partida, duas atmosferas organizadas a partir de representações: uma realidade exterior, através do pátio – um pedaço do mundo – e uma entidade interior – um espaço contido – pela analogia ao pavilhão. Assiste-se, então, a um tipo de meio simbólico onde se encontram respostas para as necessidades particulares do habitar – um pedaço de terra, intimidade, presença da natureza – e para os impulsos básicos do ser humano – expandir-se, controlar-se, mover-se.

A forma desta realidade parece simples: um pátio delimitado por um pavilhão, mobilados com símbolos do que é essencial ao homem. Por exemplo, a imagem de uma roda, interpreta-se como alusão ao movimento e à máquina. A ideia geral estabelece-se a partir da combinação da estrutura (produzida por arquitectos) e dos objectos (conformados pelos artistas). Deste modo, a tarefa do arquitecto torna-se a de criar contexto com o qual o indivíduo se identifique ao mesmo tempo que, pela vertente artística, oferece as imagens que servem de cenário a tal identificação.

186 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 226.

187 Ibidem, p. 201.

PATIO &
PAVILION
REPRESENTS THE FUNDAM
ENTAL
NECESSITIES
OF THE
HUMAN
HABITAT IN
A SERIES
OF SYMBOLS
THE FIRST
NECESSITY
IS FOR A
PIECE OF
THE WORLD
THE PATIO
THE SECOND
NECESSITY
IS FOR AN
ENCLOSED
SPACE
THE PAVILION
THESE TWO
SPACES
ARE
FURNISHED
WITH
SYMBOLS
FOR
ALL
HUMAN
NEEDS



57. Alison e Peter Smithson em colaboração com Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi, *Patio and Pavilion*, 1956.

### 3.3.2. O diálogo *Norte/ Sul*

"Mas até agora, a identidade nórdica dificilmente foi compreendida. O interesse tem-se concentrado no Sul, o berço da Ideia, da Forma, enquanto o Norte tem sido apenas uma mancha branca no mapa. (…) A influência do Sul tem sido significativa e, em muitos aspectos, forneceu um critério para o país nórdico. Isso quer dizer que as formas de expressão do Norte não são localmente explicáveis, mas devem ser entendidas como o resultado do encontro entre o doméstico e o importado. Como tal, a comparação com o Sul é essencial para uma compreensão do que está escondido no nome Norte." [188]

188 Christian Norberg-Schulz, *Nightlands: Nordic building*, trad. Thomas McQuillan, The MIT Press, Massachussetts, 1996, p. 1-2.

Norte e Sul são termos intimamente relacionados, cuja condição geográfica agrega empiricamente. Norte é o ponto cardeal oposto a Sul e vice-versa. Porém, estes termos expandem a sua significação para domínios de carácter e identidade, propriedades que se pretende abordar. Torna-se pertinente neste discurso compreender de que forma a arquitectura reflecte a identidade do meio em que se insere.

Comece-se pela delimitação do campo de abordagem. Quando se fala em Norte e em Sul, urge definir o sujeito estático. Compreende-se por Norte os países do norte da europa que compõem o conselho nórdico; por contraste, a região ocidental do sul da Europa ocupa o entendimento por Sul. Quando se fala em Norte, pretende-se a sua associação ao termo Escandinávia, como recentemente tem vindo a ser relacionado. Contudo, tal induz a alguma ambiguidade relativamente à delimitação geográfica. De um ponto de vista mais restrito, compreende-se por Escandinávia: Noruega e Suécia (que formam a península Escandinava) e, devido aos laços históricos e linguísticos com estes países, também a Dinamarca. Contrariamente, a expressão "países nórdicos" delimita com assertividade o conjunto de países formado pela Noruega, Suécia, Dinamarca, Finlândia e Islândia, bem como os seus territórios associados (Gronelândia, Ilhas Faroé e ilhas Åland). Porém, tradicionalmente, este termo delimita todos os países europeus a Norte dos Alpes, deixando clara uma separação entre esses e os países mediterrâneos. Tal diferenciação também pode ser entendida à luz de uma distinção entre países protestantes (nórdicos) e católicos (ocidentais). Nas primeiras décadas do século XX, a designação de Nórdico estaria também relacionada com uma raça, denominada de nórdico-germânica. Contudo, após a Segunda Grande Guerra e pelas suas consequências, todas as distinções raciais (nestes termos) tornaram-se obsoletas.

Assim, utilizar-se-ão aqui os termos Países Nórdicos, Norte e Escandinávia, segundo a sua mais recente generalização. Quer-se compreender, então, geográfica e culturalmente, os países escandinavos, Finlândia e Islândia. Neste caso com individual atenção para a Suécia.

Por outro lado, quando se fala em Sul, quer-se dirigir o olhar à Península Ibérica e, de forma geral, à parte europeia pertencente ao antigo império romano do ocidente, incidindo um olhar mais focado sobre Portugal.

Não se quer, contudo, afirmar que não existe uma identidade nacional nestas regiões. Compreende-se que existem claras noções e características próprias de cada país, histórica, social e culturalmente. Contudo, pensa-se ser pertinente estudar tais regiões segundo uma visão da sua linguagem comum, ou seja, segundo uma interpretação da identidade nórdica e da identidade ocidental.

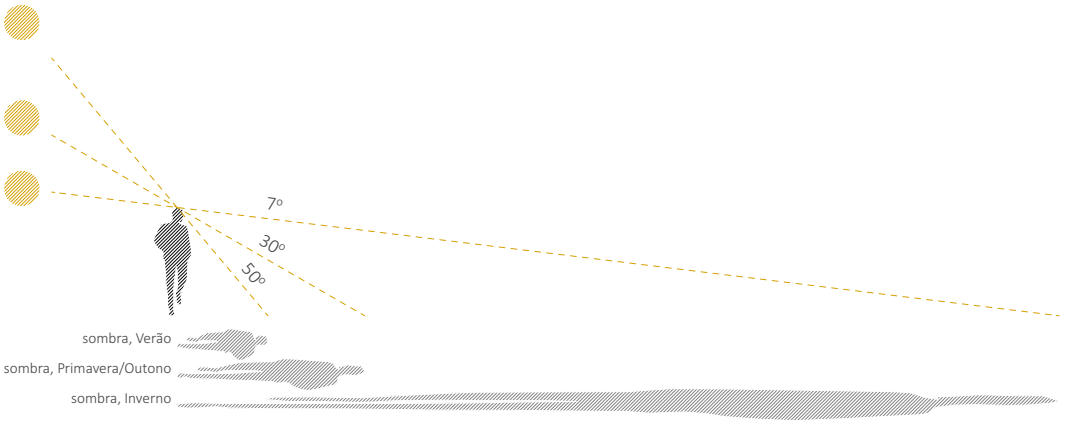
Torna-se curiosa a abordagem que os habitantes destas duas regiões fazem da província oposta à sua. Na verdade, os povos escandinavos olham para países como Portugal como fontes de luz e calor; já os portugueses, quando direccionam o seu pensamento para norte, imaginam até que ponto serão suportáveis os Invernos rigorosos na Suécia, sob as poucas horas de sol. A verdade é que, no hemisfério norte, as coordenadas solares dão um pouco da mesma interpretação: quando se olha o sol do meio-dia de frente, sabe-se estar direccionado a Sul, pelo que a meia-noite pode ser vista como a representação do ponto cardinal oposto.

Para um autor que se debruça sobre o entendimento dos lugares nórdicos como Norberg-Schulz, o carácter de um lugar desenvolve-se, em primeiro lugar, na luz, parafraseando nesta sua abordagem Louis Kahn, segundo o qual "A luz atribui presença a todas as coisas".[189] Segundo este entendimento, pode dizer-se que se acordado de súbito numa terra desconhecida, a primeira orientação que o corpo terá é proveniente da luz desse lugar. Esta tem a capacidade de moldar a aparência do que o rodeia, concedendo-lhe meios para alguma identificação geográfica, pelo que será possível ao homem tomar noção de se encontrar a Norte ou a Sul através da forma como é irradiado pelo sol.

No Norte o sol não nasce para o zénite, mas incide obliquamente sobre as coisas e dissolve-se num jogo entre luz e sombra. A Suécia tem condições sazonais e climáticas únicas e especiais que advêm da sua posição geográfica, pelo que o percurso do sol pode ser muito diferente do que acontece nos países do sul. Por causa da forma da terra, quando o sol bate em Estocolmo, o ângulo dos raios solares tem uma forte variação do Verão para o Inverno: se durante o Verão o ângulo do sol pode chegar a 50°, no Inverno decresce para um valor próximo dos 7°. Quando o ângulo do sol adquire um ângulo tão baixo provoca que as sombras se tornem muito longas.

Já a Sul, o sol penetra os espaços e envolve tudo à sua volta. Este sol é saturado e homogeneamente completo, atribuindo a estes espaços um carácter divino. Se se pensar no sol como um agente cénico, aqui, a sul, as manhãs situam o corpo numa realidade de espaços emergentes, os fins-de-tarde levam-no até aos espaços fortuitos e será apenas quando o sol adquire a sua latitude máxima que se conseguirá observar os espaços pela sua materialidade crua.

189 Christian Norberg-Schulz, *Nightlands: Nordic building*, 1996, p. 2.




58. Representação do ângulo do sol em Estocolmo.

Quando se pensa que o Norte é composto por vários e diferentes países, talvez pareça fazer pouco sentido falar-se numa identidade nórdica. Porém, sendo verdade que tais regiões são distintas, existe entre elas um entendimento colectivo que sugere a possibilidade de um encontro comum – da presença de uma imaginação colectiva.

Assim, Norberg-Schulz entende o nórdico como luz. Para ele, será assim que se compreenderá, consequentemente, o clima qualitativamente. A luz está intimamente relacionada com o tempo (climático) que, nos países nórdicos tem um papel fundamental, fortemente afirmado tanto a nível social como arquitectónico. O seu significado aparece não só no modo de discurso quotidiano, mas também na forma construída.

Assim, no Norte, *ser* significa mudança ou lançar-se para o mundo imprevisível, ou seja, um mundo que não atribui um ponto de vista estático, um mundo onde o homem não é capaz de aceitar o que lhe é dado e agir livremente. Existe o limite das forças porque, nesse limite, se vive na realidade da noite ou na realidade do dia. Assim que a luz do sol desaparece, perde-se o *eidos* das coisas, a sua identidade. Porém, o seu contrário é identificado nos longos dias de Verão, em que a total escuridão se apresenta como um mito. Esta alternância entre extremos torna-se uma espécie de liberdade diferente da condição de aceitação do Sul.

Em termos de espacialidade, tal significa que a homogeneidade dos ambientes ocidentais é segregada em fragmentos de carácter díspar. Segundo um primeiro olhar, o céu é límpido e azul mas, por outro lado, pode ser ocultado por nuvens escuras enquanto o zénite agita incessantemente. A única medida de tempo em relação a tais mudanças naturais é, simplesmente, o ritmo das estações do ano. Não se sabe o que o dia trará mas sabe-se, certamente, que a Primavera chegará e usa-se tal como explicação. E quando chega, a luz solar satura as coisas a Sul, enquanto a Norte parece ser emanada pelas próprias coisas. E assim, a noite assume o papel do dia e torna-se, então, o tempo de revelar a verdadeira essência das coisas. A Norte celebra-se *Midsommardagen* com fogueiras, pelo que se formaliza as forças de natureza pelo que tem de melhor. Mas algo de semelhante acontece, de igual forma, durante o Inverno. Na penumbra das noites mais escuras – que se iniciam com o principiar da tarde – assiste-se, quando as forças da natureza se reúnem para tal, a fenómenos de luz que, com distintas cores nos presenteiam com danças brilhantes neste negro céu. Assim se define espaço a Norte: uma variedade de lugares sem limites fixos ou forma geométrica clara.

No Sul fala-se de uma arte figurativa, em que as coisas se definem como corpos. Tanto se trate da Renascença como de Contemporaneidade, os espaços tomam características que o identificam como relativamente homogéneo.

Qualidades análogas podem ser encontradas, também, noutras formas. O quotidiano pode ser entendido, aqui, como figura, ou seja, mostrar-se a si mesmo; e ao mesmo tempo como aceitação do existente, sem procura de entendimento. Desta forma, o indivíduo encontra-se liberto de extroversão, num compromisso de entendimento com a sociedade.

Assim, vê-se o Sul como um mundo lúcido e clássico, com herança do passado, em que cada coisa tem um entendimento, muitas vezes visto como exemplar. A arquitectura clássica presenteia e mantém o mundo ocidental como um espaço que se considera homogéneo, como característica plástica, como *gestalt*, compreendido como uma forma que vai para além da soma das suas partes; é uma pedra que consagra mais do que a sua permanência implícita.[190]

190 Christian Norberg-Schulz, *Nightlands: Nordic building*, 1996, p. 4.

No Porto, as paisagens são topograficamente variáveis e miticamente afogadas em névoa. Sente-se uma espécie de comunidade na maneira como os edifícios se articulam no espaço, dialogando ombro com ombro.

No limite com o rio Douro, as estradas podem fluir continuamente, contraponto a malha urbana densa da cidade velha; nada parece rarefeito, mas tão suave que o olho pode sentir uma espécie de nostalgia ao olhar em volta. No entanto, sente-se indefinição ou falta de regra; esta imprecisão oferece as condições para aguçar a percepção de quase todos os elementos que tornam esta cidade, aparentemente, incerta.

A verdade é que a condição de cidade portuária e a proximidade com a água obrigou os homens a construírem as suas casas uma perto da outra, fazendo-as subir em altura, colocando escadas em cima de pátios, casas em cima de jardins. Da janela da casa tradicional portuguesa, observa-se em redor: depara-se com essa densa malha urbana e o rio, uma paisagem de beleza e dureza, ordem e caos, modéstia e grandeza. Ao subir a Escadaria dos Guindais, sente-se distância física e uma falta de conforto na acessibilidade que exige esforço mas que, ao mesmo tempo, oferece protecção contra a rapidez e a aglomeração da cidade.

Por sua vez, na capital Sueca as paisagens denotam-se infinitas na sua topografia plana, diferente em tudo dos países com quem partilha fronteira. Aqui existe o íntimo desejo pela casa em comunhão constante e directa com a natureza, pelo que se repudiam grandes concentrações urbanas. Tal noção aproxima-se da ideia de Távora de que o homem tem o dever de organizar o espaço segundo o mesmo equilíbrio de que a natureza nos dotou.

"O espaço é um dos maiores dons com que a natureza dotou os homens e que, por isso, eles têm o dever, na ordem moral, de organizar com harmonia, não esquecendo que, mesmo na ordem prática, ele não pode ser delapidado, até porque o espaço que o homem é dado a organizar tem os seus limites físicos, facto pouco sensível, por exemplo, na escala do objecto mas já extraordinariamente sensível na escala da cidade ou da região."[191]

191 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, 2007, p. 27.

Em termos sociais, através destes olhos "externos", vê-se a Suécia como um país que se forma desde cedo com características que permitem a cada indivíduo tornar-se independente. A verdade é que, desde 1970, a reforma política aplicada neste país centra-se no indivíduo mais do que na família, enquanto que em Portugal, na generalidade, se observa o seu contrário. Parece importante esta referência para se perceber que, a forma como uma sociedade vive, como pensa a sua circunstância e as suas necessidades dependem, de igual modo, do legado com que cresce. Assim, vê-se a arquitectura ocidental como estrutura para o encontro, para as relações familiares, que aceita improviso e tempo. Pelo seu contrário, na arquitectura do Norte vê-se a estrutura preparada para o pragmatismo da vivência pessoal, um "adeus à grande família tradicional em que a avó jazia e tossia no sofá da cozinha enquanto olhava pela criança pequena. Essa coabitação é fácil de se relembrar, com um olhar romântico".[192] Existe, por consequência, uma rotina mais afirmada na forma como a sociedade planeia e organiza o seu dia – é regrada, disciplinada e não acolhe sorridente imprevistos. Por outro lado, os portugueses sorriem para o imprevisto diário da hora do jantar em família, fruto das obrigações laborais de cada um – o acaso torna-se rotina.

Contudo, mais ou menos pragmáticos, com maior ou menor sensibilidade, de forma mais ou menos rotineira, é a todos comum o interesse social – o estar em comunidade. O encontro pode ser mais comum nos grandes relvados da capital ou no café – como em Estocolmo – ou em reunião em frente a uma mesa, em casa ou no café – como se identifica, muitas vezes no Porto. Mas a comunhão social existe, ou tenta-se que exista, sempre.

192 Sobre *The Swedish Theory of Love*, https://www.svt.se/kultur/film/the-swedish-theory-of-love, [consultado a 11-07-2018, 16:15]



59. Fotografia da cidade do Porto, Agosto 2018.



60. Fotografia da cidade de Estocolmo, Setembro 2017.

# IV. A IMAGEM DE UM CORPO

Natural – Paisagem – Projecto – Liberdade –Integração – Emoção – Contemplação

Ao longo desta dissertação, o desenho projectual aparece como motor para o discurso, ambicionando demonstrar que um conhecimento mais alargado no que respeita à percepção do homem sobre o espaço induz um maior domínio do desenho de projecto. Deste modo, e uma vez que o discurso teórico se faz encadeado com deambulações geradas pela experiência prática individual, este último capítulo parte da vontade de dar expressão ao caminho teórico até agora tomado.

Assim, inicia-se esta abordagem com uma observação sobre a paisagem escandinava e olham-se exemplos que, dentro de uma infinidade de opções e dentro de um campo de pesquisa já alargado, se consideram como marcas na paisagem. Essas pegadas constroem um percurso por intervenções de carácter artístico que exaltam o valor do lugar onde se estabelecem.

Após se reconhecer uma natureza (ou várias), direcciona-se o foco de estudo ao lugar. Aqui viaja-se entre uma visão analítica que a memória descritiva confere, interpolando-se com a vivência pessoal que as páginas de diário introduzem. Por fim, aponta-se o posicionamento adoptado para que o projecto seja compreendido segundo as premissas que o motivam. Ainda que considerado como um desenho projectual, salienta-se que, mais do que uma prática de projecto, quer-se aqui ensaiar um exercício conceptual de apropriações do corpo ao espaço num lugar conhecido, experimentado e vivido.

## 4.1. O elogio da paisagem Escandinava

### 4.1.1. Reconhecer uma natureza

"A floresta é, portanto, a imagem mais adequada do universo nórdico. Profundo e inescrutável, existe sem direcção para o movimento. O espaço é apertado, mas ainda assim ilimitado; o espírito é acontecimento desde o amanhecer ao anoitecer. A liberdade da floresta é a liberdade de abandonar o caminho e de se esconder, e o caminho em si é uma imagem apropriada da existência nórdica." [193]

193 Christian Norberg-Schulz, *Nightlands: Nordic building*, 1996, p. 6-9.

Acredita-se que desenvolver um projecto de arquitectura consiste em ultrapassar a perene oposição entre natureza e criação humana. Assim, vê-se como intenção base desta arte criar uma circunstância de harmonia para a vivência humana, pelo que, compreender a melhor forma de edificar em determinado meio se torna fundamental. Deste modo, é certo que a relação que o ser humano estabelece com a natureza é de importância elementar pois, desde sempre o homem procurou na natureza as soluções para os desafios da sua existência.

Observe-se a paisagem Nórdica. Neste ambiente, ao olhar-se em redor apercebe-se de que não se trata de uma imagem compacta ou claramente distinguível entre diferentes espaços. Pelo contrário, é difusa, dispersa em fragmentos que parecem não marcar fronteiras. É, portanto, de igual modo, contínua – permite esquecer o início ou destino. Mas tanto afasta o corpo da envolvente como o aproxima das coisas, tornando-se numa lição de descoberta mais do que numa consentida aceitação do que lhe é dado.

Em Estocolmo observa-se uma vegetação penetrável, cujo espaço natural é preservado em íntima relação com as cidades. Aí, tanto se vê o construído como se sente a natureza: há casas e há floresta; há prédios e há parques. Porém, para o comum habitante de uma área cosmopolita, ao falar-se em floresta, criam-se frequentemente as sensações de desnorteio, de imprevisibilidade ou de desconhecido: o lugar onde facilmente nos perdemos.

Segundo Gonçalo M. Tavares, podemos ver toda a natureza como mensurável, pelo que a cultura ilustra parte da natureza que já foi medida.

"Medir é colocar ordem no confuso, sem quantificar não me oriento: perco-me. E o homem perdido tem medo. / A floresta é o expoente do natural: aí o medo *faz casa*. / A cultura é assim a natureza a que retirámos o medo, como se este fosse uma substância, e esta substância desaparecesse com o acto de medir. / Medir é apagar a floresta, é *fazer o seu desaparecimento*."[194]

Assim, percebe-se a cultura como uma natureza mensurada, em que o homem se apropria do natural segundo as suas próprias necessidades dimensionais. E, do mesmo modo se olha a arquitectura: como o expoente do acto de medir. Lembra-se, porém, que medir não se fecha nos limites do quantitativo, abrindo-se, de igual forma, para as possibilidades do qualitativo, como se tem vindo a ressaltar ao longo desta dissertação.

194 Gonçalo M. Tavares, "Arquitectura, Natureza e Amor", em *Opúsculo 14 – Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Dafne Editora, Porto, 2008, p.3.

Medir o mensurável e o imensurável é condição para a representação e reconhecer uma natureza é o que de mais é exaltado pela pintura de paisagem. A verdade é que este tema se revela com grande importância nos países Nórdicos, demonstrando, em muitos casos, a indefinição de limites e a realidade da escuridão. A pintura aproxima do mundo nórdico e direcciona para a arquitectura que pensa e eleva a qualidade do natural. Artistas como Prins Eugen ou Anders Zorn retratam o espaço Nórdico como simultaneamente fechado e sem limites, como se experiencia em florestas, resultado desta interpretação à luz da natureza. E, por fim, transparece como tal unidade se manifesta, muitas vezes, como temperamento humano.

Assim, acredita-se que a paisagem contém tanto de camadas geológicas como de estratos da memória, onde a identidade resulta, então, do meio ambiente que envolve o homem. No caso do Norte da Europa, quando se diz que ser Escandinavo ou Nórdico, tal tem que ver, entre outros factores, com a natureza com a qual o corpo se relaciona desde a infância. Norberg-Schulz, citando Heidegger, diz que o homem é "condicionado" pelo seu ambiente, como previamente citado. É uma questão de identificação e de orientação, que se transforma em familiarização para o corpo. Consequentemente, sentir-se em casa num certo tipo de natureza pode depender de vários sinais de reconhecimento mais ou menos subconscientes, como o encontro entre o céu e a terra, a forma como a luz muda ao longo do dia, a formação de montanhas e vales, de rochas e plantas ou através de um curso de água característico.



61. Anders Zorn, *Sommarnöje*, 1886.

Viver na terra significa estar sob o céu. Considera-se o céu como um elemento da natureza que se tem como garantido como observadores das suas mutações constantes, mas pouco se reconhece da sua importância na definição do estado de espírito. É, por vezes, quando se visita lugares *estrangeiros* ao homem que este se dá conta de um céu distinto: um horizonte mais "alto" ou mais "baixo" do que o que tem no seu quotidiano.

Percebe-se que os horizontes rasos dos Suecos, dos Finlandeses e dos Dinamarqueses afectam os seus habitantes de um modo distinto ao que acontece aos habitantes das *fjordes* norueguesas. Se os primeiros terminam o seu campo de visão na linha do horizonte até onde as planícies se prolongam, na Noruega o dramatismo exalta-se por entre montanhas e vales, num contraste poeticamente acentuado. A mesma poesia de danças de luz colorida acontece no escuro céu nórdico – as auroras boreais. Esses fenómenos naturais definem a natureza de quem os experiencia, o que, por vezes também se percebe na pintura da paisagem Nórdica – o mundo destes pintores é composto por estes fenómenos naturais. Norberg-Schulz, por exemplo, vê a paisagem Nórdica como arquétipo da *paisagem romântica*. Imagina a floresta Nórdica, a sua topografia irregular, por vezes de falésias e de vegetação espessa. Aqui, o sol é baixo e consequentemente cria feixes de luz variados. Por sua vez, a água é um elemento dinâmico, seja como cascatas fumegantes ou como lagos e lagoas silenciosos e reflexivos. A qualidade do ar muda constantemente – vive-se uma instabilidade geral, aberta à surpresa constante com o passar do dia. Isto é especialmente trazido no contraste afirmado entre as Estações do Ano.

Por consequência, aqui, sai-se regularmente da cidade cosmopolita na procura pela natureza considera como mais *pura*. É dessa forma que se estabelece uma espécie de procura do *genius loci* – do espírito do lugar –, acreditando que é no seu estado mais natural que o corpo o encontra.

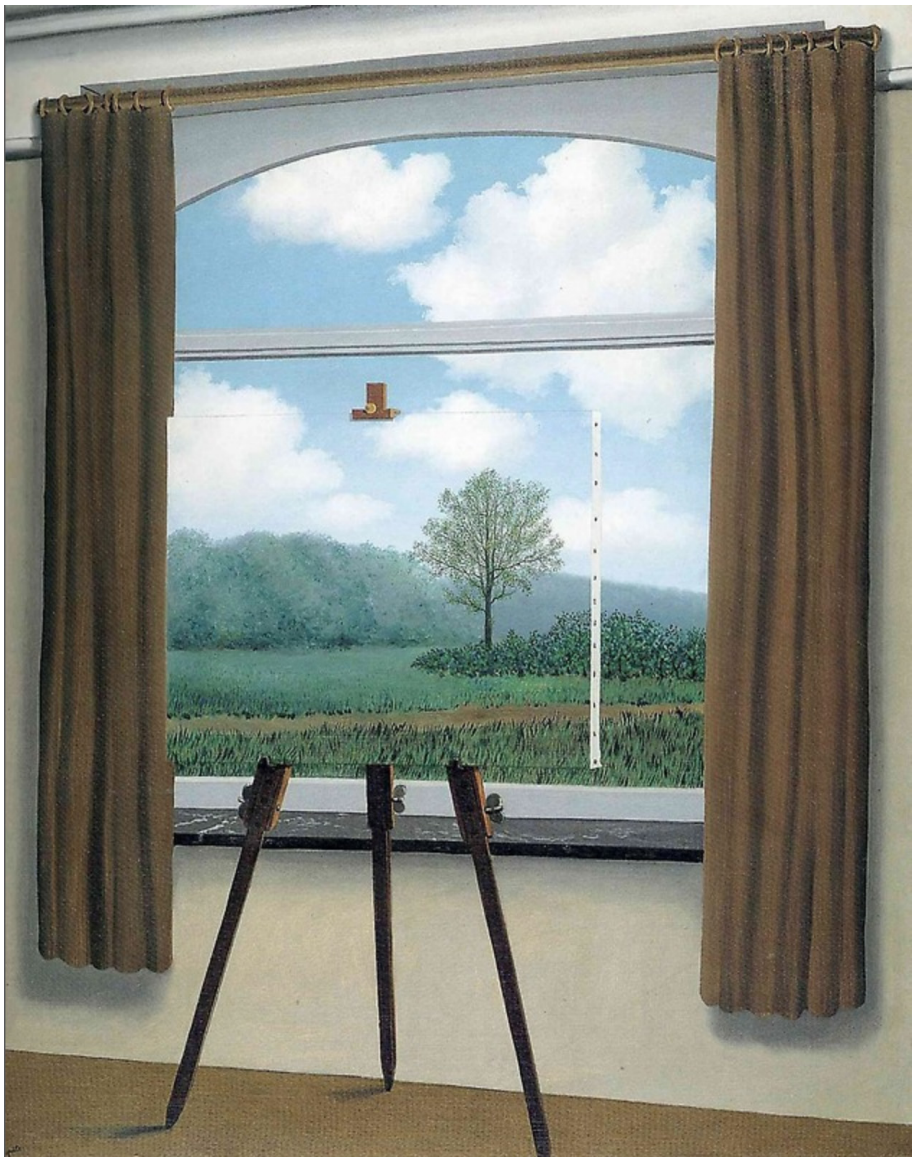
"É assim que vemos o mundo", diz René Magritte sobre a pintura *La condition humaine* quando retrata a pintura da própria paisagem, de modo que paisagem e tela se fundem.

> "Em frente a uma janela vista de dentro de uma sala, coloquei uma pintura com a representação da parte da paisagem coberta pela tela. Assim, a árvore desenhada esconde a árvore atrás dela, fora da sala. Para o espectador, existe tanto dentro da sala na pintura, quanto fora na paisagem real." [195]

Interpreta-se tal acção como uma representação da ideia de que o homem vê a paisagem que existe fora de si mesmo, embora esta possa, na verdade, ser a reprodução mental da visão dentro de si próprio.

---

195 Em https://en.wikipedia.org/wiki/The_Human_Condition_(Magritte), consultado a 20-08-2018, 16:10.



62. René Magritte, *La condition humaine*, 1933.

Na sua forma mais básica, a natureza, considerada o ambiente como um todo, fornece, então, o cenário para a arquitectura. Mesmo nas áreas urbanas, onde a paisagem sobre constante manipulação humana, a arquitectura interage com a terra, o céu, o sol e outros elementos naturais. E essa interacção cabe ao arquitecto maximizar, a fim do conforto de quem habitará o espaço. A orientação solar de um edifício, por exemplo, pode maximizar a quantidade de luz natural que um interior recebe, abrigar dos ventos ou facultar ângulos de visão agradáveis da sua circunstância.

Num sentido teórico, a natureza e as criações naturais fornece modelos para a arquitectura. A proporção e a simetria do corpo humano como inspiração para as ordens clássicas gregas serve como um exemplo dessa tendência. Assim, como Vitrúvio enuncia, estas espelham tanto o conhecimento das características físicas quanto o significado simbólico da natureza através do estudo do corpo humano.

Séculos depois, Alberti pensa a relação entre a arquitectura e a natureza, estabelecendo a ideia de *concinnitas*. [196] Este termo diz respeito à beleza, obtida através da correspondência harmoniosa entre as partes de uma composição e a sua relação com o todo. Segundo Alberti, então, a arquitectura é orientada pela *concinnitas*, como princípio básico da natureza.

> "A beleza é uma forma de afinidade e de consonância das partes de um corpo, de acordo com um número definido, um esboço e uma posição, conforme ditado por *concinnitas*, a regra absoluta e fundamental na natureza. Este é o principal objecto da arte de construir, e a fonte da sua nobreza, encanto, autoridade e valor". [197]

No presente capítulo opta-se por, de seguida, apresentar um conjunto de intervenções artísticas – entre arquitectura e escultura – segundo um critério de selecção onde se considera o acto de reconhecer a natureza através de formas e programas que estimulam o natural, quer pela contemplação quer pela ideia de *viver* o lugar, fora do carácter do doméstico. Tendo consciência de que se tratam de exemplos seleccionados por entre uma vasta possibilidade conhecida, e uma ainda maior que se espera um dia conhecer, pensa-se conseguir agrupar um conjunto de variadas expressões artísticas que desenham o espaço e aumentam da experiência sensitiva humana através da exaltação da envolvente em que se inserem.

Ainda que num elogio à paisagem Nórdica, inserem-se outras geografias que albergam projectos que se consideram intervir no lugar de forma activa e activadora da natureza envolvente.

---

196 Por *concinnitas* entende-se: atenção particular pelas formas e pela ordem, segundo a harmonia dos elementos humanos. (https://es.wikipedia.org/wiki/Concinnitas).

197 "Beauty is a form of sympathy and consonance of the parts within a body, according to definite number, outline, and position, as dictated by *concinnitas*, the absolute and fundamental rule in Nature. This is the main object of the art of building, and the source of her dignity, charm, authority, and worth." Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books,* trad. Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor, MIT Press, Cambridge, 1988, p. 303.



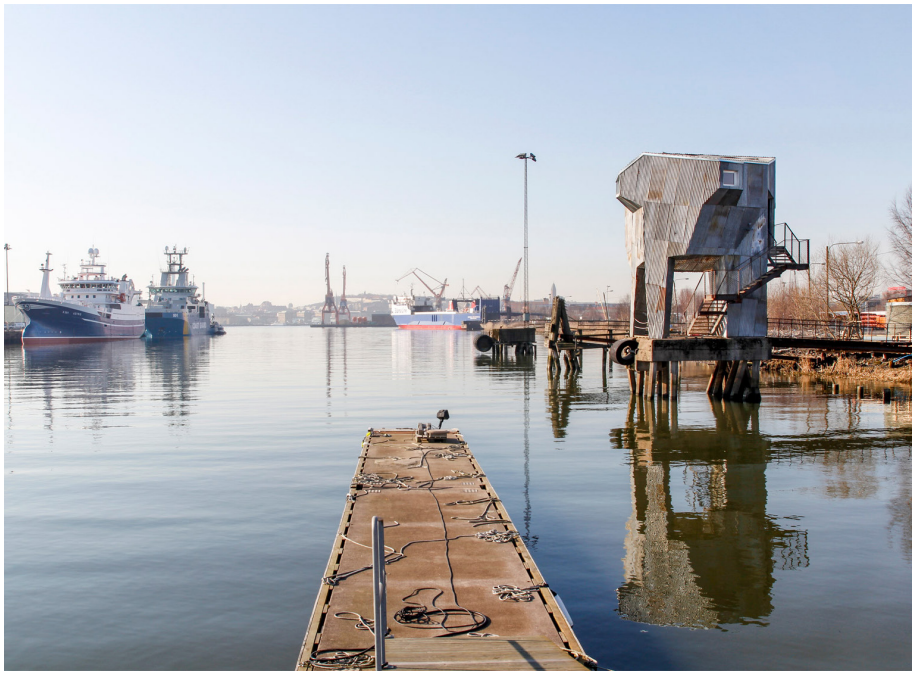


63. Richard Serra, *East-West/West-East*, Qatar.



64. Bigert & Bergström, Solar Egg, Suécia, 2017.





65 (a,b). Raumlabor, Sauna em Frihamnen, 2014.



66. Tham & Videgård, Tree hotel, Suécia, 2010.

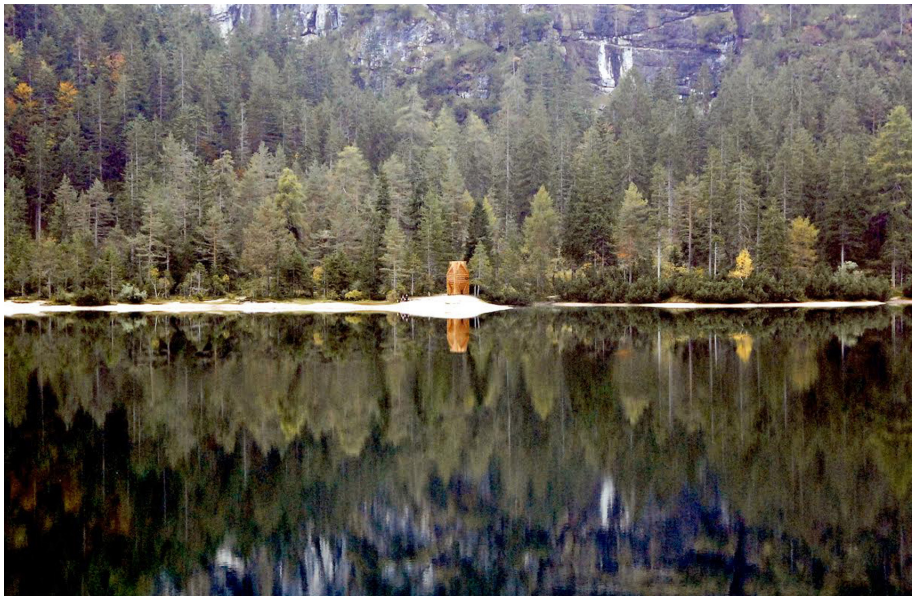




67 (a.). Christo e Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, Florida, 1983.
(b.). Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, Colorado, 1972.



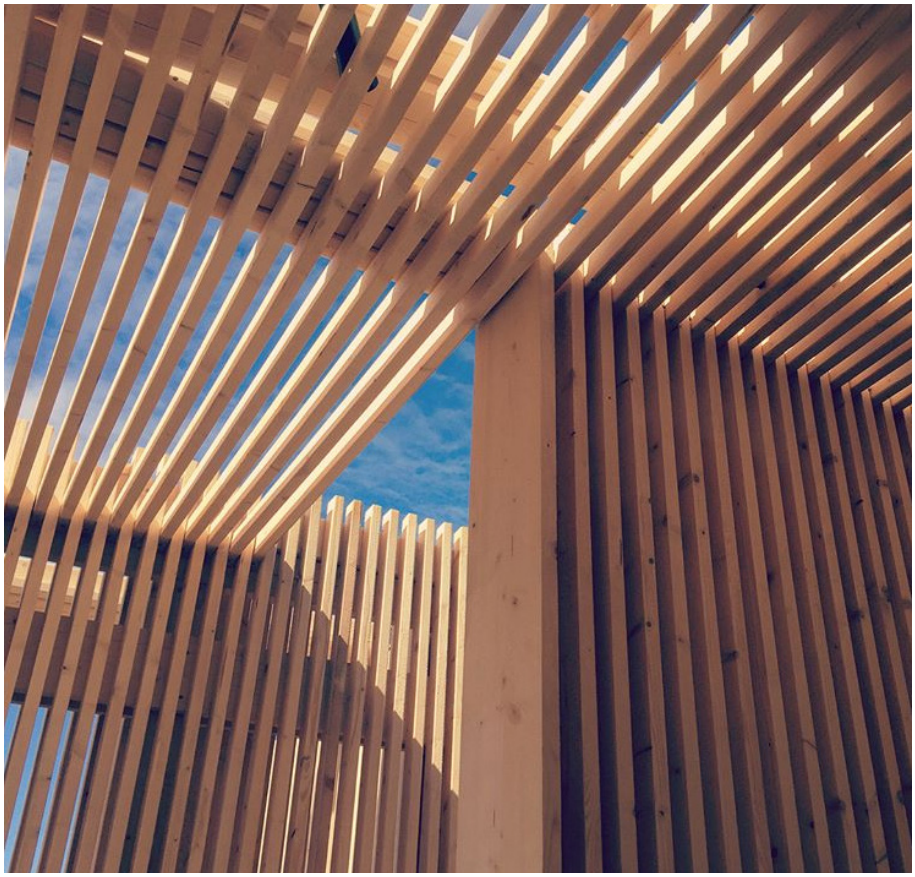
68. Skälsö Arkitekter, Bungenäs, 2012.





69. Giovanni Wegher, Pavilhão de meditação, Itália, 2014.
70. Snøhetta, Tverrfjellhytta (miradouro), Hjerkinn, 2011.





71 (a,b). ARKNAT, *Motte*, Hålviken, 2017.





72 (a,b). ARKNAT, *Forest Cradle*, Höga Kusten, 2017.



73. Eduardo Souto de Moura, Bienal de Veneza, 2012.

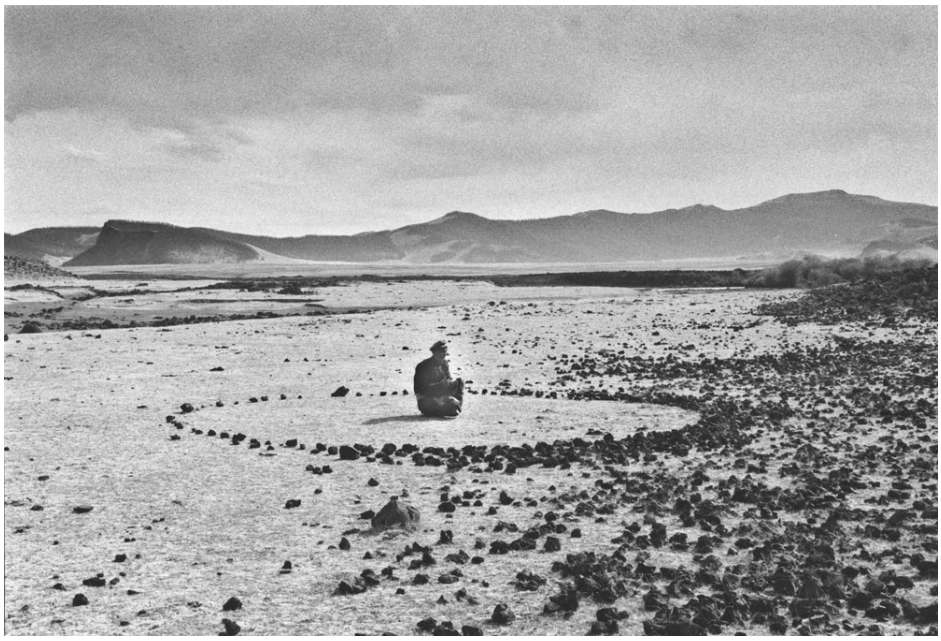


74. Tham & Videgård, Casa Átrio, Suécia, 2010.





75 (a,b). MAPA, Sacromonte landscape hotel, 2017.





76 (a). Richard Long, *Nomad*, 2011 (em cima).
(b). Richard Long, *Tsunami*, 2013 (em baixo).

### 4.1.2. A memória descritiva, *a praia de Lappis*

"É uma decisão que vem da ideia comum de que se escolhe um lugar de entre todos os lugares onde construir, um lugar onde os outros também se possam estabelecer. É uma decisão deveras importante, da mesma importância que o posicionamento de um templo grego entre as colinas. De todas as colinas, esta é a colina escolhida para o templo e, então, todas as outras respondem a tal decisão. Essas colinas tornam-se "invisíveis", a não ser no que diz respeito à decisão da disposição deste elogioso edifício, o que é notável porque nunca antes esteve lá."[198]

198 John Lobell, *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, 1985, p.8.

Pensa-se ter sido evocado ao longo desta dissertação o contexto necessário à reflexão que um exercício prático provoca. Por conseguinte, elege-se um lugar significativo da experiência espacial individual – a praia de Lappis, em Estocolmo –, onde se pretende a experimentação das ideias teóricas abordadas.

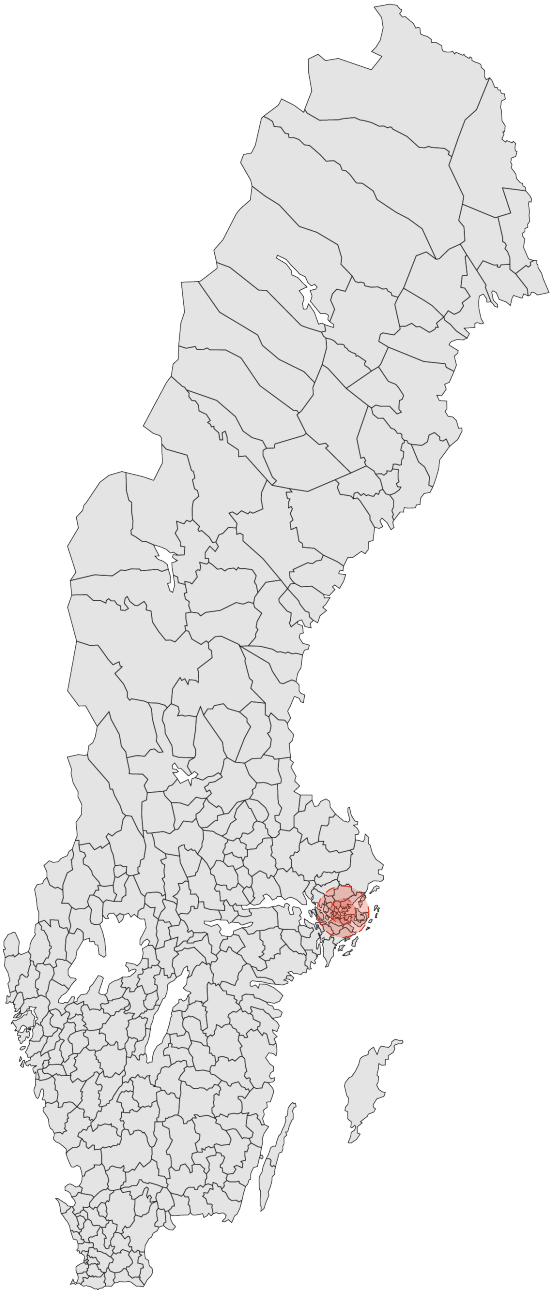
Importa, primeiro, olhar a cidade. Estocolmo começou como um assentamento medieval no que hoje é conhecido como Gamla Stan, a 'Cidade Velha'. O desenvolvimento urbano do século XX reflecte interesse pela infra-estrutura, particularmente através de investimentos na rede ferroviária. É então a partir da metade deste século que novos subúrbios se começaram a desenvolver, uma vez ligados pela rede ferroviária ao grande centro urbano. Sabe-se que um dos interesses principais na organização urbana de Estocolmo se focou na ideia de descongestionar o centro, urbanizando algumas áreas suburbanas. Num conceito próximo do plano urbano das cidades-satélite[199], interessava criar infra-estruturas que permitissem a qualquer habitante desses núcleos dispor do necessário à sua vivência quotidiana, dispensando a obrigatoriedade de se abastecer no centro. A ideia seria então que houvesse equipamentos comerciais, de saúde e escolares, bem como grandes indústrias que se fixassem nesses lugares, criando emprego e permitindo a subsistência desses núcleos. Este plano é, de certo modo, espelhado pela rede urbana de metro, na qual cada estação correspondente ao fim de uma linha seria uma "cidade satélite" com o seu próprio '*centrum*'. Ainda que com um sucesso limitado[200], este plano marcou algumas bases na definição da cidade. E, tanto a rede de comboios como a de metro, continuam a ser a espinha dorsal no funcionamento urbano da cidade.

O final do século XX marcou uma nova época no desenvolvimento urbano de Estocolmo, onde o Plano da Cidade de 1999 pretendia instruir a ideia de "construir a cidade para dentro". [201] Tal significou o desenho de edifícios suplementares em bairros construídos e a reabilitação do antigo porto e das áreas industriais, agora com uso comercial e residencial.

199 Cidades satélite é um conceito urbano que se baseia em áreas metropolitanas menores, perto de um centro, mas independentes dessa grande área metropolitana. A partir da metade do século XX, Estocolmo começa a transformar-se de uma cidade concêntrica do pré-guerra numa metrópole 'multi-centrada', a partir do planeamento urbano levado a cabo no pós-guerra. Para manter a vitalidade do centro de Estocolmo, construiu-se uma extensa rede ferroviária (comboio e metro) que liga novas 'cidades satélites' ao grande centro urbano. A combinação de um padrão de assentamento multicêntrico e de uma boa rede ferroviária conduziu a uma intensa actividade de ida e volta do centro. A verdade é que a maioria dos trabalhadores da cidade é importada do exterior. Porém, esse deslocamento é servido maioritariamente pela rede ferroviária.

200 O sucesso limitado advém do facto de muito do que foi planeado para equipar os 'novos núcleos urbanos' não ter sido completado, pelo que, no caso do emprego, se vê um número muito reduzido de pessoas a morar na sua área de trabalho.

201 "Building the city inwards". Publicação *Stockholm City Plan*, Maio de 2009.



77. Mapa da Suécia com a cidade de Estocolmo assinalada.




78. Cartografia representativa da densidade urbana em Estocolmo.




79. Imagem satélite representativa da densidade urbana em Estocolmo.

● Praia de Lappis

*A praia de Lappis*

A praia de Lappis, em Stora Lappkärrsberget, pertence então ao distrito de Estocolmo de Norra Djurgården. Tal significa que é a zona Norte para onde se prolonga o grande parque da cidade – Djurgården. Actualmente, esta é uma área residencial, onde existem as residências universitárias do 'Campus Lappis'. É uma zona totalmente dependente do centro, e acessível através de transportes públicos ou particulares.

Por sua vez, torna-se oportuno pensar que não só a Este – Djurgården – como também a Oeste existe um outro parque de igual interesse no desenho da cidade – Hagaparken. Se o primeiro é o maior parque da cidade, o segundo é o maior parque Real de Estocolmo, onde existe o Palácio de Haga, o Pavilhão Gustav III e outros pavilhões exteriores de inspiração estrangeira. Este parque foi desenhado com directa ligação ao Palácio Real, em Gamla Stan, na ideia de serem os jardins do próprio palácio. Sveavägan é a grande estrutura viária que liga estes dois pontos da cidade.

Percebe-se, pois, que apesar de possuir uma malha urbana mais alargada, Stora Lappkärrsberget pertence ao núcleo citadino de Estocolmo, e aqui, espaço verde e zona construída existem e desenham-se mutuamente. A partir do centro, acede-se a este local tanto de metro como de 'tvärbanan', carro, autocarro ou bicicleta, dada a curta distância entre os pontos geográficos.

A praia de Lappis torna-se centro de convívio frequente para os residentes universitários dessa zona. Porém, é local de passagem para caminhantes e desportistas que correm os trilhos em volta, para residentes dos bairros em redor e para quem visita, ocasionalmente. O acesso faz-se por meio viário, pela água ou a pé, sendo que se trata de uma zona protegida na medida em que o carro é aparcado a cerca de cem metros da praia. É uma extensão de cerca de oitenta metros de areia ao longo daquele braço de oceano, mas cuja área se altera consoante as condições climatéricas. Se no verão há maior definição entre o que é areal, zona relvada e frente de água, num Inverno rigoroso perde-se toda a ideia de praia num imenso *manto* de neve.

Esta praia é palco para banhos de sol, churrascos diurnos e nocturnos, zona de convívio com outros e com a natureza e escolha frequente para a contemplação do pôr-do-sol. A verdade é que a escolha pelo lugar se faz a partir da experiência pessoal, pela relação particular que ali se desenha através de acontecimentos que o fazem participativo de uma rotina pessoal. Acredita-se pois, que o interesse instintivo por onde se vive denuncia-se, por vezes, na intimidade que se estabelece com o lugar.



80. Fotografia da praia de Lappis, Julho 2018.




81. Planta da situação urbana na envolvente próxima à *praia de Lappis*.



82 (a). Fotografia da praia de Lappis, Julho 2017.

[30 de Junho de 2017]

*Mudei-me para Lappis. Estive durante um ano a viver em Farsta, bem a Sul de Estocolmo e este era o dia de mudar de casa. Já conhecera este campus para onde viria por visitar amigos de faculdade que aqui moravam. Sabia como chegar, como eram os edifícios e como se organizavam. Porém era um conhecimento vago de quem tem uma imagem que lhe permite chegar ao lugar que procura, mas que não se orienta.*

*Tinha uma morada na mão – Amanuensvägan – e sabia que existiam três ruas longitudinais que estruturavam aquela urbanização. Porém, apenas conhecia o nome da rua de cota mais baixa, onde o autocarro nos deixava – Professorss-lingan. Percebi então que me fora atribuído um quarto na rua mais atrás, de cota intermédia, onde os blocos são mais baixos, com três pisos. A rua de cota mais alta é Forskabaken e assim se compõe este bairro. Curioso é que, para os seus habitantes, a diferenciação das ruas faz-se pela primeira letra do seu nome, pelo que é comum ouvir-se: "moro no A8", por exemplo.*

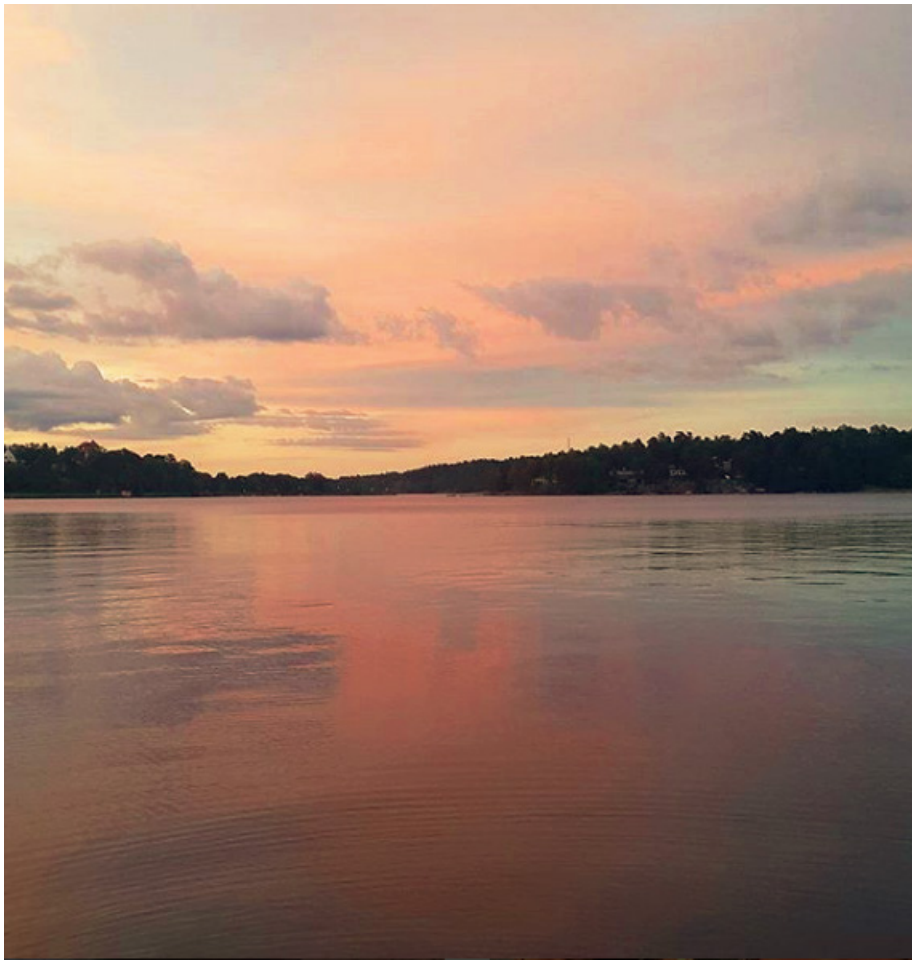
*Sabia que existia um pequeno supermercado num dos gavetos da praça principal, dois restaurantes e um jardim de infância algures nesse complexo. Mas não imaginava que houvesse uma praia. Porém, nesta noite fomos convidados para um jantar, uma espécie de pic-nic e churrasco na praia. E fomos. Mais do que um areal, esperava uma plataforma sobre a água, alguma área relvada e muitos pinheiros. O arvoredo estava lá, a área relvada era avistada ainda do percurso, mas, existia areal, no conceito que na minha cabeça existe de praia. Não se trata de uma praia fluvial, mas sendo um braço de oceano, a água é calma e serena.*

*Eram 21:00h, havia um grupo grande à volta de uma mesa. Depois, havia pequenos grupos espalhados e uma fogueira a ser preparada. Algo que para mim não era muito comum e que me remetia a pequenos trechos de filmes onde todos se reuniam à volta de uma fogueira para um convívio nocturno. Mas estava luz, muita luz solar ainda. O pôr-do-sol era esperado em quase duas horas, pelo que se sabia ter luz suficiente para o jantar.*

*O pôr-do-sol chegou e com ele as cores fortes entre laranja, cor-de-rosa, e roxo, que se entrelaçaram tanto no céu como nos reflexos que criavam na água.*

*Esta é a minha primeira memória da praia de Lappis.*





82 (b,c). Fotografia da praia de Lappis, Junho 2017.

[30 de Setembro de 2017]

*Agora os dias já começaram a ficar mais curtos, o pôr-do-sol aparece antes de jantar, as temperaturas desceram e as férias já terminaram para todos, pelo que a praia está calma durante os dias, albergando um ou outro deambulante, desportista ou passeador de cães. Ao final do dia é quando se reúnem amigos, conhecidos ou pessoas que caminham sozinhas. Por aqui se juntam ainda em torno de uma fogueira que alguém acende e que se torna o centro do convívio diário. Outras vezes, estendem-se toalhas no chão e começam sonoridades de guitarra. É um ambiente de partilha, entre pessoas e entre os corpos e a natureza.*

*A praia é agora parte do lugar onde habito.*

[15 de Janeiro de 2018]

*Está muito frio, são 13:30, já almoçamos e decidimos passear nas redondezas de casa antes que o céu escureça. A paisagem agora é predominantemente branca e, só quem tem conhecimento da praia nas outras estações do ano consegue delimitar as suas formas. Agora, a areia deu lugar a uma camada espessa de neve, o mar congelou e a neve cobriu-o, não havendo o vislumbre de onde água e terra se intersectam.*

*Porém, esta é a melhor oportunidade de conhecermos a ilha que está sempre no nosso horizonte a partir da praia da Lappis que ainda não visitamos. A ilha de Tranholmen é maioritariamente de casas sazonais, cujo acesso é feito via marítima. Mas, no Inverno, quando a água congela, constrói-se uma ponte temporária a Oeste que liga esta ilha à que lhe está adjacente. Assim, o território que a água separa no Verão, no Inverno dá lugar a uma via de circulação. Caminhamos então sobre o mar congelado e percorremos a ilha que todos os dias vemos e que nunca conhecemos. No regresso, a bóia de salvamento torna-se um ponto de percepção nessa paisagem branca, que nos indica a direcção a seguir no caminho a casa.*

*Hoje a praia foi canal de circulação entre territórios.*





82 (d). Fotografia da praia de Lappis, Setembro 2017 (em cima).
(e). Fotografia da praia de Lappis, Janeiro 2018 (em baixo).

[25 de Julho de 2018]

*Está calor como ninguém nesta terra conhece e faz-se praia como no Sul da Europa. Toalhas, guarda-sóis e cadeiras na areia. Apesar de continuar a sentir esta praia como exótica, tornou-se, ao longo deste tempo, a mais familiar imagem que tenho de uma praia. Na verdade, muito longe fica dos extensos areais de praias que de prolongam ao longo de um infinito horizonte. Aqui não há passadiços, não existem bolas de berlim ou o café da praia. Na verdade, essa azáfama das praias onde costumo passar Verões, em Leça ou Lavra, não existe aqui com regularidade. É uma pequena área não rochosa onde foi consolidada uma parte de areal, por entre toda a vegetação que a acolhe. São os altos e densos pinheiros que delimitam o seu perímetro, ao invés das dunas de areia de muitas praias portuguesas. A água não tem a pigmentação azul que sempre desenhei, nem as ondas das praias onde sempre estive. Mas é fria como no Porto.*

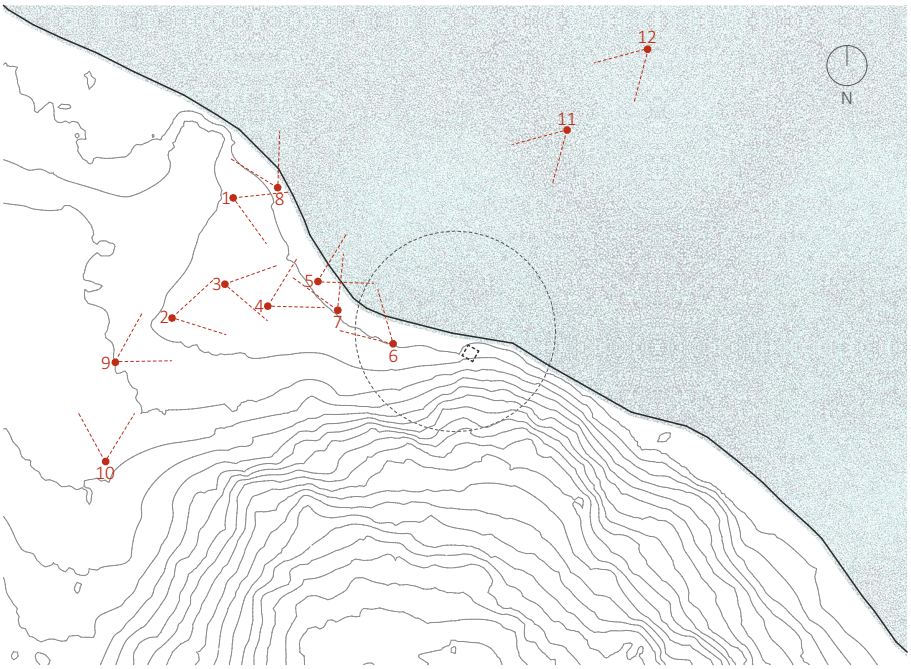
*Muitos barcos pequenos aqui passam rumo às muitas ilhas do arquipélago, tomando o curso deste canal. Hoje leio um livro à sombra dos pinheiros porque o sol é forte. A própria natureza abriga-me no fresco das suas árvores.*

*Hoje espera-se um pôr-do-sol perto das 22:00, pelo que voltarei depois de jantar. É provavelmente o meu último dia nesta praia, antes de regressar ao Porto. Tornou-se o cenário onde conheci vizinhos, onde consolidei amizades, onde conversamos pela noite dentro; onde vim para ler, ou apenas para olhar a paisagem que me circundava. Este é, de certo, o retrato mais íntimo do meu tempo em Estocolmo. Aqui aprendi a saber olhar à minha volta e a estar com a natureza.*

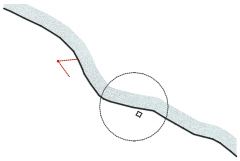
*O interesse por descobrir paisagens, olhá-las e contemplá-las começou a sedimentar-se pelo gosto em acampar. Numa cidade onde a presença dos espaços naturais é tão forte, pegar numa tenda ao fim-de-semana e ir descobrir paisagens novas era o que mais nos entusiasmava. E aprendemos a valorizar o amanhecer em frente a um lago em Tyresta ou o prazer de uma longa caminhada em Roslagsleden. Tudo isso fazia crescer o entusiasmo pelas pausas para conseguirmos ver o que na agitação urbana quotidiana muitas vezes perdemos.*

*Este lugar – praia de Lappis – é um pequeno refúgio na cidade. Deseja-se lá ficar, olhar o pôr-do-sol, exaltar aquela paisagem que nos envolve.*

*Este lugar é um espaço para a  contemplação.*



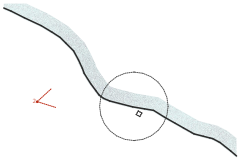

83. Desenho da planta da praia de Lappis: esquema dos *pontos de vista* das fotografias seguintes.





Ponto de vista 1
06-2018

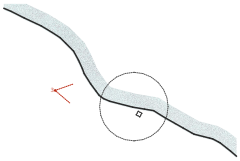






Ponto de vista 2
07-2018







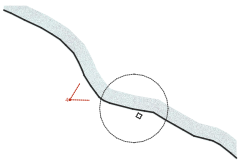


Ponto de vista 3
06-2017
09-2017





Ponto de vista 3
12-2018
02-2018





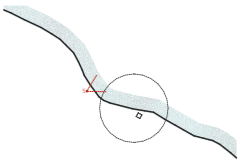


Ponto de vista 4
07-2018
06-2018





Ponto de vista 4
06-2018
12-2018





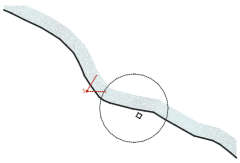


Ponto de vista 5
05-2018
12-2017



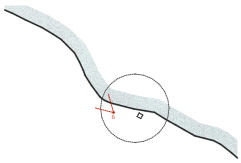


Ponto de vista 5
07-2018
01-2018





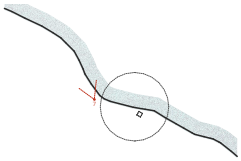






Ponto de vista 6
07-2017

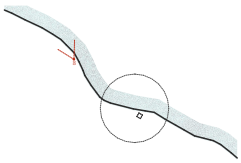






Ponto de vista 7
07-2018

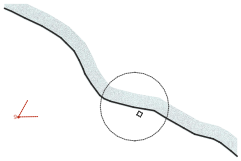






Ponto de vista 8
07-2018

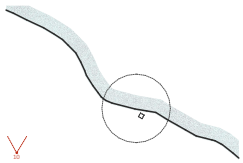








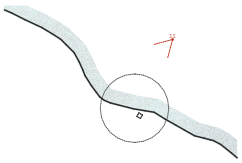
Ponto de vista 9
10-2017
12-2017





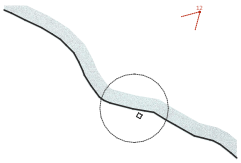


Ponto de vista 10
05-2018
01-2018





Ponto de vista 11
01-2018





## 4.2. Projectar o invisível

### 4.2.1. Desenhar no lugar

"Começo um projecto quando visito um sítio (programa e condicionalismos vagos, como quase sempre acontece).

Outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho de um sítio (descrição, uma fotografia, alguma coisa que li, uma indiscrição). Não quer dizer que muito fique de um primeiro esquisso. Mas tudo começa.

Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação.

Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem. Tanto que pouco aparece do sítio que tudo invoca.

Nenhum sítio é deserto. Posso sempre ser um dos habitantes.

A ordem é a aproximação dos opostos." [202]

202 Álvaro Siza, *01 Textos*, 2009, p. 27.

Parte-se para o desenho deste espaço com um total sentimento de *liberdade*, cujas amarras se foram construindo com o próprio desenvolvimento e experimentação de uma forma para o corpo e para o lugar. Anulam-se, à partida, quaisquer impedimentos ou "condicionalismos vagos" de carácter construtivo e legislativo que a ambição de uma construção futura alberga, uma vez que não se ambiciona a sua concretização: o ensaio quer ser uma  livre experimentação das questões teóricas levantadas e aqui interpretadas; quer dar autonomia à mão e ao pensamento, sem as perturbar com burocracias ou pragmatismos; não se vincula a nenhum programa e espera a arbitrariedade, espontaneidade e individualidade de apropriações que cada corpo encontra num espaço.

Por outro lado, e reforçando a ideia de se tratar de uma arquitectura sem programa, existe um propósito despoletado pela vivência pessoal do lugar para nele pensar num novo espaço. A *praia de Lappis* tornou-se lugar de encontro, com outros e com a natureza; um lugar tanto para a deambulação como para a permanência; para observar, estar e absorver o que rodeia o corpo; um lugar para contemplar tudo o que a paisagem oferece. Consequentemente, confere-se valor maior à atitude contemplativa na ideia de um corpo que vê, sente, cheira, ouve e degusta o que o rodeia através do espaço existencial que habita e do legado que o forma. É uma atitude perceptiva e emocional do homem com a sua envolvente. É uma atitude que se quer desenhar, moldar e implantar, sempre com o pensamento de um corpo que habita um espaço, porque "nenhum sítio é deserto".

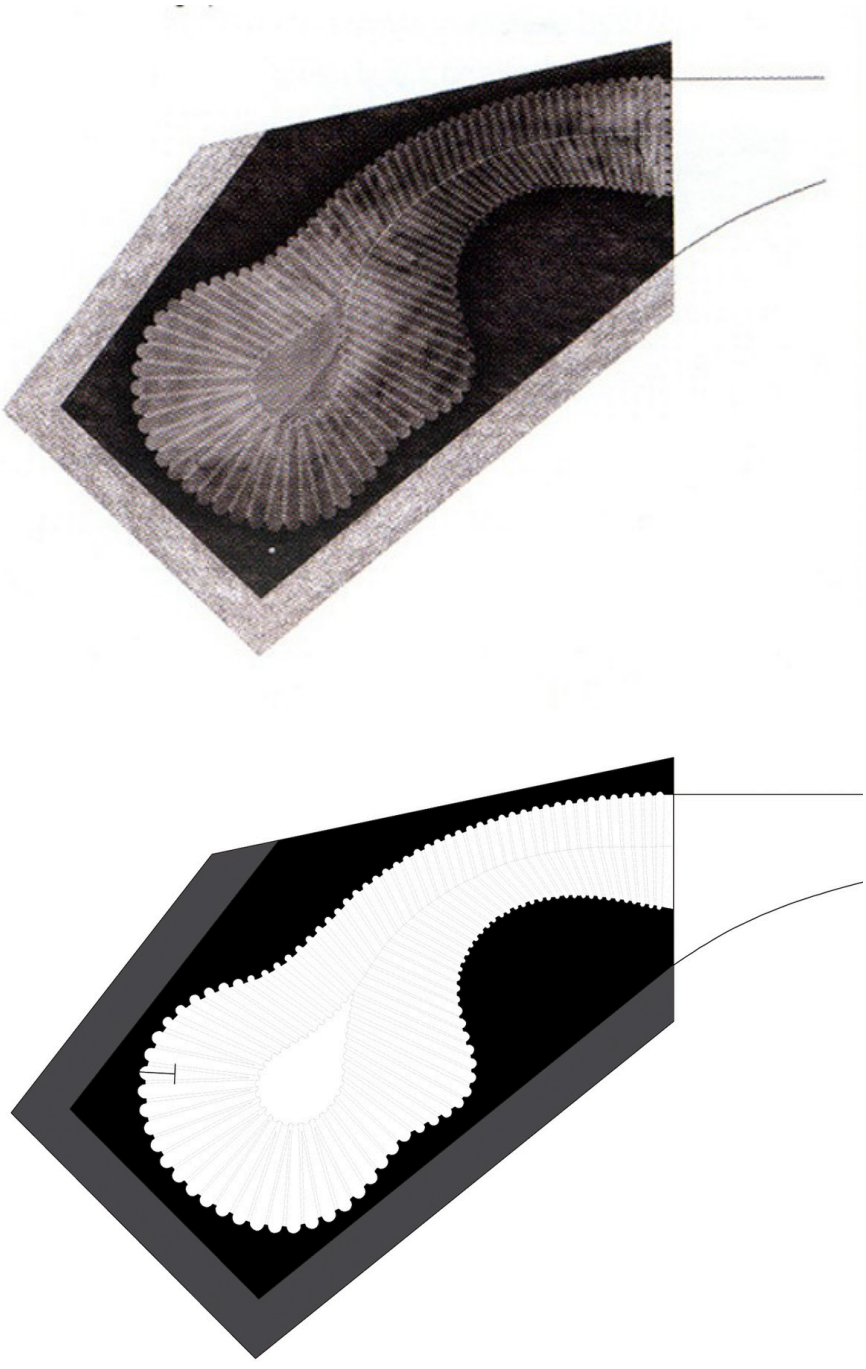
Por fim, apresentam-se esquissos, ideias soltas, corpos flutuantes no papel e na mente. Riscos incertos que arriscam dar forma ao habitar, pois "habitar é a propriedade essencial para existir."[203]

Assim, tudo o que se ambiciona, à partida, demonstrar é a possibilidade de dar liberdade à mão, às memórias, à identidade, ao corpo de sentidos que participam no desenho de projecto. "Sem ordem". Mas sabendo que todo o projecto é único. E que cada elemento ganha nova forma ao relacionar-se.

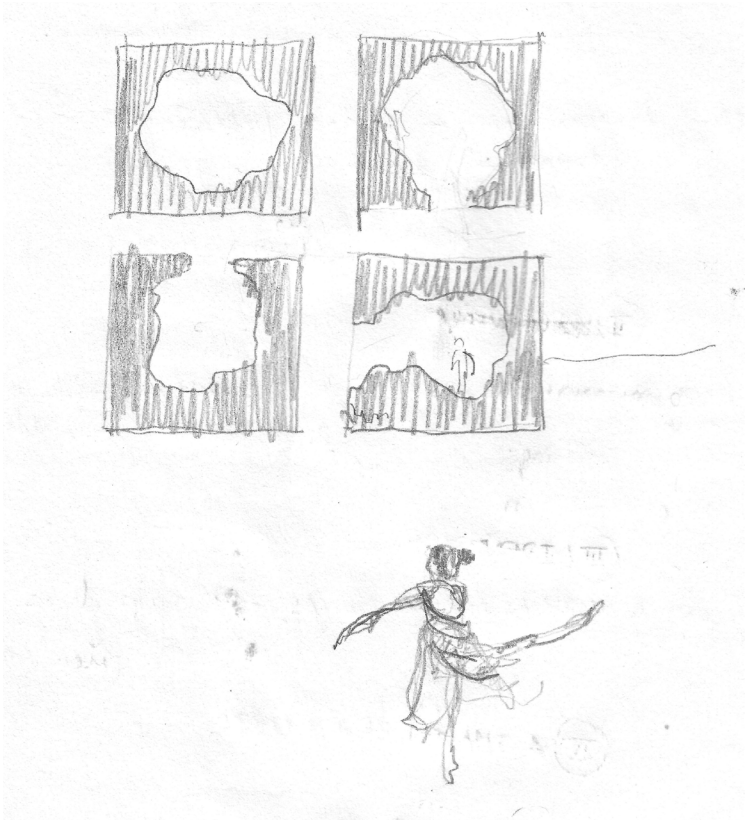
> "Em certos momentos, o projecto ganha vida própria.
>
> Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros.
>
> Se as suas transfigurações não são compreendidas, ou dos seus desejos é satisfeito mais do que o essencial, torna-se um monstro. Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa, torna-se ridículo. Se é demasiadamente contido, deixa de respirar e morre." [204]

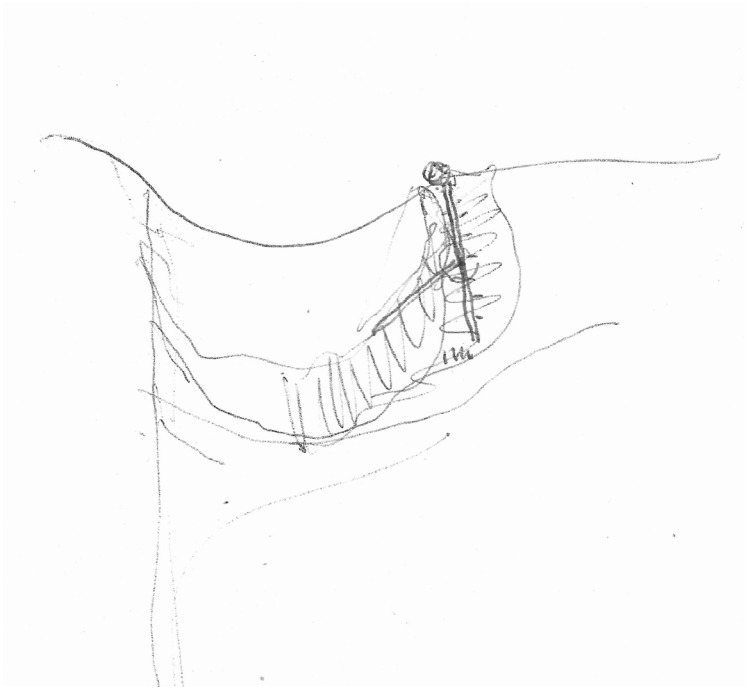
203 Heiddeger em Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, 1971 p. 16.

204 Álvaro Siza, op. cit., p. 25.

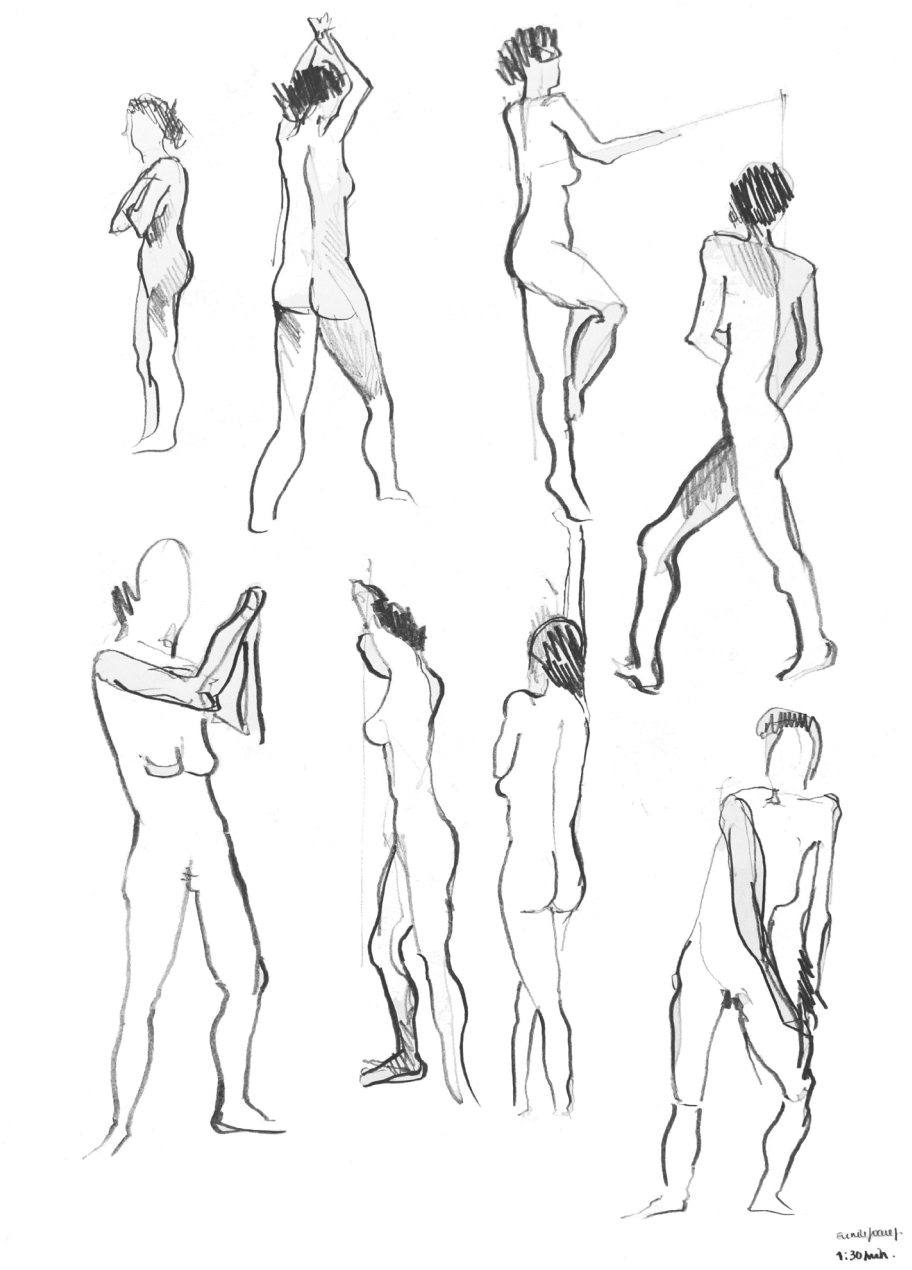


84. Peter Zumthor, Bruder Klaus Field Chapel, Mechernich, 2007.

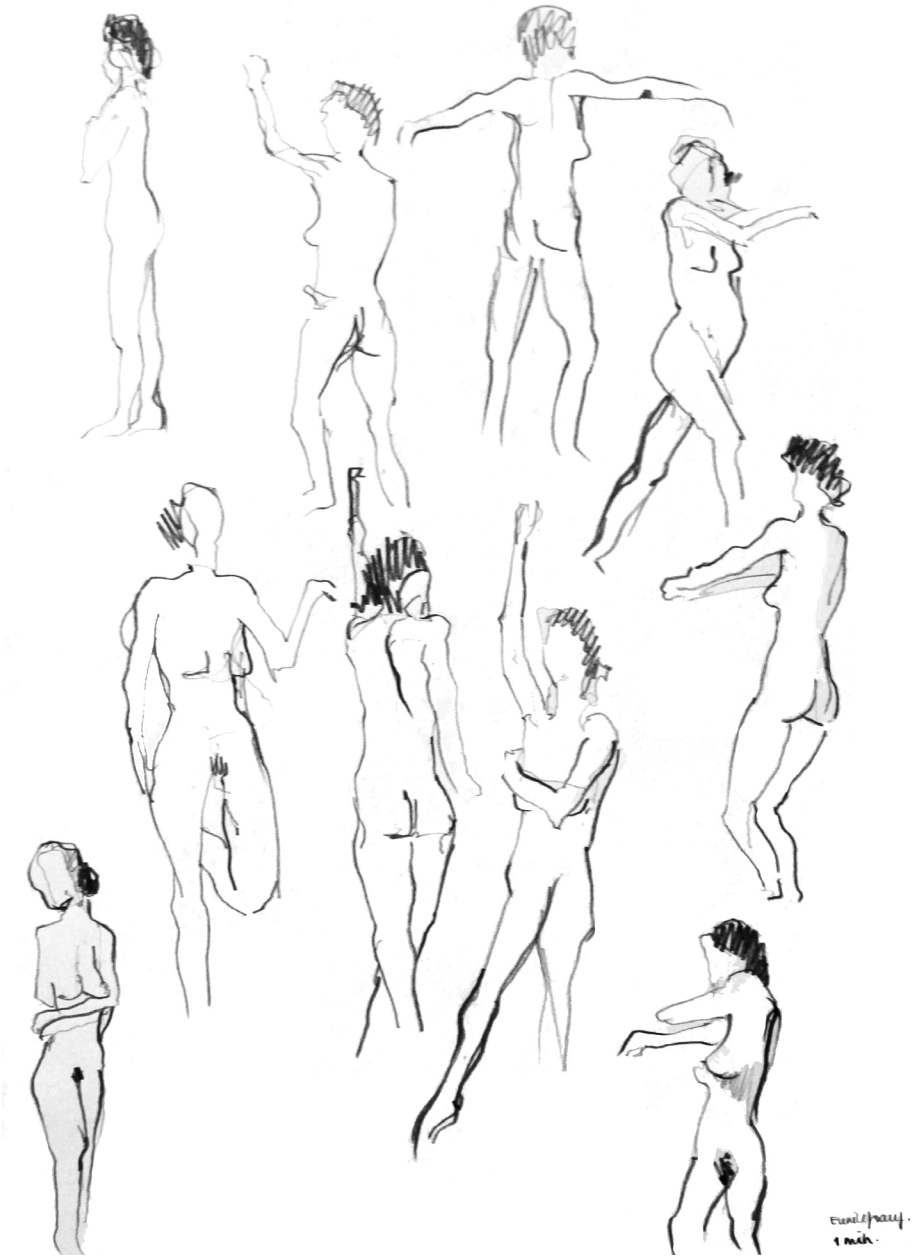




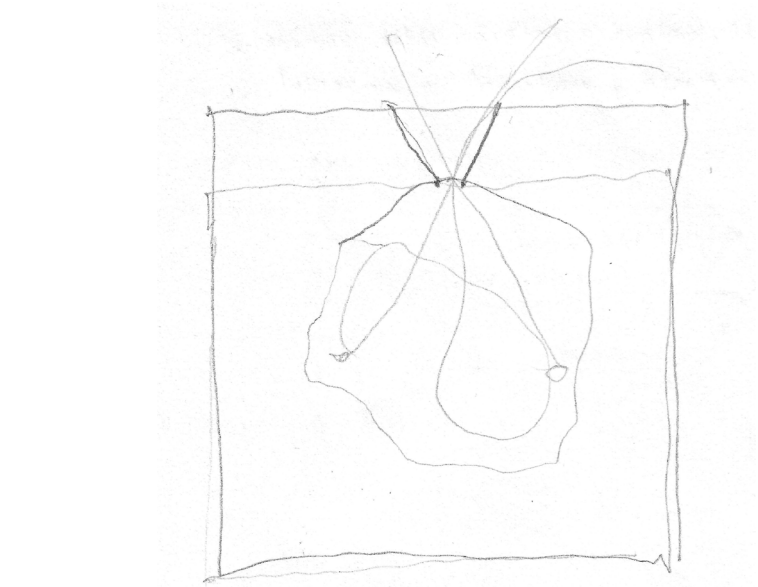
Desenhos de estudo para o projecto.

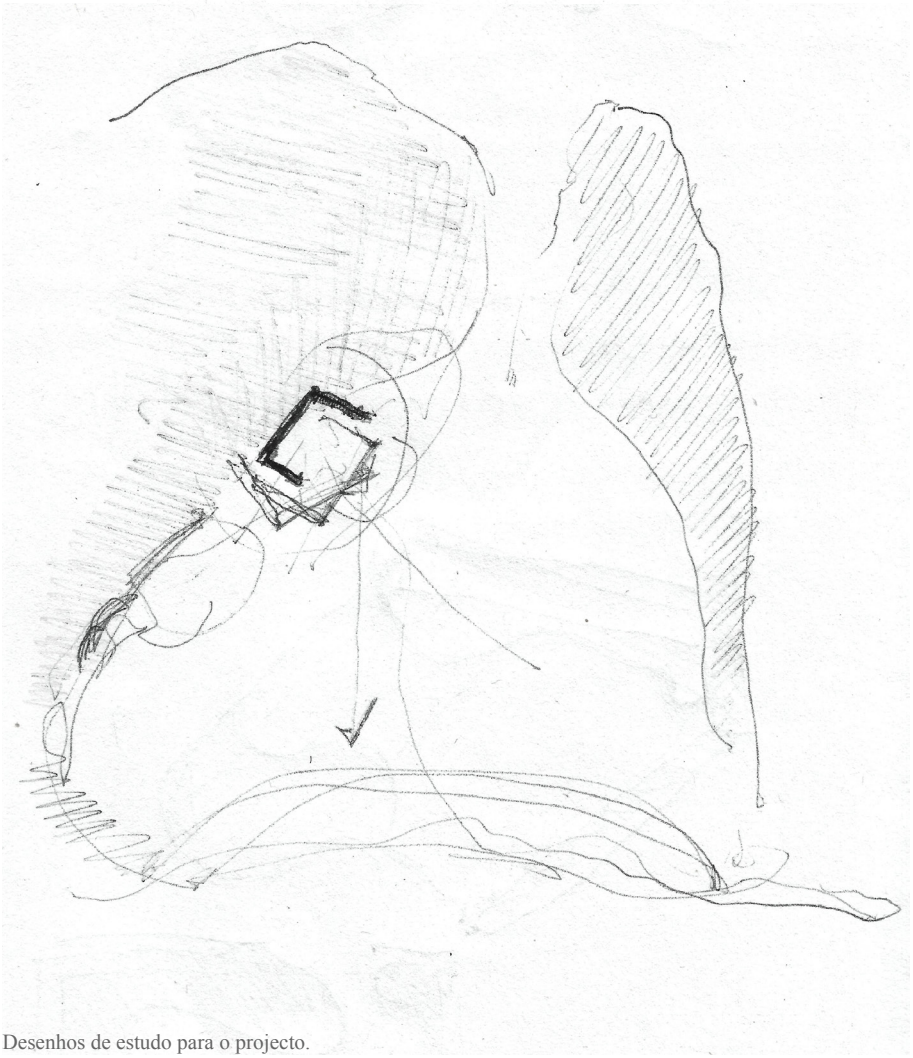


Desenhos de estudo para o projecto.

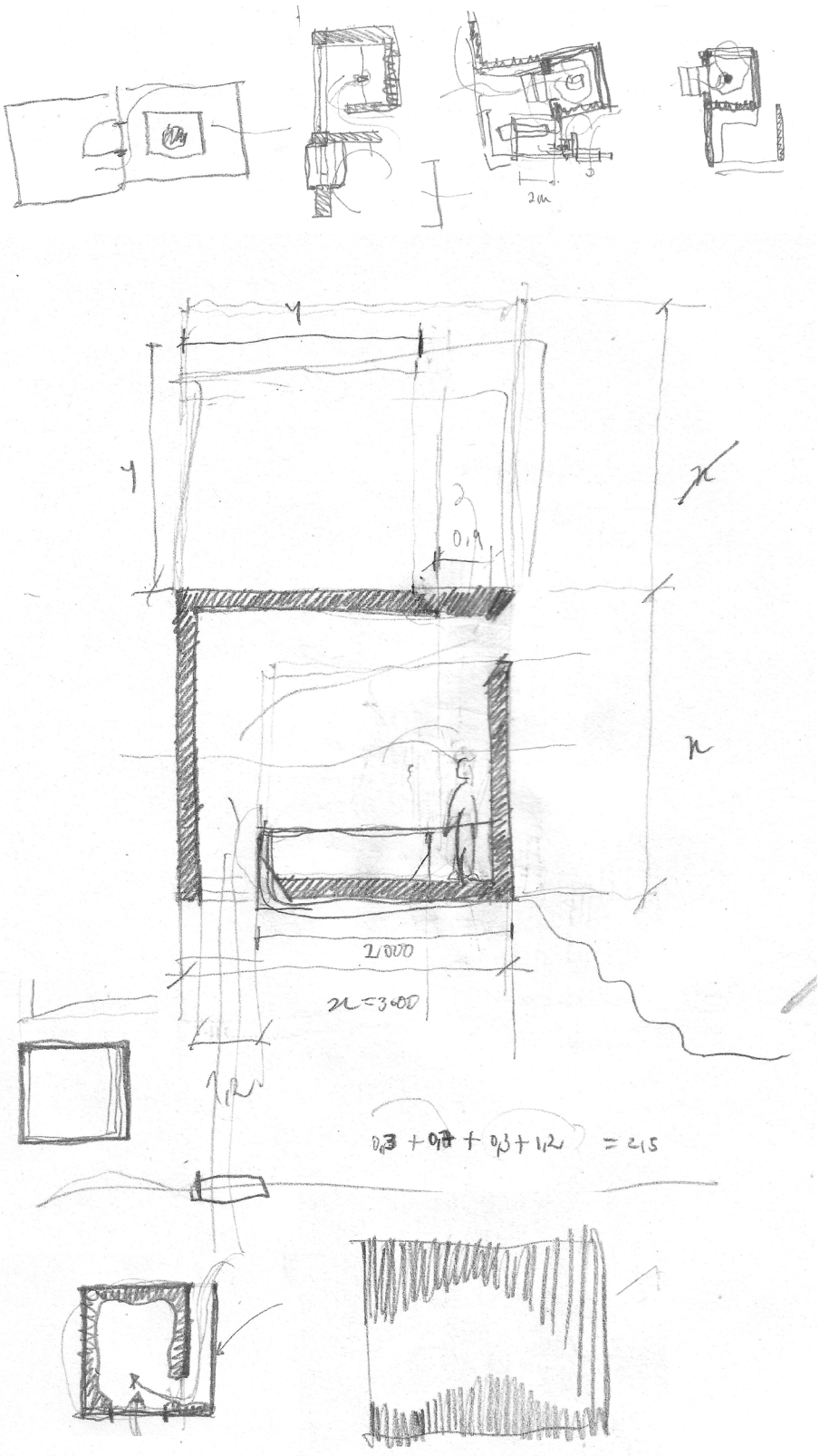


Desenhos de estudo para o projecto.

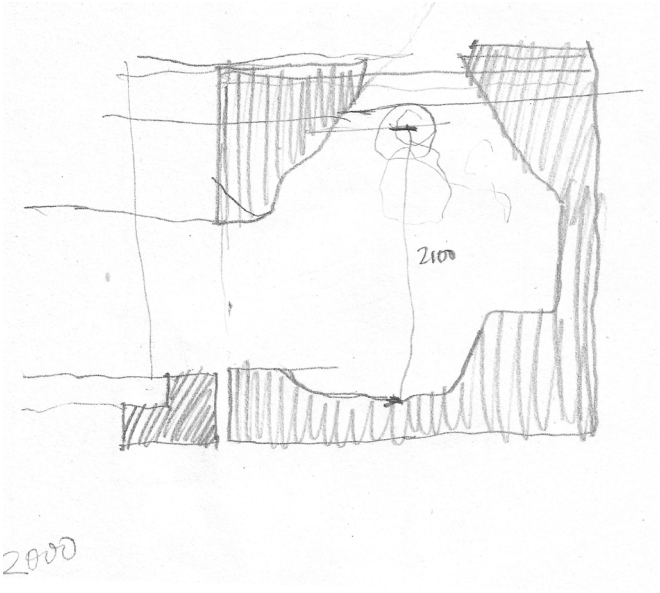




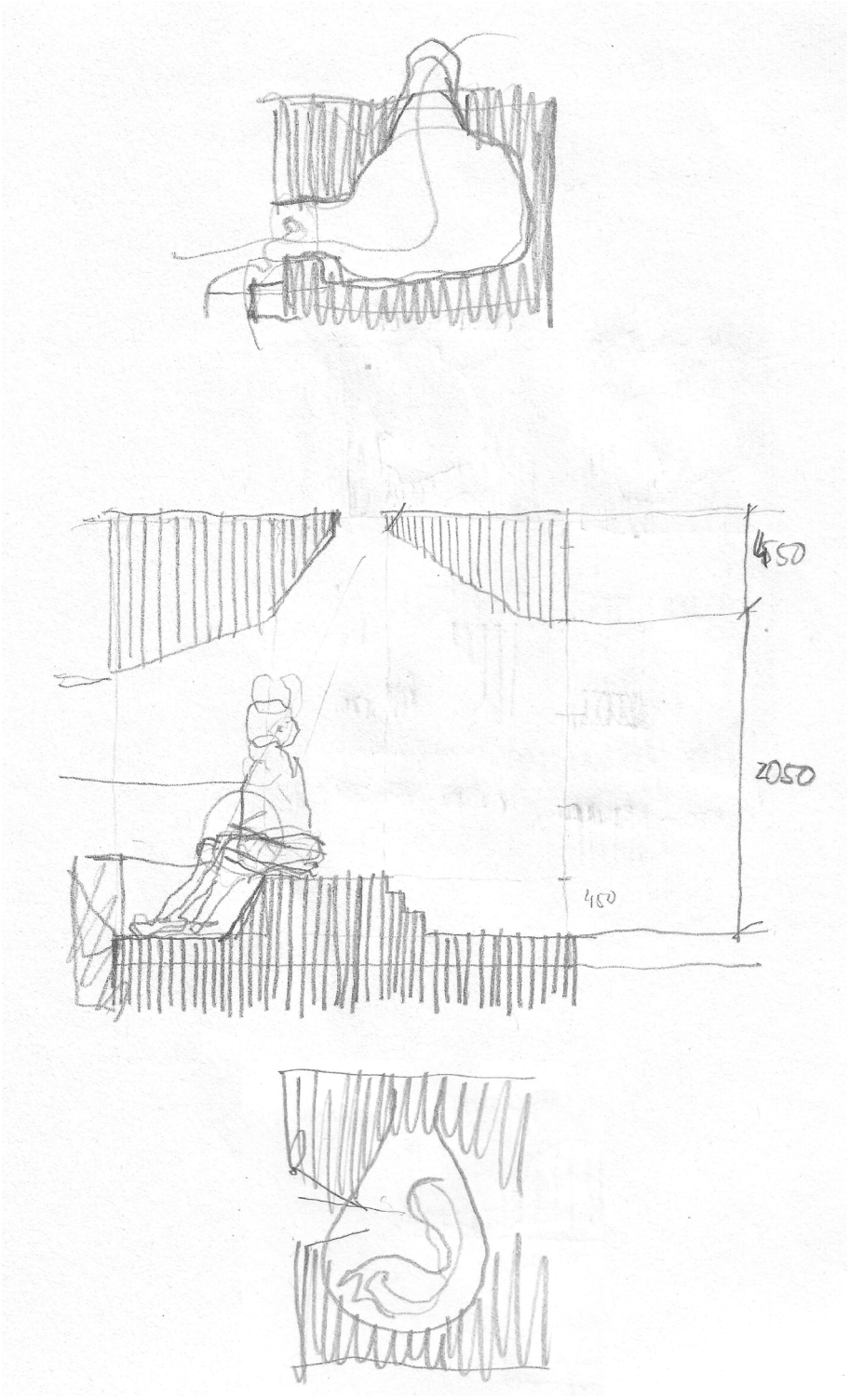
Desenhos de estudo para o projecto.



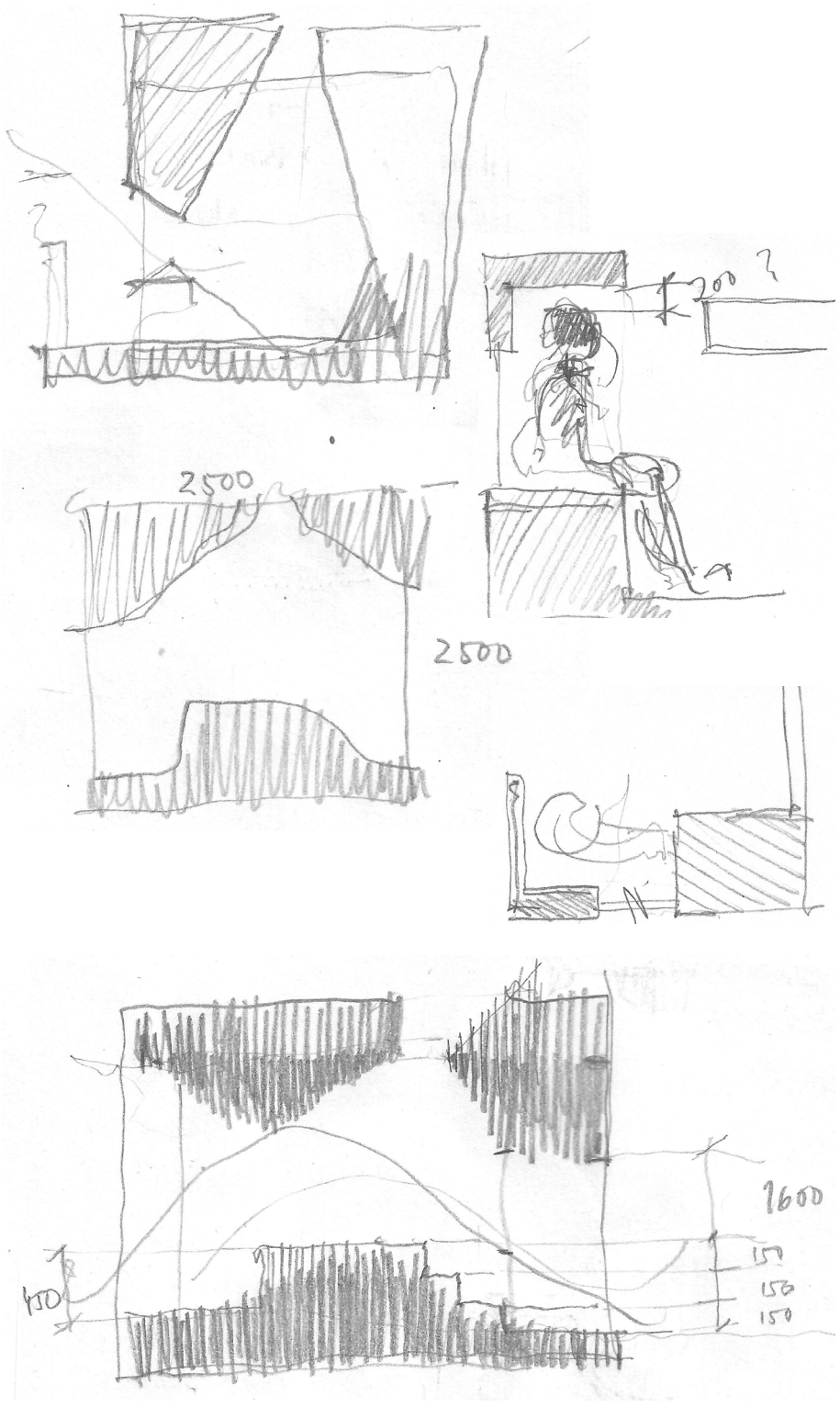

Desenhos de estudo para o projecto.



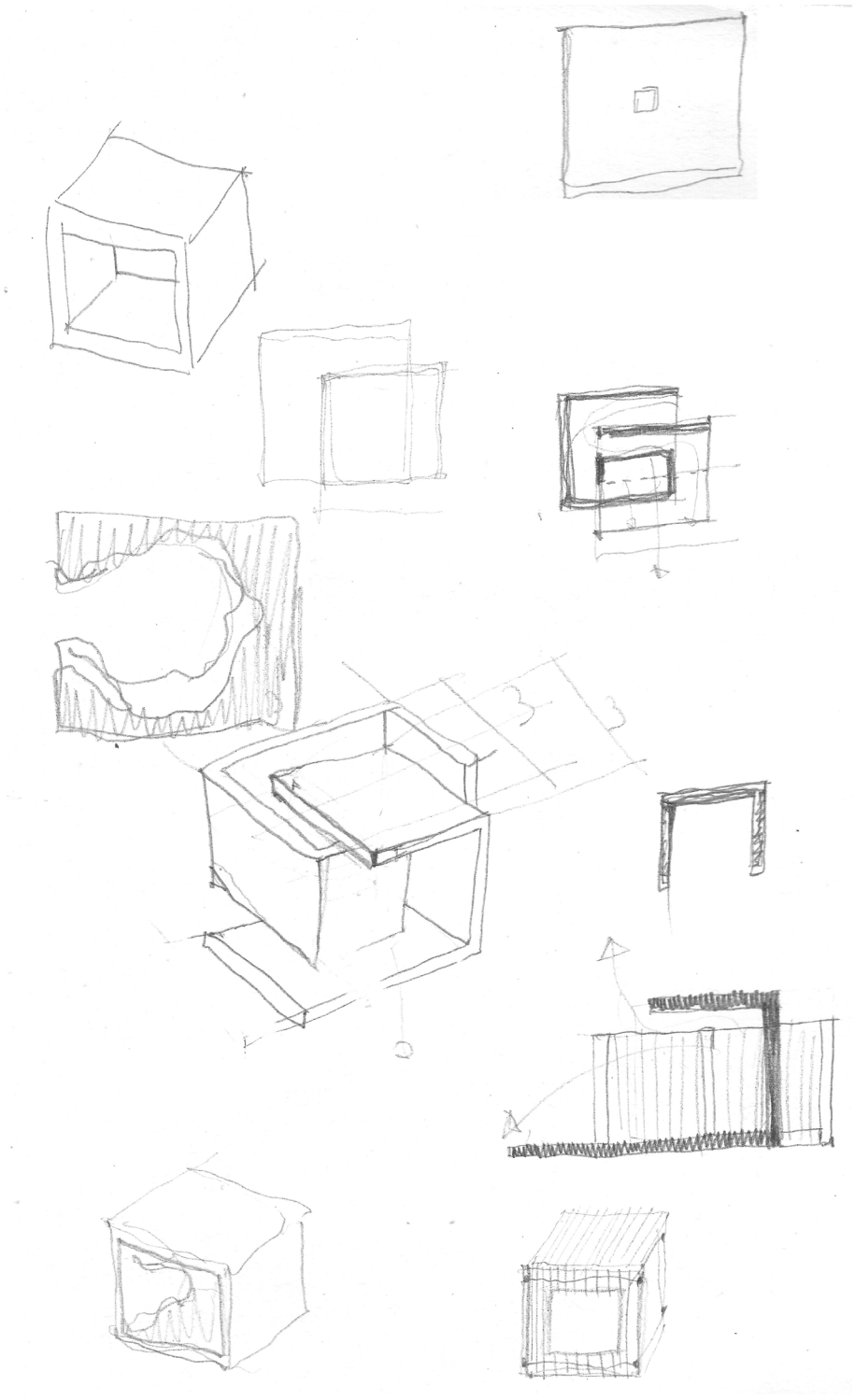

Desenhos de estudo para o projecto.



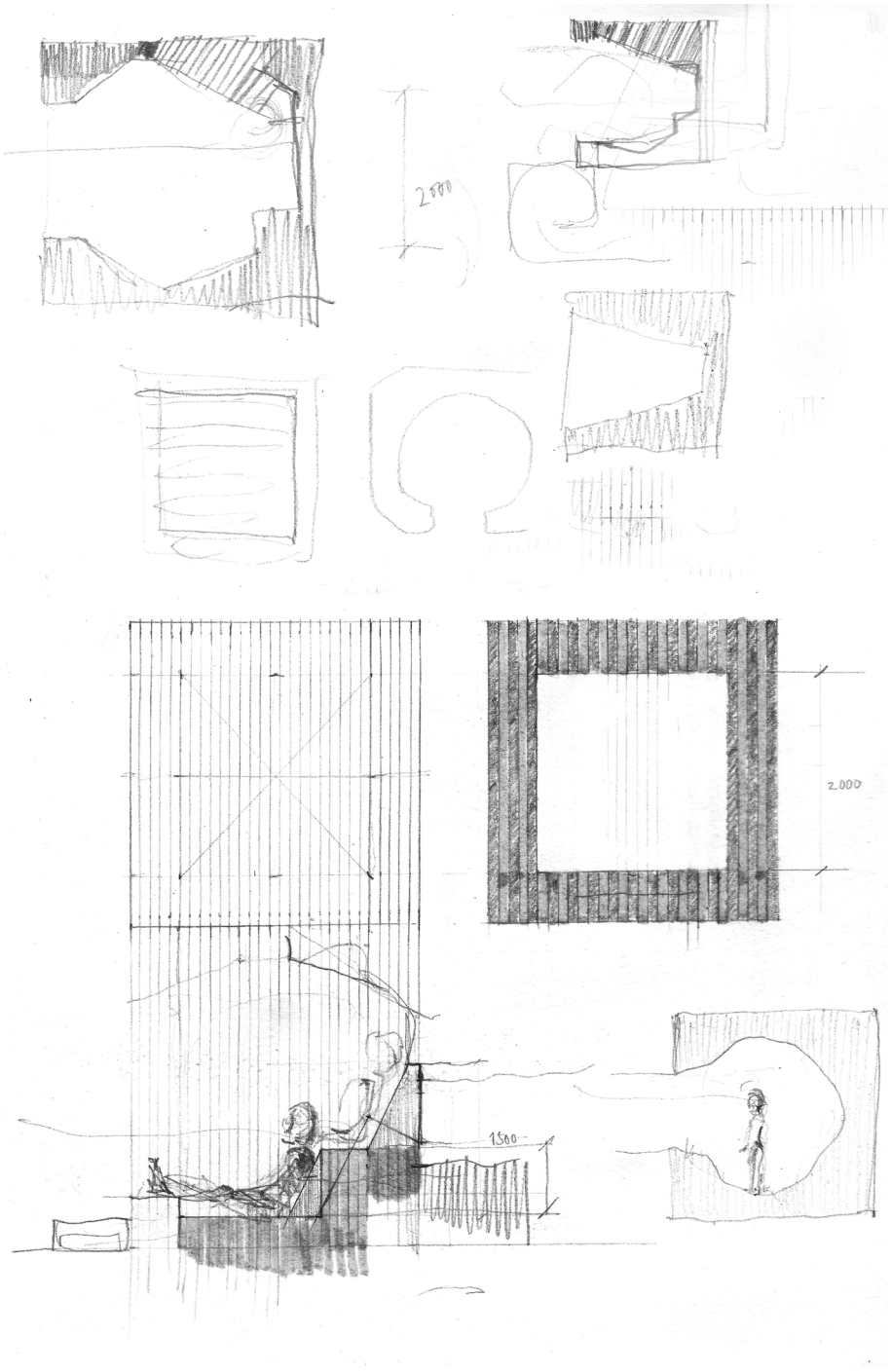

Desenhos de estudo para o projecto.




Desenhos de estudo para o projecto.



Desenhos de estudo para o projecto.

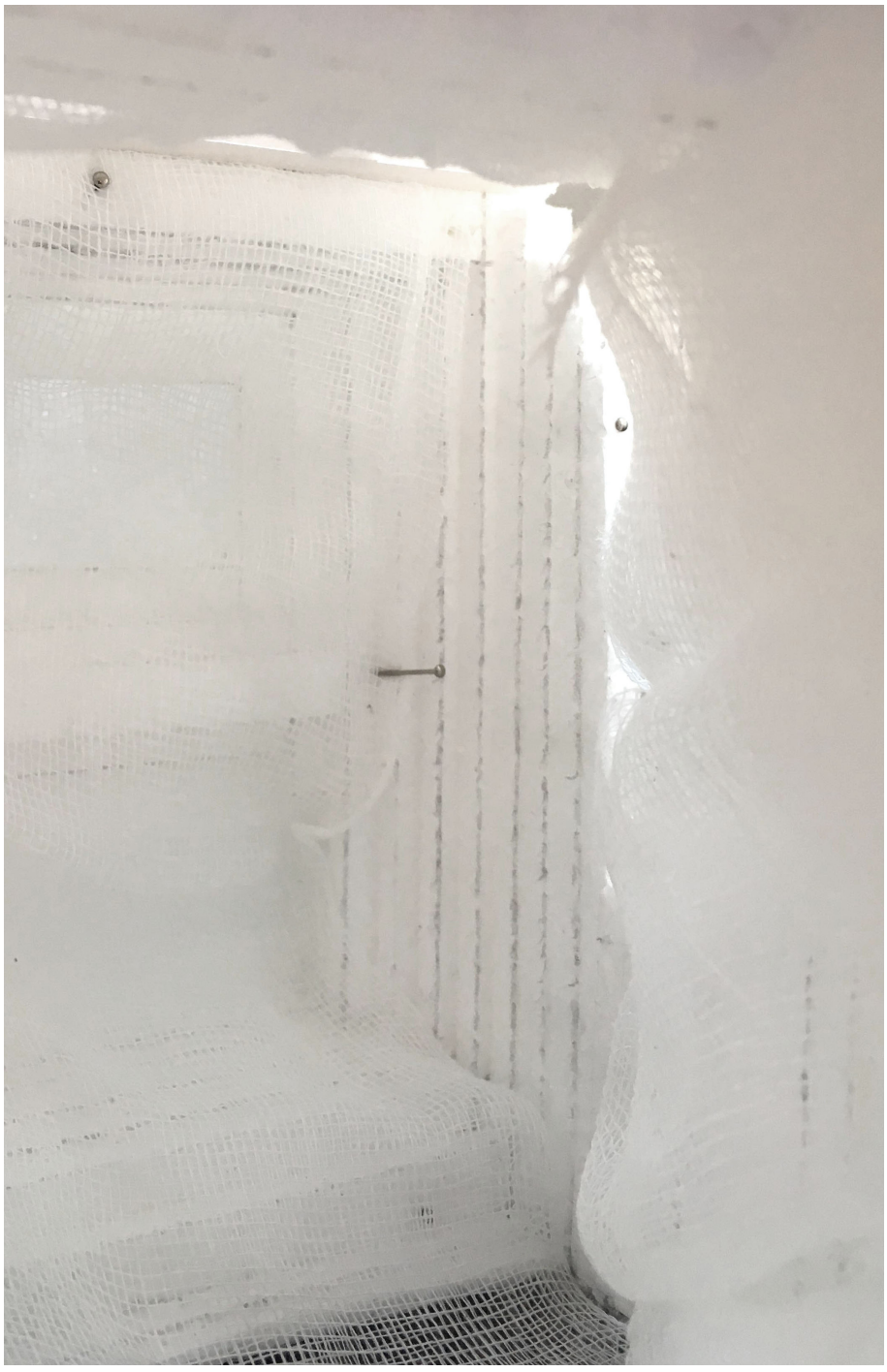



Desenhos de estudo para o projecto.





Maquete de estudo do projecto, escala 1:20.



Maquete de estudo do projecto, escala 1:20.



Maquete de estudo do projecto, escala 1:20.

"Mountain, stone, water
Building in stone
Building with stone
Building into the mountain
Building out of the mountain
Being in the mountain.

How can the meaning
And sensuousness
Captured by these words
Be interpreted architecturally
Or realized in the form of architecture?"[205]

205 Peter Zumthor

### 4.2.2. A materialização de um corpo para a contemplação da paisagem

"Longe da imensidão do mar e da terra, meramente através da memória, podemos recapturar, por meio da meditação, os ecos dessa contemplação da grandeza. (…) De facto, sonhar acordado, desde o primeiro segundo, é um estado inteiramente formado. Vemo-lo começar, e ainda assim inicia sempre da mesma maneira, isto é, fugindo do objecto próximo e ficando longe, noutro lugar, no espaço de outro lugar.

Quando este outro lugar está num ambiente natural, isto é, quando não está abrigado nas casas do passado, é imenso. E pode dizer-se que o devaneio [sonhar acordado] é uma *contemplação original*."[206]

206 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, 1969, p. 183-184.

Se o objecto desta dissertação é o espaço apresentado segundo uma desconstrução em três partes (corpo, percepção e identidade) pode dizer-se que é neste ponto que se pretende o desenho de um *todo*, enquanto ensaio da forma e do negativo da forma, do corpo no espaço, da luz, da sensação de passagem do tempo, de continuidade e de irreversibilidade do espaço.

Espera-se, pois, o desenho de um espaço contemplativo na paisagem escandinava como concretização de um lugar para o corpo de sentidos. Esta arquitectura de programa livre ambiciona um desenho que se quer sensível e aberto e às experiências multi-sensoriais despoletadas pelo corpo, pelo lugar e pelo corpo no lugar. Com este exercício ensaia-se a vontade de que seja na *simplicidade* de compreensão formal do espaço que se alcance a *complexidade* que a experiência individual que cada corpo infere, materializando uma atmosfera arquitectónica particular a cada indivíduo que habite o espaço.

Por sua vez, parte-se para o ensaio com a atitude de que toda a produção artística exige atenção e vigília inferida pela constante descoberta salvaguardando, portanto, que muito fica por dizer. Por conseguinte, pensa-se que um projecto se exprime de igual modo pelo que *fala* como pelo que o silêncio revela, pelo que deixa à interpretação do seu utilizador.  É no silêncio que se encontra a tranquilidade para a maior audição, na crença que "a mais importante experiência auditiva criada em arquitectura é a tranquilidade."[207] Assim se olha a experimentação arquitectónica: se nada faltar dizer, então nada afinal foi dito.

207 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 2012, p. 55.

N

85. Planta da envolvente próxima à *praia de Lappis*.

frente de água
zona de arvoredo
areal
área relvada/ vegetação diversa
área construída
areal/ área relvada
Implantação do projecto
curva de nível (1m)
trilhos pedonais
zona viária

0 1000 2000 cm

*A materialização de um corpo*

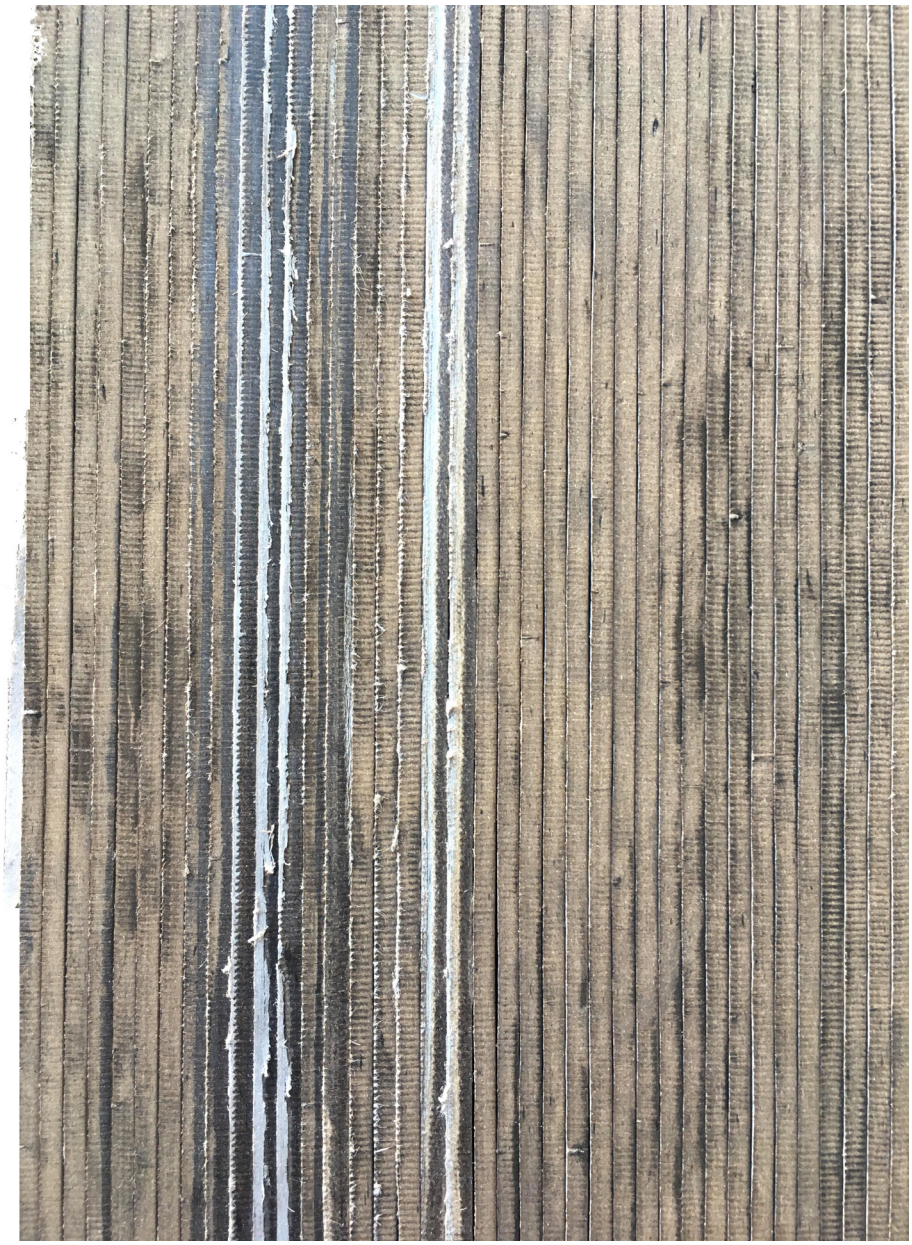
A experimentação leva a que a forma externa do volume se estabilize na geometria de um cubo: todas as faces iguais. O sólido, por sua vez, concretiza-se não como um maciço escavado, mas antes com um conjunto de lâminas moldadas individualmente e que, nos seu conjunto, formam a leitura exterior de um cubo. Ao ser adoptada uma direcção para a sucessão das lâminas, marcam-se, à partida, duas expressões distintas de alçados: se, quando se olha o plano frontal das placas se tem a ideia de um sólido maciço, estas, ao serem observadas pelo plano lateral marcam um ritmo e criam uma textura que trabalhará a par com a materialidade do sólido. Por conseguinte, pensa-se o processo de moldar a forma através das lâminas maciças que a compõem como potenciador à leitura de uma materialidade e de um processo construtivo influenciados pelo legado e pela natureza do lugar, ainda que nenhum deles se queira assumir como assertivo.

Escava-se o cubo; desenham-se os negativos da forma nas placas; juntam-se as peças e constrói-se um interior. É um todo formado pelas partes, *laminado* vertical e horizontalmente, em várias direcções, por fim a desenhar a forma para o corpo. Depois as lâminas tomam uma direcção. É um espaço que se quer abrir para a paisagem mas que *agarra* o corpo no seu interior; quer reconhecer uma natureza mas fecha-se para que o corpo aí encontre a sua forma; quer ser o negativo de um corpo contemplativo.

Por outro lado, o projecto desenvolve-se pela vontade de exaltação de verdades construtivas. Quando se desenha um vão, pensa-se o vazio como possibilidade de reforçar as relações do volume com a sua envolvente. O ruído do meio quer ter acústica no interior do volume, bem como a vivência no seu interior se deseja contínua e parte integrante da natureza que o acolhe.  Não existe qualquer intenção em anular ruídos, em limitar condições adversas ou em criar um abrigo. O espaço não quer ser uma casa, uma cabana ou um refúgio; a intenção fundamental aqui é dar possibilidades ao corpo para o experimentar.

Assim, os estímulos do exterior têm influência na vivência deste espaço. Se há ruído em redor, este ainda ecoa *dentro* do cubo; os cheiros trespassam, a chuva cai, o sol ganha forma, o terreno prolonga-se pelo interior do espaço e o material expande e contrai, torna-se quente e frio pela forma como o meio age sobre ele.

Em suma, do mesmo modo que não se criam condicionalismos ao desenho da forma, também esta se amarra ao lugar sem qualquer intenção de anular os estímulos do meio. É um espaço pensado a partir da experiência pessoal e que, por isso, reconhece um ponto de vista forte da vivência do lugar, desenhando aí uma forma a partir das considerações pelo corpo no espaço, pela percepção do espaço e pela identidade do lugar. Tal é o posicionamento adoptado ao longo de toda a dissertação.



Maquete 1:20.

A

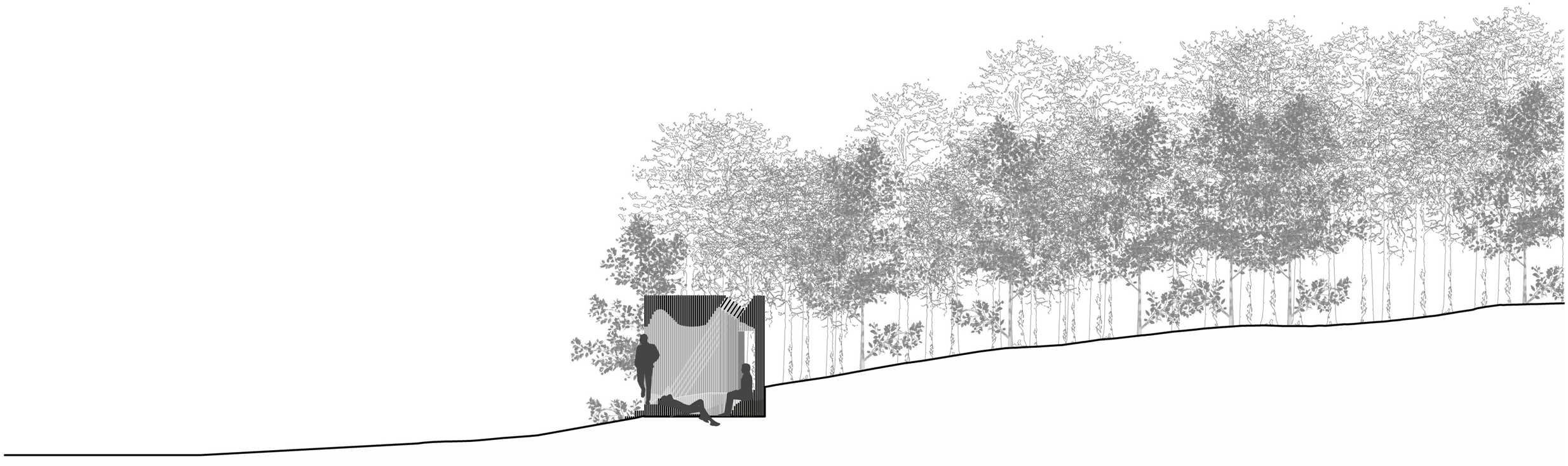
N

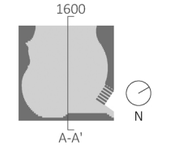
A'

86. Implantação do projecto, *praia de Lappis*.

frente de água
zona de arvoredo
areal
área relvada/ vegetação diversa
areal/ área relvada
curva de nível (1m)

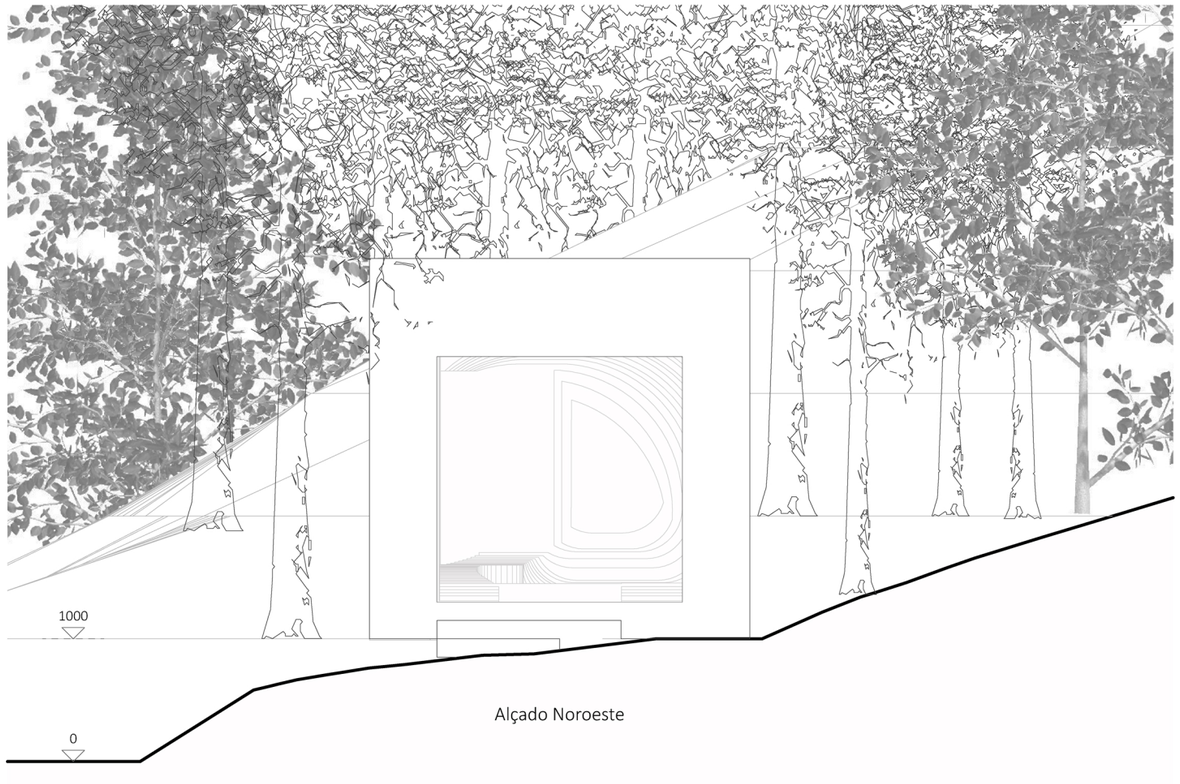
0 100 200 cm



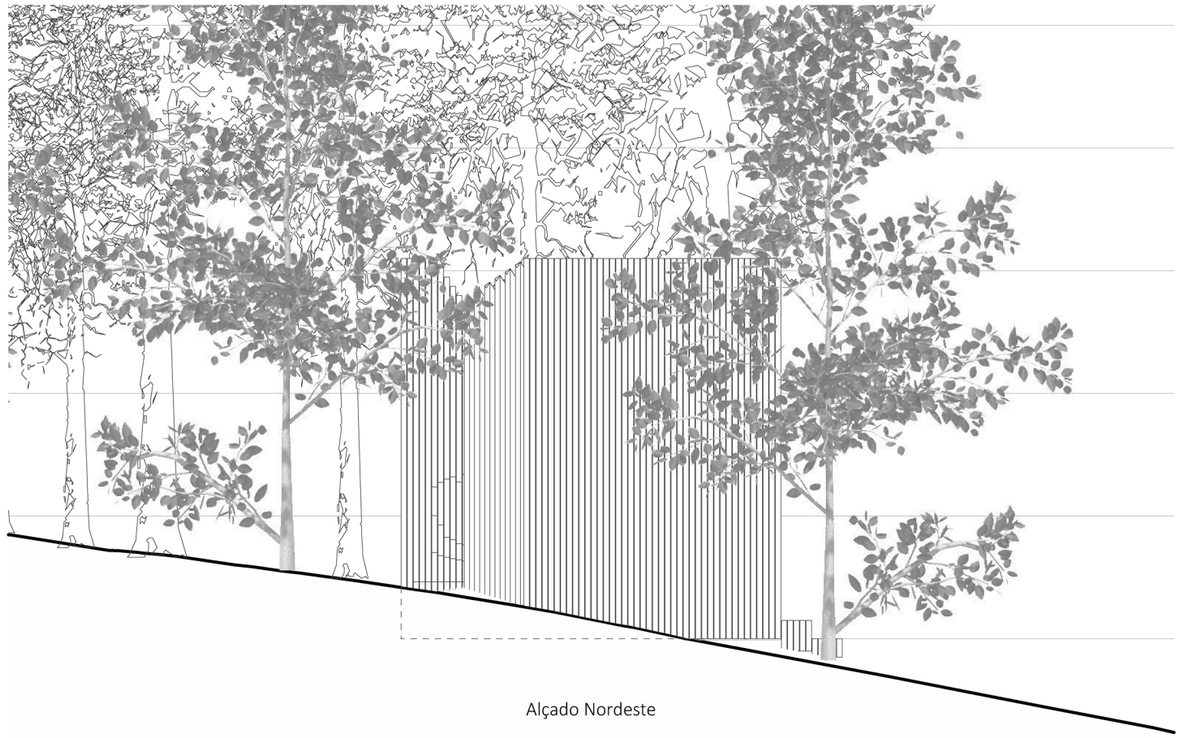



87. Corte transversal ao volume implantado. A-A'

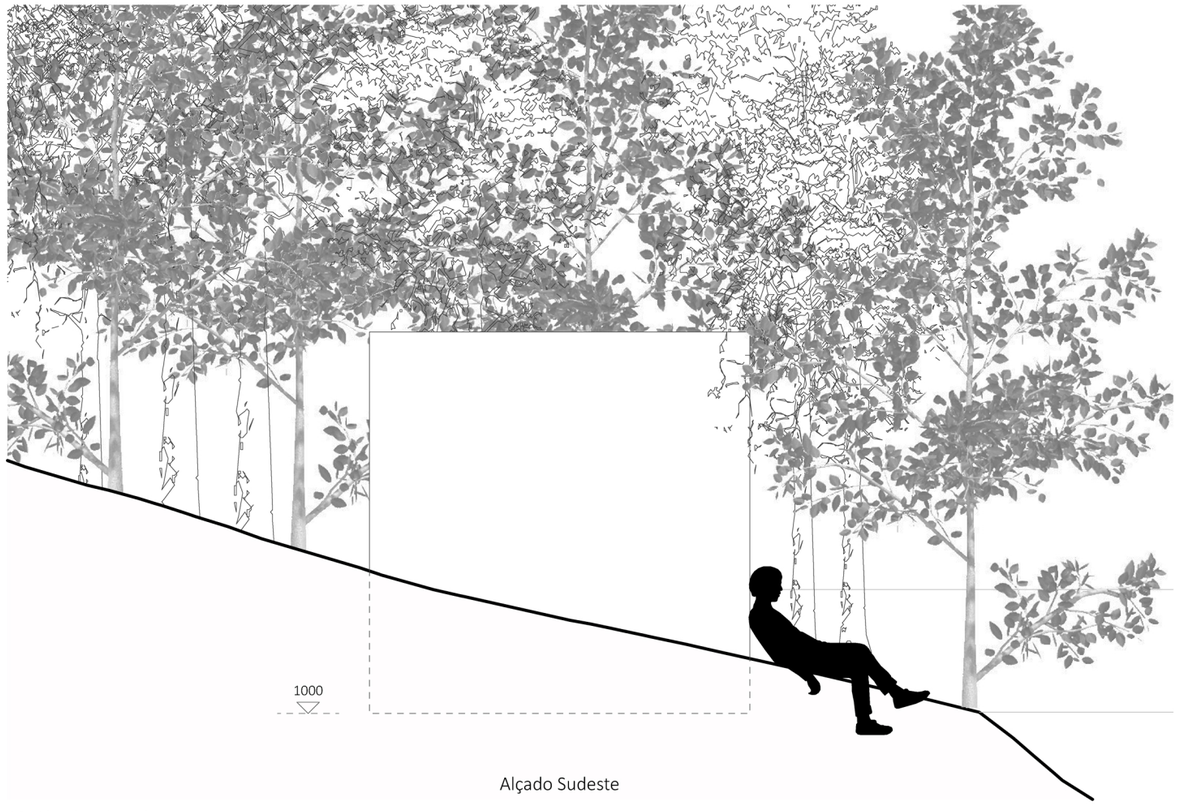
0 100 200 cm



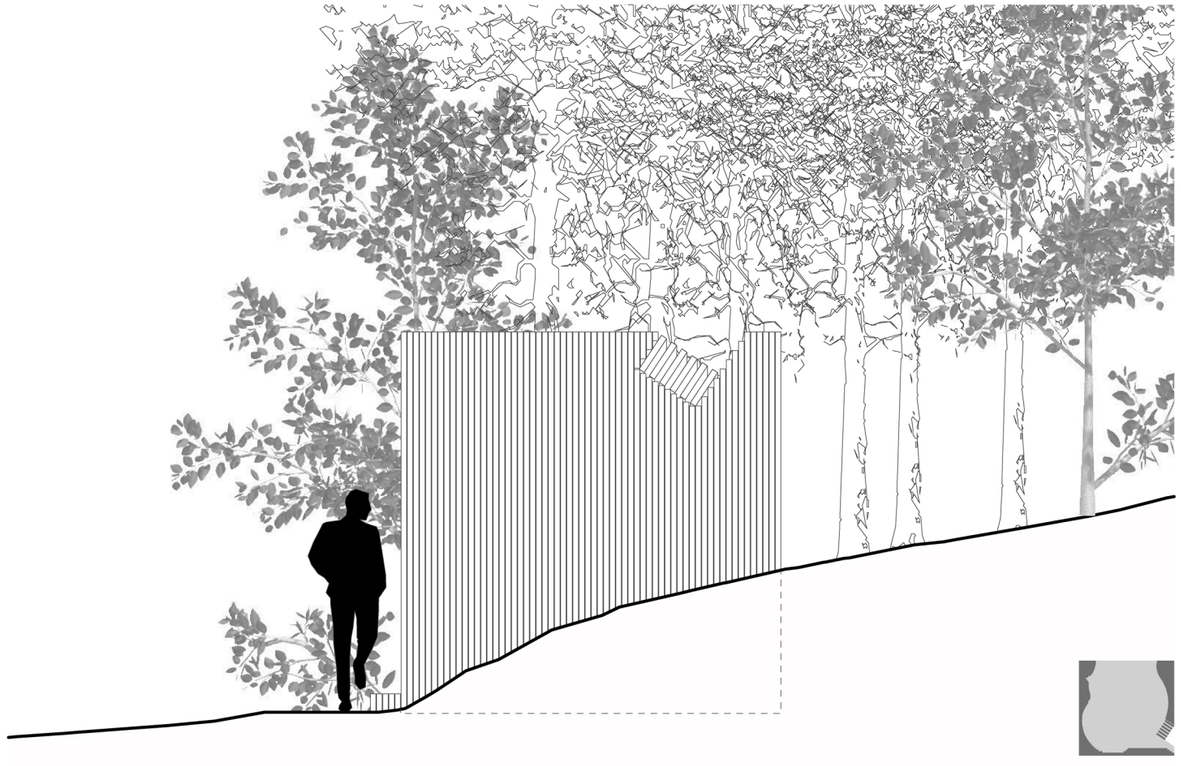

Alçado Noroeste



Alçado Nordeste



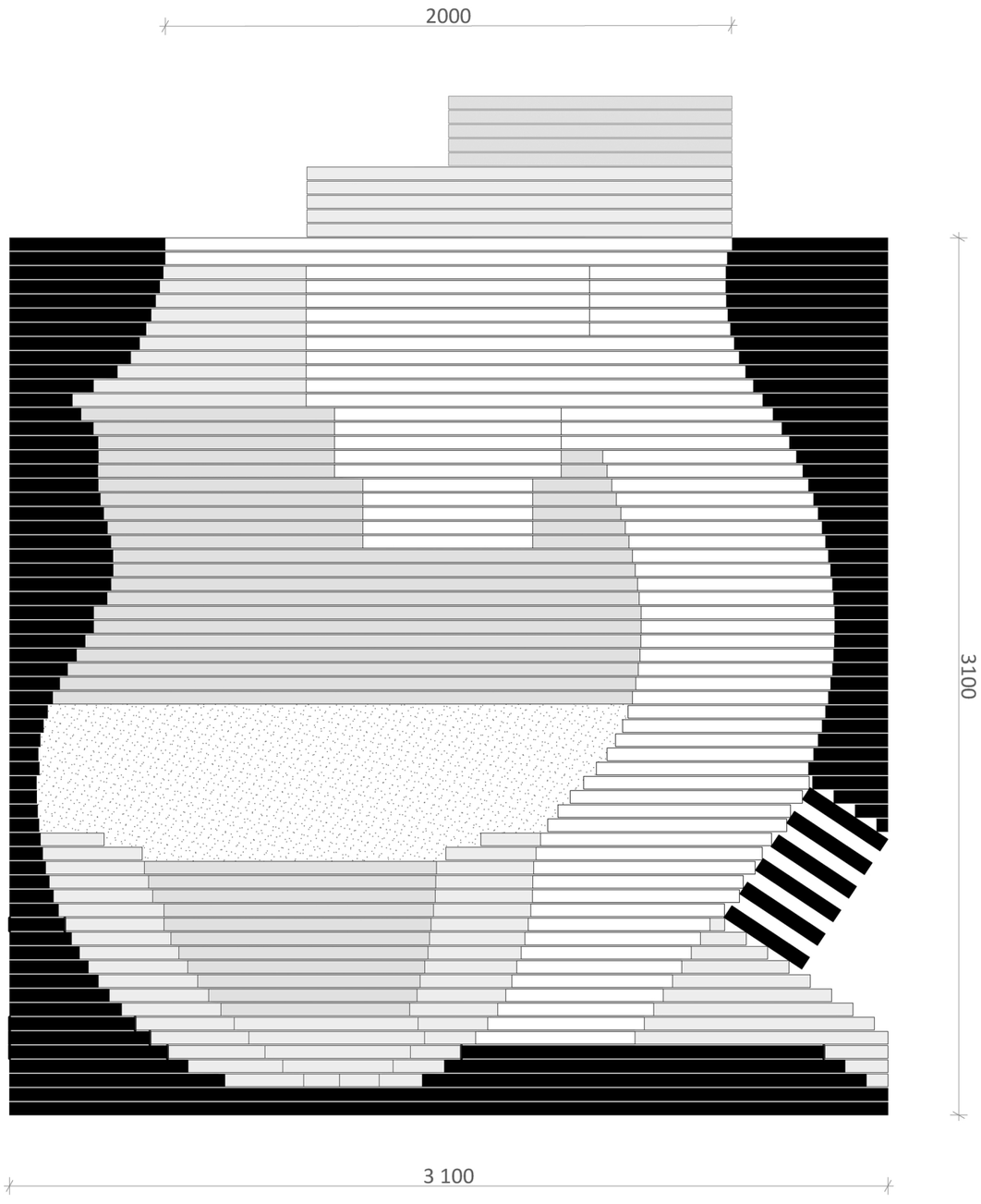

Alçado Sudeste




Alçado Sudoeste.

88. Alçados do volume.

0 50 100 cm




N

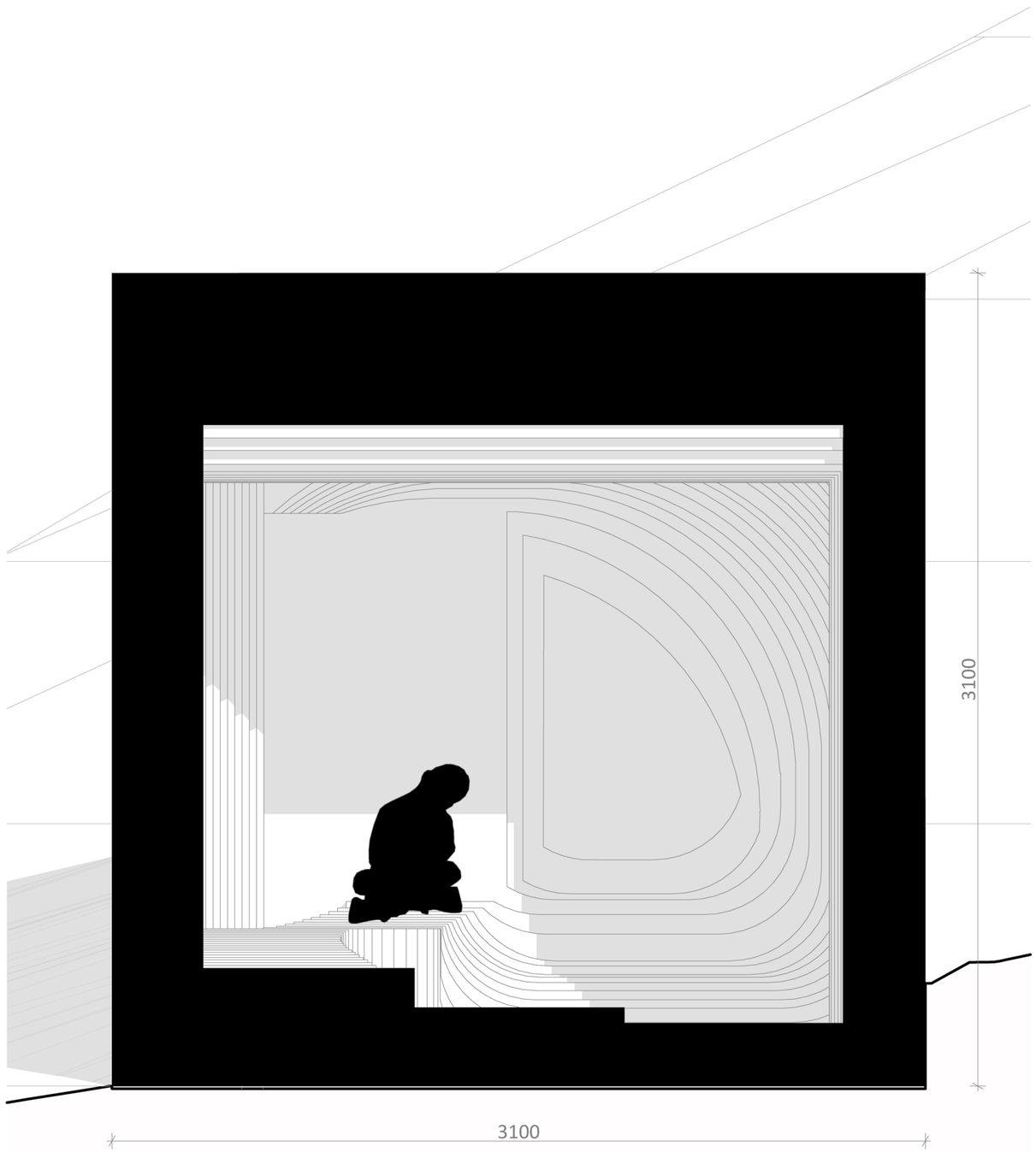
89. Planta.

0

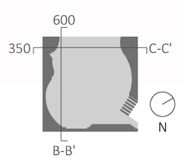
20 40 cm



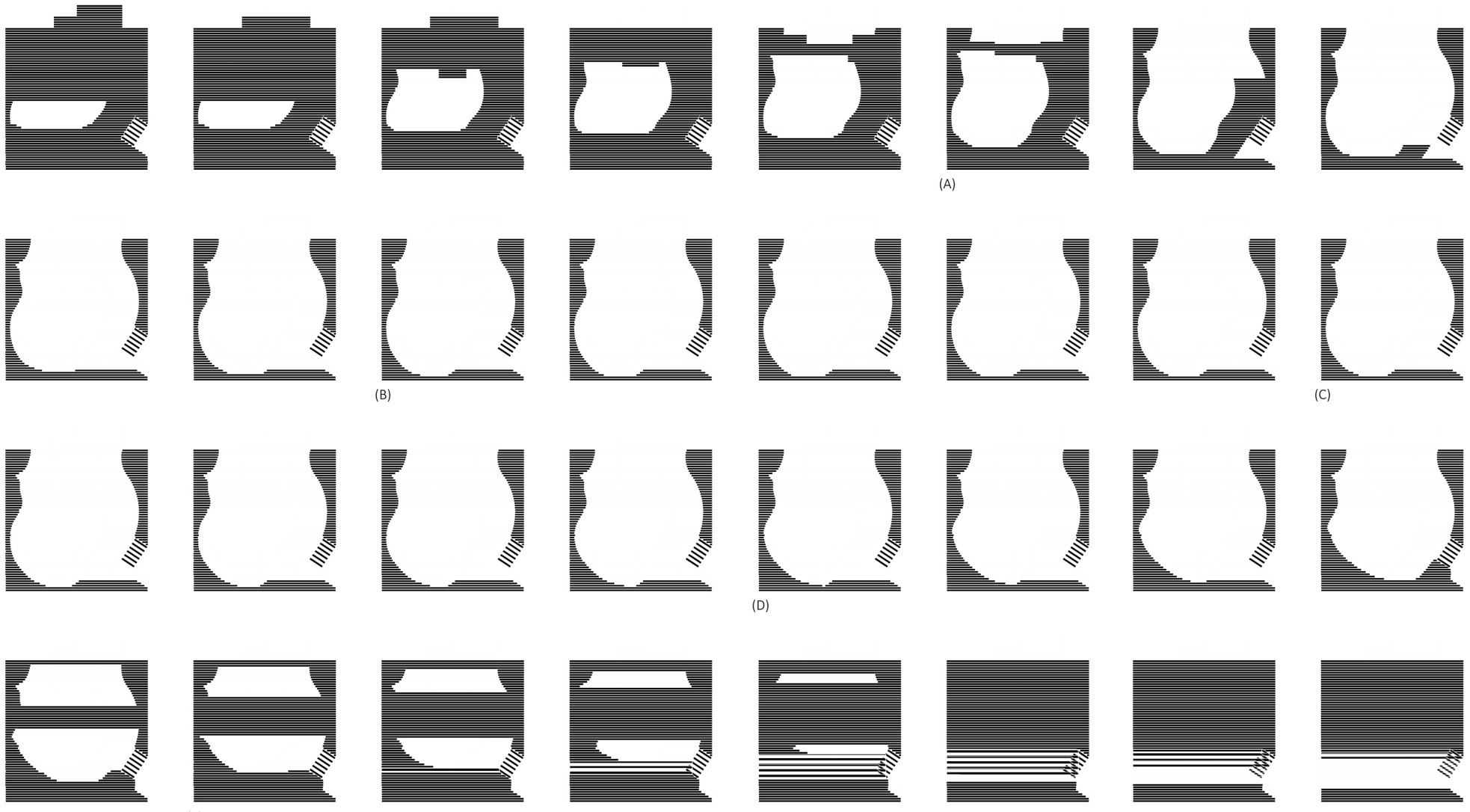

Corte transversal (B-B')



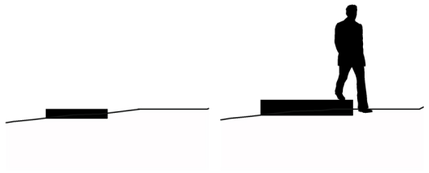

Corte longitudinal (C-C')




90. Corte transversal (B-B') e longitudinal (C-C') ao volume implantado.



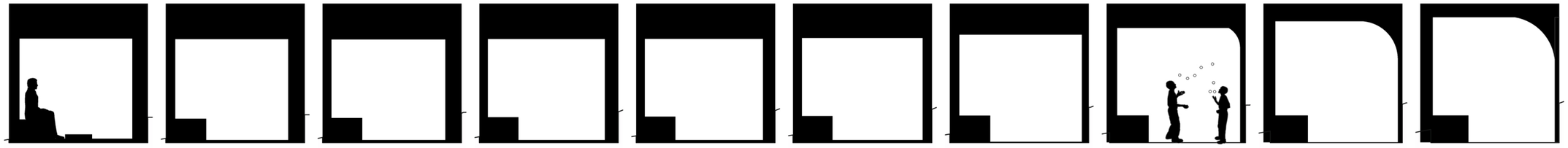

91. Série de plantas em corte crescente (da cota menor à maior).





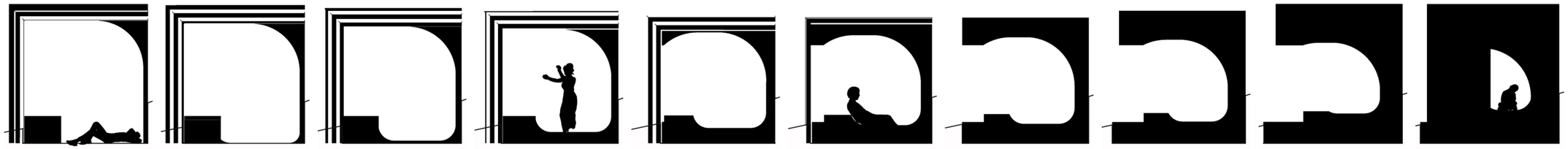
(A)

(B)



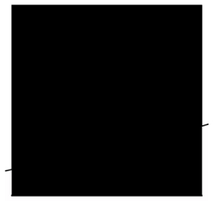
(C)

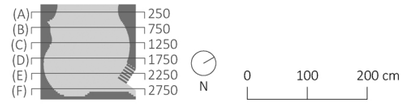
(D)



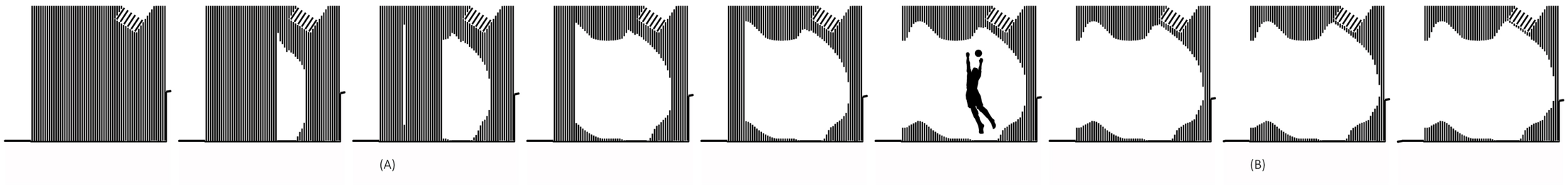
(E)

(F)






92. Série de cortes longitudinais.



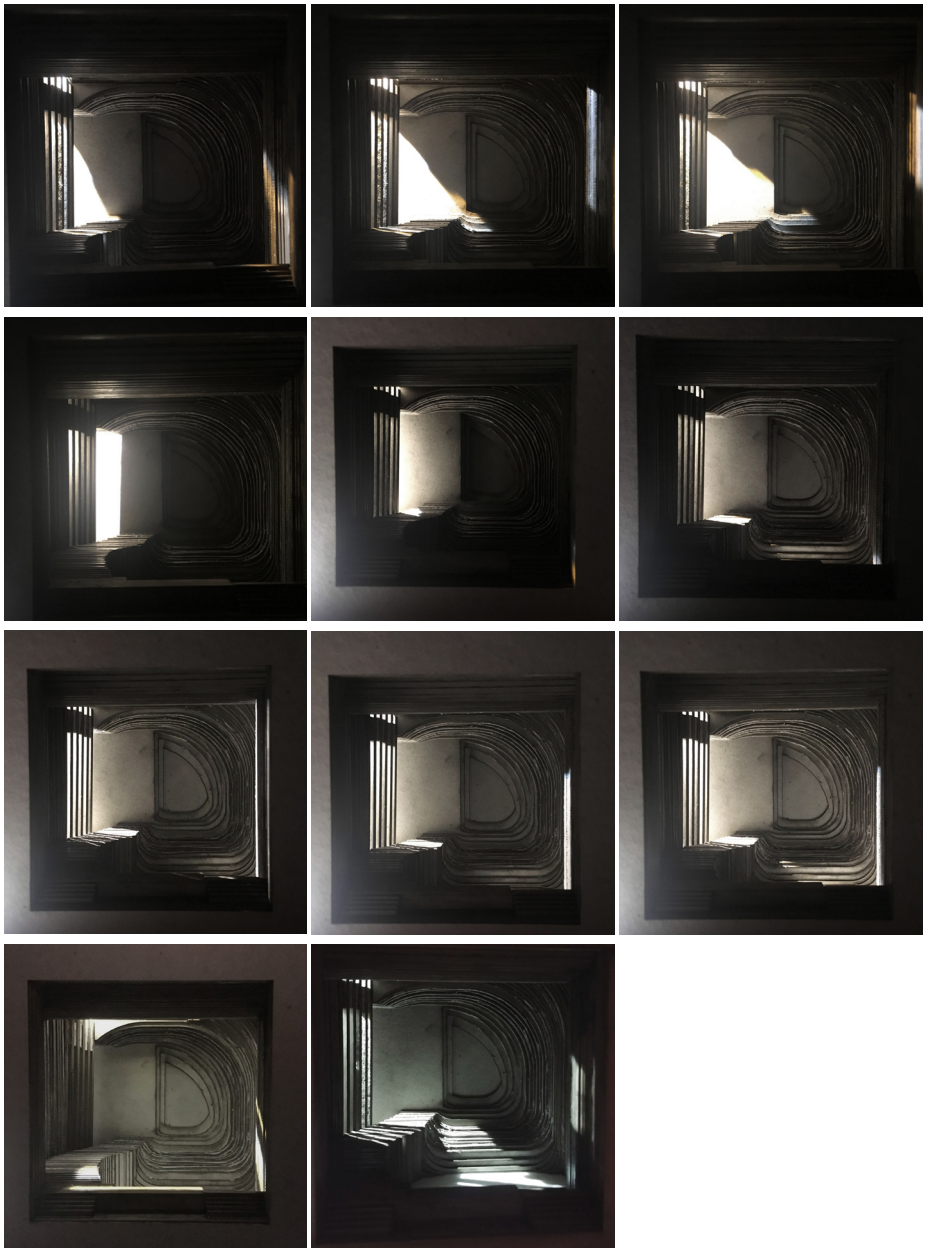




93. Série de cortes transversais.



Maquete 1:20.



Maquete 1:20, estudo da incidência solar ao longo do dia.



Maquete 1:20, estudo da incidência solar ao longo do dia.





Maquete 1:20.





Maquete 1:20.



Maquete 1:20.

## | Considerações finais: a prática arquitectónica

Vejo um projecto de arquitectura como uma viagem (entidade com ponto de partida e chegada) e como o reconhecimento de um conhecer (compreensão de uma prática de arquitectura) para transformar a realidade que o provoca.

Porém, a viagem não começa no ponto de partida nem termina na chegada, mas acontece enquanto processo contínuo de descoberta e interesse que provocam o destino. Ainda que com término no regresso, o que vemos fica na memória e passeia connosco em qualquer deambulação diária; uns dias retoma-se no pensamento, outros há em que dão lugar a outros devaneios. Mas nunca termina.

E é assim o curso de arquitectura. A viagem começa ainda antes de nos apercebamos e nunca termina. Todo o nosso legado em arquitectura remonta às primeira memórias que temos do mundo e o interesse pelas formas leva-nos a estudar o passado: a compreender como se desenha, ao longo dos anos, o legado arquitectónico que nos foi deixado e que criou a nosso modo particular de estar no mundo.

Acredito que esta dissertação é a possibilidade de síntese de pensamentos soltos que se foram acumulando ao longo de todos os anos de aprendizagem e que, de forma mais ou menos emergente, necessitavam de pontes que criassem um pensamento coerente. É essa a vontade deste trabalho: estabelecer relações entre ideias, despoletar interpretações e intercalar vivências, demonstrando que o percurso em arquitectura não tem um fim. Acredito que quanto mais caminhos nos aventurarmos a percorrer, mais desafiante será esta permanente viagem; entre conceitos, formas, matérias, imagens.

Em suma, considero este trabalho como uma ponte importante entre o mundo académico e o mundo profissional da prática arquitectónica, pela necessidade constante em pensar, questionar, relacionar, interpretar e expressar um posicionamento, tendo em mente que muito mais se pode dizer, pelo que a viagem continuará.



94. Reconhecer uma natureza: o ponto de vista do *cubo*.

“I AM AFRAID OF SILENCE
I AM AFRAID OF THE DARK
I AM AFRAID TO FALL DOWN
I AM AFRAID OF INSOMNIA
I AM AFRAID OF EMPTINESS

IS SOMETHING MISSING?
YES, SOMETHING IS MISSING AND ALWAYS WILL BE MISSING
THE EXPERIENCE OF EMPTINESS

TO MISS
WHAT ARE YOU MISSING?
NOTHING
I AM IMPERFECT BUT I AM LACKING NOTHING
MAYBE SOMETHING IS MISSING BUT I DO NOT KNOW AND THEREFORE I DO NOT SUFFER

EMPTY STOMACH EMPTY HOUSE EMPTY BOTTLE
THE FALLING INTO A VACUUM SIGNALS THE ABANDONMENT OF THE MOTHER.”[208]

208 LB, Moderna Museet, 2018.



95. Foto-montagem do volume no lugar.

## | Bibliografia


ALBERTI, Leon Battista, *On the Art of Building in Ten Books*, trad. Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor, MIT Press, Cambridge, 1988.

ANDERSEN, Michael Asgaard, *Nordic Architects Write: a documentary anthology*, 2008, nomeadamente os textos:

ASPLUND, Erik Gunnar, *Our Architectonic Perception of Space*
CELSING, Peter, *About Space*
PALLASMAA, Juhani, *Space, Place, Memory and Imagination: the temporal dimensions of existential space*

AUGÉ, Marc, *As formas do esquecimento*, Íman Edições, Lisboa, 2001.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes Editora, São Paulo 1998.

BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Reverie*, Beacon Press, Boston, MA, 1971.

BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Space*, trad. Maria Jolas, Beacon Press, Boston, 1969.

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

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

CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, Teorema, Alfragide, 2011.

CAMPO BAEZA, Alberto, *A Ideia Construída, Pensar Arquitectura*, Caleidoscópio, Lisboa, 2013.

DELGADO, Manuel, *Memória y lugar: el espacio publico como crisis de significado*, Ediciones generales de la construcción, Valencia, 2001.

ESPUELAS, Fernando, *Madre Materia*, Lampreave, Madrid, 2009.

FRANK, Karen A., SCHNEEKLOTH, Lynda H., *Ordering Space. Types in Architecture and Design*, Van Nostrand Reinhold, Nova Iorque, 1994.

GREGORY, Richard, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

HEIDEGGER, M., *Poetry, Language, Thought*, trad. A. Hofstadter, Harper & Row, London, 1971.

HÉLDER, Herberto, *Vocação Animal*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1971.

HERTZBERGER, Herman, *Articulations*, Prestel Publishing, Londres, 2002.

KAIJIMA, Momoyo; KURODA, Junzo; TSUKAMOTO, Yoshiharu, *Made in Tokyo*, Kajima Institute Publishing Co, Tóquio, 2001.

KING, Anthony D., *Spaces of Global Cultures. Architecture Urbanism Identity*, Routledge, Londres, 2004.

LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo,* Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.

LE CORBUSIER, *Toward an architecture*, trad. John Goodman, Getty Research Institute, Los Angeles, 2007.

LOBELL, John, *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, Shambhala, Boston, 1985.

LYNCH, Kevin, *A Imagem da cidade*, Edições 70, Lisboa, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledg, Londres, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sense and Non-Sense*, Northwestern University Press, Evanston, 1964.

JÄRVINEN, Jukka, *Reference and meaning in Architecture*, Tampere University of Technology, Tampere, 1992.

MONTAGU, Ashley, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper & Row, Nova Iorque, 1986.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existence, Space and Architecture,* London Vista Studio1, Londres, 1971.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*, Rizzoli, Nova Iorque, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Nightlands: Nordic building*, trad. Thomas McQuillan, The MIT Press, Massachussetts, 1996.

OLGIATI, Valerio, *The Images of Architects*, The Name Books, Basileia, 2015.

OTTO, Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969.

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Gustavo Gil, Barcelona, 2006.

PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin*, 3 ed., John Wiley and Sons, Ltd, Chichester, 2012.

PORTAS, Nuno, *A cidade como arquitectura,* Livros Horizonte, Lisboa, 2007.

PROUST, Marcel, *Search of Lost Time: Swann's Way*, trad. C.K. Scott Moncrieff & Terence Kilmartin, The Random House, Londres, 1992.

RASMUSSEN, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, The Mit Press, Cambridge, 1997.

RODRIGUES, Sérgio Fazenda, *A Casa dos Sentidos – crónicas de Arquitectura*, Uzina Books, Lisboa, 2013.

ROSSI, Aldo, *Uma Autobiografia Científica*, MIT Press, Cambridge, 1981.

SHARR, Adam, *Heidegger for Architects*, Routledge, Londres, 2007.

SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, 2017.

SIZA, Álvaro, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009.

SOESMAN, Albert, *Our Twelve Senses: Wellsprings of the Soul*, Hawthorn Press, Stroud, 1998.

TANIZAKI, Junichiro, *O elogio da sombra*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2016.

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço,* Publicações FAUP 2007.

VITRUVIUS, *The Ten Books on Architecture,* trad. Morris Hicky Morgan, Dover, Nova Iorque, 1960.

ZEVI, Bruno, *Architecture as Space. How to look at architecture*, trad. Milton Gendel, Horizon Press, Nova Iorque, 1957.

ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2002.

ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres: Architectural environments; surrounding objects*, Birkhäuser, Basel, 2006.

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, colecção "Arquitectura ConTextos", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

ZUMTHOR, Peter, *Thinking Architecture*, Birkhäuser, Basel, 2005.

| Publicações académicas:

NEIVA, Ana Catarina, *Corpo e arquitectura : a aventura dos sentidos,* dissertação de Mestrado em Arquitectura orientada pelo Professor Luís Pedro Silva, FAUP 2007.

REBELLO DE ANDRADE, Isabel, *Lugar, Memória e Corpo – Nostalgia da casa sonhada*, dissertação de Mestrado em Arquitectura orientada pela Professora Doutora Madalena Pinto da Silva, FAUP 2011.

SANTOS, Maria Benedita Almeida Campos Coelho e Almeida Campos Coelho e, *Materialização de uma Atmosfera : um lugar entre o céu e a terra*, dissertação de Mestrado em Arquitectura, orientada pela Professora Doutora Madalena Pinto da Silva, FAUP 2015.

SANTOS, Maria Sofia, Do indivíduo no espaço ao espaço do indivíduo, dissertação de Mestrado em Arquitectura orientada pela Professora Doutora Marta Oliveira, FAUP 2009.

| Publicações periódicas:

Revista Arqa- Arquitetura e arte, Lugares Sagrados, Lisboa, vol.108, Julho/Agosto 2013.

Opúsculo 14 – Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura, Porto, Dafne Editora, 2008.

Richard Andrews and Chris Bruce. “1992 Interview with James Turrell”. In Andrews, *James Turrell: Sensing Space*

| Web:

Arch Daily- www.archdaily.com
Dezeen- www. dezeen.com
Divisare- divisare.com
Domus- www.domusweb.it
Revista Punkto – www.revistapunkto.com
Vitruvius- www.vitruvius.com.br

https://www.stockholmarchipelago.se/sv/om-stockholms-skargard/
http://www.team10online.org/team10/meetings/1953-Aix.htm
https://www.priberam.pt/dlpo/sinestesia
http://tillmans.co.uk/campaign-eu
https://www.svt.se/kultur/film/the-swedish-theory-of-love

## | Créditos de imagens e desenhos

01. (a,b) Fotografias do arquivo pessoal.
02. (a,b) Fotografias do arquivo pessoal.
03. Charles Eisen (1720-1778), Frontispício de Marc-Antoine Laugier, Essai sur l'Architecture, 2ª ed., 1755. Retirado de http://www.reanimationlibrary.org/pages/wpmmurphy (consultado 01-03-2018, 15:45)
04. http://www.emptykingdom.com/featured/picassos-light-drawings/
05. https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Flagela%C3%A7%C3%A3o_de_Cristo_(Piero_della_Francesca)
06. (a) http-//www.artribune.com/wp-content/uploads/2014/04/02a-Candida-Hofer
(b) http-//www.artribune.com/report/2014/04/candida-hofer-fotografa-mantova-e-d-espone-la-serie-a-palazzo-te/attachment/02-candida-hofer/.jpg
07. https-//www.pinterest.com.mx/pin/68046644340189594/.jpg
08. (a,b) http://www.richardlong.org/sculptures.html
09. http://www.richardlong.org/textworks.html
10. (a) http-//facsimilium.blogspot.com/2011/09/quattro-libri-dellarchitettura-four
(b) http-//spenceralley.blogspot.com/2016/04/drawings-by-michelangelo-16th-century
11. (a,b) http-//www.caurj.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/1-DA-VINCI-e-LECOR-BUSIER-MODULOR
12. Fotografia do arquivo pessoal.
13. https-//www.archdaily.com.br/br/01-45946/cenografia-e-arquitetura-ciclo-convidados-mortos-e-vivos-joao-mendes-ribeiro/45946_45958
14. (a,b) https-//openhousestockholm.se/objekt/arkdes-arkitektur-och-designcentrum/.jpg
15. (a,b) http://jamesturrell.com/work/outsideinsight/
16. (a,b) https-//divisare.com/projects/311000-alvar-aalto-ake-e-son-lindman-villa-mairea
17. John F. Waggaman, em https-//www.moma.org/artists/3091
18. http://www.artyfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm
19. (a,b) http://studiomumbaiarchitects.blogspot.com/
20. https-//archpaper.com/2009/07/corbus-stoop/.jpg
21. https://festisei.files.wordpress.com/2011/11/smithsons.jpg
22. (a, b) Fotografias do arquivo pessoal.
23. (a,b) FAUP sigarra: https-//sigarra.up.pt/faup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=35697
24. https-//www.timeout.com/london/art/helena-almeida-inhabited-drawings-desenhos-habitados
25. (a,b) https://www.archdaily.com.br/br/797010/classicos-da-arquitetura-pavilhao-nordico-em-veneza-sverre-fehn
26. (a,b) https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor
27. https-//www.carusostjohn.com/projects/stortorget/.jpg
28. (a,b,c,d,e,f) Fotografias do arquivo pessoal.
(g) https://www.tumblr.com/privacy/consent?redirect=http%3A%2F%2Fplansofarchitecture.tumblr.com%2Fpost%2F27930729759%2Fgunnar-asplund-woodland-chapel-1911
(h) http-//www.estudoprevio.net/en/papers/46/dossier-teses-joao-ortigao-ramos-.--building-a-temple-sigurd-lewerntz-three-case-studies..
29. (a,b,c,d,e,f) Fotografias do arquivo pessoal.
30. (a) Fotografia do arquivo pessoal.

(b) https-//www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-
-nas-lentes-de-fernando-guerra/580fb741e58ece64b800003e-termas-de-vals-de-peter-
-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra-foto

31. (a,b,c) http-//maquina1.portodigital.pt/museus/recurso/102
32. https-//br.pinterest.com/pin/122793527314241697/.jpg
33. http-//monolithos.tumblr.com/post/59597462240/7knotwind-eduardo-chillida-plans-
-and-renderings
34. http://jamesturrell.com/work/bridgets-bardo/
35. (a,b) Fotografias do arquivo pessoal.
36. (a) https-//www.dezeen.com/2009/05/23/selected-projects-by-alvaro-siza/.jpg
(b) https-//www.architectural-review.com/today/lutheran-church-by-johan-celsing-
-follows-in-the-footsteps-of-lewerentz/8624065.article
37. https-//www.flickr.com/photos/liturgiapl/8141534056/in/photostream
38. https://www.flickr.com/photos/augustfischer/30397746214/ (17/05/2018, 13:15)
39. https-//www.imgrum.pw/media/1811868427545248631
40. wolfgang-tillmans-tag-nacht-ii-2010-web
41. Fotografia do arquivo pessoal.
42. (a, b) http-//saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/page/3/.jpg
43. Fotografia do arquivo pessoal.
44. (a,b,c) https-//www.trover.com/d/pE2J-church-of-the-light-ibaraki-japan
45. (a ) http-//www.archidiap.com/opera/tempietto-di-san-pietro-in-montorio/.jpg
(b) Fotografia do arquivo pessoal.
(c,d,e,f) Imagens do filme La Grande Bellezza.
46. (a,b,c,d) Fotografia do arquivo pessoal.
47. http-//www.design-is-fine.org/post/54944895631/aldo-rossi-drawing-for-the-es-
presso-machine-la
48. https-//www.arcoweb.com.br/noticias/arquitetura/exposicao-milao-desenhos-ineditos-aldo-rossi
49. http-//saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/page/3/
50. (a) https-//www.viajarentreviagens.pt/egipto/piramides-de-gize/.jpg
(b) https-//pt.wikipedia.org/wiki/Cari%C3%A1tide#/media/File-Ath%C3%A8nes_
Acropole_Caryatides
(c) Fotografia do arquivo pessoal.
(d) https-//br.pinterest.com/pin/328129522834521482/.jpg
51. (a,b) https-//revisitavora.wordpress.com/mercado-municipal-de-vila-da-feira/.jpg
52. (a,b) http-//www.blog.anapina.com/2013/06/sao-joao-2013
53. https://www.kunst.dk/kunstomraader/arkitektur/initiativer/initiativer/
54. (a,b) https-//www.archdaily.com.br/br/803709/casa-de-cha-da-boa-nova-de-alva-
ro-siza-vieira-nas-lentes-de-fernando-guerra/587fec86e58ece8d930000f1-casa-de-cha-da-
-boa-nova-de-alvaro-siza-vieira-nas-lentes-de-fernando-guerra-foto
55. (a,b) images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1/pro-
ject_images/1308838/26/alvaro-siza-vieira-fernando-guerra-fg-sg-piscina-de-leca-da-palmeira
56. (a,b) http-//www.mipiaceroma.it/wp-content/uploads/2017/09/Roma-Basilica-di-
-San-Pietro-ll-colonnato
57. Ilustração in CAMBIANDO EL ARTE DE HABITAR, LOS SMITHSONS. ED. GUSTAVO GILI,
1994. PÁGINAS 108-118.
58. Fotografia do arquivo pessoal.
59. Fotografia do arquivo pessoal.
60. Fotografia do arquivo pessoal.
61. https-//pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro-Sommarn%C3%B6je_(1886),_akvarell_av_An-
ders_Zorn

62. https-//upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1f/Ren%C3%A9_Magritte_The_Human_Condition
63. https-//www.archdaily.com.br/br/766439/east-west-west-east-de-richard-serra/554286c8e58ece706c000404-east-west-west-east-de-richard-serra-foto1
64. https-//www.dezeen.com/2017/05/10/egg-shaped-gold-solar-sauna-bigert-bergstrom-kiruna-sweden/.jpg
65. (a,b) https-//www.dezeen.com/2015/11/11/raumlabor-industrial-sauna-gothenburg-port-sweden/-
66. http://www.thamvidegard.se/work/public/treehotel/
67. (a,b) http://christojeanneclaude.net
68. http://skalso.se/bungenas/
69. https://www.dezeen.com/2016/09/25/mobile-meditation-pavilion-riondolo-giovanni-wegher-stelvio-national-park/
70. https://snohetta.com/projects/2-tverrfjellhytta-norwegian-wild-reindeer-pavilion
71. (a,b) http://arknat.com/
72. (a,b) http://arknat.com/
73. https://www.archdaily.com.br/br/01-71672/bienal-de-veneza-2012-eduardo-souto--de-moura
74. https://www.archdaily.com.br/br/877401/casa-atrio-tham-and-videgard-arkitekter
75. (a,b) https://www.mapaarq.com/cap
76. (a,b) http://www.richardlong.org/sculptures.html
77. Adaptado de https-//upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/SWE-Map_Kommuner
78. Adaptado de stockholm-M100000_be.
79. Foto aérea a partir do GoogleMaps
80. Fotografia do arquivo pessoal.
81. Desenho da autora
82. (a,b,c,d,e) Fotografia do arquivo pessoal.
83. Desenho da autora, as fotografias ‘ponto de vista’ pertencem ao arquivo pessoal.
84. (a,b) https-//www.snpcultura.org/tvb_peter_zumthor_4_4
85. Desenho da autora.
86. Desenho da autora.
87. Desenho da autora.
88. Desenho da autora.
89. Desenho da autora.
90. Desenho da autora.
91. Desenho da autora.
92. Desenho da autora.
93. Desenho da autora.
94. Fotografia do arquivo pessoal.
95. Desenho da autora.

# PROJECTAR O INVISÍVEL.

## Um espaço de contemplação na paisagem escandinava

Eunice Isabel Almeida Tavares de Oliveira Soares

FACULDADE DE ARQUITECTURA