

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Espaço entre espaços

Da natureza, Homem e arquitetura

Joana Gordo Pereira

M

2021



espaço entre espaços

da natureza, Homem e arquitetura

Joana Gordo Pereira

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura sob a orientação do Professor
Doutor Manuel Augusto Soares Mendes apresentada à Faculdade de Arquitetura
da Universidade do Porto, maio de 2021

A presente dissertação foi redigida segundo o novo acordo ortográfico. As citações e expressões transcritas foram sujeitas a uma tradução livre, realizada pela autora. As citações escritas com o antigo acordo ortográfico ou de origem brasileira, mantêm a sua forma primitiva.

espaço entre espaços
- da natureza, Homem e arquitetura

Da vontade de ser pessoa antes de ser arquiteta.

Ou, por outras palavras,
De saber pensar arquitetura, para a *saber fazer*.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por serem casa e abrigo; pelas circunstâncias ao (des)conforto que é crescer.

Ao professor Manuel Mendes, pelo desafio do acolhimento, pela disponibilidade, segurança e amparo às tantas inquietações.

Aos amigos de Santa Catarina, por serem sempre o ponto de partida e o de chegada; e aos colegas arquitetos, de Lisboa e do Porto, pelo companheirismo, ousadia e poesia do ofício.

E por último – mas com uma admiração desmedida –, ao Pedro, por ser o *espaço* mais bonito e seguro desta viagem.

Obrigada. Convosco, tudo fez mais sentido.

RESUMO

Partindo do ponto 0, onde o espaço natural e a condição física formulam as circunstâncias inexoráveis à existência do ser físico, cresce no Homem o desejo de agir neste meio e de ver satisfeitas as necessidades que surgem da sua condição de indivíduo físico e metafísico. Neste sentido, o ser humano recorre ao meio artificial e encontra na construção do *espaço* a resposta à sua forma de *ser no mundo*¹. Motiva-nos perceber que *espaço* é este; em que conjunturas surge, como é que o Homem o apreende e experiencia e como é entendido e praticado o ato da sua construção.

Recorrendo a seis autores distintos, entre eles arquitetos, professores e críticos – Juhani Pallasmaa, Luiz Santamaria, Herman Hertzberger, Jacques Lucan, Hans Van der Laan e Rudolf Arnheim –, evoca-se para este estudo a vivência da arquitetura como experiência espacial e existencial, a percepção da matéria física e simbólica e as problemáticas do ofício de arquitetura e do ensino/aprendizagem da disciplina como um sistema/método.

A armação teórica é, por conseguinte, feita na deambulação entre os seis autores, as atuais inquietações consequentes dos últimos anos enquanto estudante de arquitetura e a motivação (ou inocência) de encarar a arquitetura como uma disciplina capaz de provocar no Homem a consciência de existir e habitar o mundo.

Palavras-chave: *Circunstância, espaço, corpo, objeto, experiência, arquiteto*

ABSTRACT

Starting from point zero, where the natural space and the physical condition formulate the inexorable circumstances for the physical being's existence, the human desire to act in this environment and to satisfy the needs that arise from the physical and metaphysical individual condition grows. In this sense, the human being resorts to the artificial environment and finds in the construction of space the answer to the way of *being-in-the-world*¹.

We are motivated to understand what this space is; in which conjunctures it appears, how human beings perceive and experience it, and how its construction is understood and practiced.

Considering six different authors, among them architects, professors and critics - Juhani Pallasmaa, Luiz Santamaria, Herman Hertzberger, Jacques Lucan, Hans Van der Laan and Rudolf Arnheim -, this study evokes the experience of architecture as a spatial and existential one, the perception of physical and symbolic matter, and the problems of the architecture activity and the teaching/learning of the discipline as a system/method.

This theoretical project, therefore, intersect the six authors, the restlessness resulted from the last few years as an architecture student and the motivation (or innocence) to face architecture as a discipline capable of provoking in human being the consciousness of existing and inhabit the world.

Keywords: *Context, space, body, object, experience, architect*

¹ HEIDEGGER, Martin - Ser e Tempo. 15a ed. [S.l.] : Editora Vozes Ltda, 2005, p16

SUMÁRIO

Prefácio | 10

Introdução | 14

A circunstância do espaço | 18

Ponto 0 | 20

A experiência espacial | 38

Corpo | 40

Objeto | 54

Outro | 68

A construção do lugar | 78

O ato de criar | 80

O exercício de aprender | 102

Espaço, tempo e memória | 116

Considerações finais | 124

Bibliografia | 127

Lista e legenda de imagens | 129

Anexo | 132

PREFÁCIO

Não há um viver abstrato. Vida significa a fatalidade de realizar o projeto da existência que cada um é. Este projeto em que consiste o eu não é uma ideia ou plano ideado pelo homem e livremente escolhido. É anterior a todas as ideias que a sua inteligência forme, a todas as decisões da sua vontade. Mais ainda, habitualmente, não temos dele senão um vago conhecimento. Sem dúvida, é o nosso autêntico ser, é nosso destino. A nossa vontade é livre de realizar ou não esse projeto vital em que definitivo somos, mas não poder corrigi-lo, mudá-lo, prescindir dele ou substituí-lo. Somos inevitavelmente esse único personagem programático que necessita de se realizar. O mundo à volta ou o nosso carácter próprio facilitam ou dificultam-nos mais ou menos essa realização. A vida é constitutivamente um drama porque é a luta frenética com as coisas e ainda com o nosso próprio carácter, para conseguir de facto o que somos em projeto.”²

Cresci num meio seguro, habituada a viver a rua, o campo e a moradia, a pertencer a um sistema simples, crente e homogéneo.

Partir daqui, à procura da tal utopia de querer saber *ser, estar e pensar*, com a consciência de viver a cidade e a distância ao mesmo tempo que se constrói a consciência da individualidade e da vida com o(s) outro(s). A vida da cidade; Lisboa e o Porto; fazer os tantos quilómetros – como tantos outros –, e encontrar a diferença, encarar as outras formas de viver, de educar, de relacionar, de olhar o espaço e sentir a arquitetura; e abrir espaço ao confronto; entre escolas, entre cidades, entre espaços, entre rotinas, costumes e ideais.

E por fim, o regresso à aldeia; a entrada na rotina que é ser arquiteto e a ingenuidade de querer justificar e compreender os vários contextos. De olhar as diferenças e querer defini-las como a resposta à liberdade de *ser, estar e pensar* do indivíduo, do coletivo, do arquiteto, da sociedade.

A consequência de um curso e de um conjunto de circunstâncias que, mais do que suscitar a inquietação sobre os espaços que pertencem à vida do ser humano – natural, artificial, existencial –, causaram a urgência de testar o raciocínio e de

² ORTEGA y GASSET, José, Goethe desde dentro. Madrid, 1993

construir um processo de pensamento individual que reflita o percurso feito até aqui e que sirva de ponto de partida para o ofício, onde a prática derive da autonomia de saber pensar a arquitetura.

É nesta conjuntura que surge a presente armação; na procura de encontrar o espaço individual no coletivo, o do ser humano no natural, o existencial no construído; na tentativa de pensar sobre o ofício de arquitetura atribuindo-lhe uma responsabilidade cada vez maior e indispensável nas experiências e ações do Homem no mundo; e por fim, na expectativa de construir mais um *circuito*³ ao processo pessoal, a partir deste início assinalado pela presente dissertação.

E de ser arquiteto. Quão bonito será exercer uma profissão que permita — ao Homem e sociedade —, *fundir a nossa imagem de indivíduos com a nossa experiência no mundo*⁴.

³ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p69, citando Renzo Piano

Entenda-se o termo *circuito* como o “2. O percurso feito à volta de algo.” Em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/circuito> [consultado em 25-05-2021].

⁴ PALLASMAA, Juhani - Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 201, p11

espaço entre espaços
- da natureza, Homem e arquitetura

INTRODUÇÃO

- da dissertação: a motivação

A presente dissertação surge com o intuito de provocar a noção de *espaço* e as várias concepções que o termo assume perante o ser humano e o mundo construído onde este desenvolve a sua ação. Neste sentido, o ensaio procura desenvolver a autonomia de uma construção teórica e crítica – assente em obras escritas de seis autores – sobre o ofício da arquitetura para lá da sua condição prática, técnica e construtiva.

O ponto de partida é feito com base nas provocações de Pallasmaa e da sua abordagem ao corpo, ao movimento, à experiência e às sensações, considerando as conjunturas que influenciam esta mesma experiência; o meio natural, o corpo, o objeto e o outro; intervenientes do espaço e, portanto, da disciplina de arquitetura que se poderão identificar como instrumentos à prática e à aprendizagem do próprio exercício.

Espaço – 1. Área que está no intervalo entre limites. 2. Lugar vazio que pode ser ocupado. 3. Ponto em que não há ou rareia aquilo que existe à volta. 4. Capacidade ou lotação de uma área. 5. Tempo de duração ou tempo que medeia duas operações ou dois atos. 6. Extensão total do céu ou do universo. 7. Região para além da atmosfera terrestre. 8. Conjunto de circunstâncias. (...) ⁵

O título *espaço entre espaços* reflete a alusão aos múltiplos lugares que compõem a vida do Homem, insinuando por isso, uma qualquer interseção que os coloca em diálogo. Um cruzamento que se contamina de circunstâncias, ideais e normas que, considerados num conjunto, modelam o contexto que habitamos. Para além disso, o título afunila-nos na sensação de que há um espaço particular que se distingue; um possível primeiro espaço que é absorvido pelos restantes, situado algures entre o indivíduo e a sua condição de existir; entre a experiência incitada por Pallasmaa e a disposição/organização de Lucan; entre a estrutura dos

⁵ *Espaço*, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <https://dicionario.priberam.org/espaco> [consultado 25-01-2021]

elementos de Arnheim e a paisagem de Santamaria; entre a vida pública e privada de Hertzberger e o meio natural de Van Der Laan.

O subtítulo, *da natureza, Homem e arquitetura*, representa os campos subjacentes ao termo enunciado no título – ao *espaço* –, abordados e destacados pelos autores e que por isso, serão considerados nesta análise para uma melhor compreensão do impacto e valor da arquitetura e do seu ofício.

- da dissertação: metodologia e estrutura

Os autores escolhidos surgem como sugestão do professor orientador perante as inquietações iniciais que motivaram à elaboração da presente dissertação.⁶ De entre professores, arquitetos, críticos e historiadores, é recolhida uma amostra ampla de ideais e formulações acerca da arquitetura e da sua vivência que, postas em confronto, conduzem a uma linha de raciocínio pessoal.

A análise incide essencialmente nas suas obras escritas, focando algumas construções, percursos de arquitetos e teses defendidas pelos mesmos, com o intuito de chegar a uma reflexão mais profunda e sustentada dos temas em análise. As obras referenciadas são consequência destas leituras sendo que as impressões descritas são baseadas no texto e na impressão descrita pelos autores.

Os temas escolhidos, para além de serem reflexo da vontade em estudar e ver clarificados alguns dos assuntos em prol do processo pessoal, resultam do cruzamento das vozes estudadas, realçando os temas lhes são transversais.

A estrutura da dissertação divide-se em quatro momentos: a *Circunstância do espaço*, a *Experiência espacial*, a *Construção do lugar*, e por último, *Espaço, tempo e memória*.

Num primeiro momento, a dissertação direciona-se para a exploração do contexto em que surge esta ideia *espaço*. O *Ponto 0* é assim o mote que nos leva a

⁶ Sentiu-se a necessidade de limitar as referências a seis autores, de forma de circunscrever e direcionar o conteúdo do trabalho e que, consequentemente, permitisse um maior enfoque na exploração do processo.

conjeturar o propósito dos vários espaços criados como consequência da inevitabilidade do meio natural e da existência física do Homem nesse meio. Reflete a procura dos motivos que levam à construção do artificial e, com isso, às múltiplas formas de estar e habitar o mundo.

De seguida, a *Experiência espacial* procura compreender como é feita esta mesma vivência do espaço e que componentes, físicas ou metafísicas, importa considerar e que realmente influenciam a percepção, as emoções e as experiências do Homem. O capítulo divide-se em *Corpo*, *Objeto* e o *Outro*, por partir do princípio que são estes os três principais ocupantes do espaço, e por isso, os instrumentos do ofício de arquitetura.

A análise segue para a *Construção do espaço* onde, a partir das considerações feitas anteriormente, se procura escrutinar o processo de projeto. *O ato de criar* coloca o arquiteto em lupa, e o seu papel é filtrado a partir da sua imagem de indivíduo e de profissional. Afinal, que imposições, que liberdade e sabedoria – intelectual e experimental –, lhe são exigidas?

Para além disso, o aluno também entra nesta investigação como o produto embrionário da imagem de arquiteto que a sociedade vai exigindo ao longo do tempo. *O exercício de aprender* deambula entre as considerações teóricas, práticas e críticas do ofício, pretendendo desafiar a uma reflexão acerca das práticas pedagógicas atuais das academias, tendo em conta as especificidades e os requisitos impostos pelo desenvolvimento da prática.

Por fim, em *Espaço, tempo e memória* procura-se refletir a capacidade do espaço e, consequentemente, da arquitetura permanecer na memória, criar recordações e resistir à passagem do tempo. No mesmo sentido, compreender até que ponto a arquitetura como atitude e forma de estar é ou não, um ato livre e oferece ou não, liberdade de agir, de estar e ser no meio natural. No fundo, provocar a sua operatividade, a sua função e o seu papel como estruturador espacial e social.

1. a circunstância do espaço



Imagem 1
*Rama de uma figueira numa
viagem a Espanha.*
Alvar Aalto

PONTO 0

As árvores são uma presença. Elas mantêm, cada um de acordo com a sua espécie, num equilíbrio extraordinário entre movimento e imobilidade, entre ação e passividade. (...)

Muito antes da existência dos números ou da matemática, quando a linguagem humana consistia principalmente em nomear o mundo, as árvores ofereciam as suas medidas: distância, altura, diâmetro, espaço. Elas eram mais altas do que qualquer coisa viva; as suas raízes chegaram mais fundo do que qualquer outra criatura; elas percorreram o céu e exploraram o submundo. Através delas nasceu a ideia do pilar, da coluna. As árvores ofereciam ao Homem a medida do seu próprio espaço vertical; Em tal oferta – misteriosamente presente até hoje quando o tanque da motosserra se encheu com gasolina – encontramos a prova, a mais discreta que se pode dar no mundo, de que nunca estivemos completamente sozinhos.⁷

Parindo da conceção de existir uma estrutura que abriga as circunstâncias da vida do ser humano, definimos a terra como o suporte material e como o contexto onde tudo se desenrola. Entendemos esta massa terrestre como uma substância natural, um conjunto puro e independente da influência e presença do Homem. No fundo, como que a *origem* ou o *centro* a partir do qual todos os ciclos se desenvolvem e se constroem os múltiplos cenários à vida humana.

Estudar o meio natural, para Santamaria, não incide exclusivamente na dimensão métrica da paisagem, na forma adotada pelas árvores, nas diferenças da malha terrestre ou nos acontecimentos geológicos. Ao autor, preocupa o tamanho e a direção que as raízes das árvores tomam, as sombras desenhadas na paisagem, as consequências materiais do movimento do vento, o decurso da água da chuva

⁷ “Los árboles constituyen una presencia. Mantienen, cada uno de acuerdo con su especie, un extraordinario equilibrio entre el movimiento y la quietud, entre la acción y la pasividad. (...)Mucho antes de la existencia de los numerables o las matemáticas, cuando el lenguaje humano consistía primordialmente en nombrar el mundo, los árboles ofrecían sus medidas: de distancia, de altura, de diámetro, de espacio. Eran más altos que cualquier cosa viva; sus raíces llegaban más hondas que cualquier otra criatura; rozaban el cielo y sondeaban el mundo subterráneo. Por ellos nació la idea del pilar, la columna. Los árboles ofrecían al hombre la medida de su propio espacio vertical; en tal ofrecimiento – misteriosamente presente todavía hoy cuando lleno de gasolina el depósito de la sierra mecánica – encontramos una prueba, la más discreta que pueda darse en el mundo, de que nunca hemos estado completamente solos” em SANTA-MARÍA, Luis Martínez - El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p23

assim que toca o construído. De certa forma, a sua atenção não se isola no valor dos objetos em si próprios, mas nas percepções e nos movimentos que estão ao alcance da apreensão do Homem e que influenciam a sua vida através da sua imagem simbólica e da sua utilidade prática.

Considerando os fenómenos do meio natural, como por exemplo, o percurso da água, as transformações do clima ou o decorrer das estações do ano e, analisando a constituição do solo e os múltiplos contextos físicos oferecidos pela Natureza, encontramos vários ciclos que nos confirmam a complexidade, sustentabilidade e de certa forma, a perfeição do seu ciclo. A estrutura com que nos deparamos não só se organiza por si mesma, detendo o seu próprio tempo de desenvolvimento, como garante que os vários ciclos a ela adjacentes se ordenem e se estabeleçam como um todo capaz de sustentar as necessidades e os restantes ciclos dos seres vivos. Consequentemente, o Homem é também levado a explorar e a adaptar a sua presença no mundo, as suas necessidades e o seu ciclo de desenvolvimento.

Podemos, com isto, considerar o meio natural como o ponto 0 do desenvolvimento físico e metafísico do mundo; como o tal ponto de origem dotado de *fenómenos e acontecimentos*⁸ incontroláveis, de imagens ilimitadas de *espaço, tempo, matéria e forma* e de uma certa *realidade misteriosa*⁹ que lhe confere uma imagem simbólica de lugar. Condições estas, as do meio natural, que dada a sua flexibilidade, proporcionam a criação dos cenários necessários à adaptação e ao desenvolvimento da vida e dos ciclos dos múltiplos seres vivos.

O Homem como parte integrante deste sistema, ao explorar a sua presença, é estimulado a interagir com as outras espécies e intervenientes do espaço físico, o que leva a considerar que a sua habitabilidade estará sempre dependente das

⁸ “(...) todos aquellos fenómenos y acontecimientos que tan sencillamente se asocian al árbol, al estanque y al camino acabarán impregnando el entendimiento de lo que es la casa en la profunda unidad de vida y forma, tierra y objeto, em una síntesis integradora” em SANTA-MARÍA, Luis Martínez - El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p9

⁹ “Sobre el enigma del árbol, del camino, del estanque... o de un trozo de tierra cualquiera ante la casa, ofrece un sueño y, por tanto, también una misteriosa realidad com él confundido. Ibidem, p13

inevitabilidades desse mesmo sistema. Para além disso, estando a sua presença diretamente relacionada com o desenvolvimento do ciclo natural, é construída uma relação de interdependência e complementaridade; o Homem constrói e justifica os caminhos, a organização dos lugares e os objetos construídos através do seu uso, e o meio natural oferece a carga simbólica, os recursos e a estrutura à condição física, intelectual e espiritual do ser humano.

O Homem encara o espaço natural como um modelo a seguir. A sua subsistência e a capacidade de se organizar como um todo completo e perfeito desperta-lhe, ao Homem, o desejo de se poder igualar à Natureza, ou de a manipular e, eventualmente, dominar. Uma certa vontade, e talvez ingenuidade, ao equiparar as suas capacidades e materializações ao imaterial do mundo natural e de traduzir em massa as ideias e conceções complexas que constrói mentalmente.

Neste sentido, o Homem procura um modo de expressão que reflita a sua forma de habitar, e constrói um objeto que o personifique e que responda às suas necessidades; necessidades estas que balançam entre as dualidades matéria e ideologia, físico e metafísico. No fundo, entre a condição corpórea que permite o seu movimento e ação e o desenvolvimento das suas faculdades intelectuais e das aptidões sociais e coletivas, realçando a sua presença como indivíduo e por isso, a sua individualidade.

A necessidade intrínseca ao ser humano de se superar intelectualmente e, assim, aumentar o seu conhecimento técnico, científico e social, aliado ao desejo pela perfeição, conduzem-no à construção de um *objeto complexo*¹⁰ que seja capaz de contribuir para o rápido desenvolvimento da arquitetura ao longo da história e, por sua vez, se concretize em obra de arte – obra de arte esta que como objeto resulta da materialização, da imaginação e das imagens produzidas a partir da experiência corpórea no espaço e cujo objetivo da sua presença na vida do Homem remete à sua satisfação corporal e intelectual.

¹⁰ Objeto que também estimule a vida física e intelectual do Homem.

Uma obra de arte que, e referindo-nos à arquitetura, se poderá interpretar como o refúgio físico, a estrutura material organizada que limita a natureza selvagem e infinita capaz de oferecer limite e medida à vivência física e mental do ser humano.

A construção do artificial coloca o Homem no centro, como o elemento principal e mediador da massa terrestre com a obra física. Deste modo, os objetos surgem de tal forma subordinados ao ser humano que lhe permitem construir um conjunto de espaços compostos à sua ação: *um espaço de ação, um espaço de locomoção e um campo de visão*¹¹.

Contudo, importa ressaltar que este total controlo do objeto poderá não ser totalmente real. Afinal, a percepção por si só, sendo a principal forma de relação do Homem com o meio, transmite uma informação manipulada, subjetiva e variável, desarmando de tal forma as capacidades do ser humano que o deixa sempre dependente da estrutura principal que organiza o todo maior e mais complexo: o meio natural.

Neste sentido, recuperamos a conceção de que, quando considerados num conjunto, o espaço artificial e o natural se completam; se por um lado, o desenho do espaço incide numa exploração geométrica, intelectual e limitada totalmente manipulável pelo Homem; por outro, o desenho da Natureza incita a um traçado livre, selvagem e aparentemente sem qualquer norma. A vida livre e ilimitada da natureza em contraste com a medida exata da obra, a luz do exterior com a sombra provocada pelas paredes no interior e a irregularidade do terreno, dos caminhos e da vista, com o desenho pormenorizado e matemático dos elementos e dos detalhes.

¹¹ “Notre espace d’expérience se présente dès lors comme un espace composé, une superposition d’espaces qui vont chaque fois s’élargissant: un espace d’action, un espace de locomotion et un champ de vision (...). em LAAN, Hans Van Der - L’espace architectonique: quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine. Leiden: E. J. Brill, 1989, p29

Assim, a obra de arte criada pelo ser humano, ainda que procure o seu reconhecimento, poderá não ser capaz de se *sobrepôr ao ciclo da natureza*. Poderá sim equiparar-se ou, estabelecendo uma relação, completá-lo.

Até porque cumprem propósitos diferentes quando inseridos num conjunto; de um lado, o espaço surge como forma de expressão do ser humano e como meio que o auxiliará nas suas necessidades diárias; por outro, o espaço natural afirma-se como um todo desprovido de funcionalidade, imaginativo e cujo fim reside em si mesmo.

*O movimento descendente, do espírito à matéria, visa o aperfeiçoamento da natureza: esta para nós é a função da arte. O movimento ascendente, da matéria ao espírito, visa satisfazer a nossa inteligência: termina o ciclo da arte e é assim que se cria a analogia com o ciclo da natureza.*¹²



Imagem 2
Mont Sainte Victoire
Paul Cézanne

¹² “Le mouvement descendant, de l'esprit vers la matière, vise à parfaire la nature: c'est là, pour nous, la fonction de l'art. Le mouvement ascendant, de la matière vers l'esprit, vise à satisfaire notre intelligence: par là se boucle le cycle de la nature.” em LAAN, Hans Van Der - L'espace architectonique : quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine. Leiden: E. J. Brill, 1989, p211

Colocando de novo o enfoque no Homem, e considerando-o como a origem e o centro do ciclo da arte, a análise dirige-se para os seus movimentos e para a relação que constrói com o lugar.

A dualidade entre as necessidades físicas e mentais, vida natural e artificial, entre imaginação e razão conduzem-nos, inevitavelmente, a uma qualquer ideia de atmosfera; ou seja, a um ambiente composto pelas várias circunstâncias que potenciam e influenciam o desenvolvimento da total experiência humana, física e mental. Enquanto que, as dualidades de interior e exterior, massa e vazio, forma e medida, já nos orientam a uma ideia de *espaço* com uma conotação física, dotada de associações e respostas corporais e materiais. Neste sentido, parte-se na exploração de uma ideia de estrutura física que compreende o Homem e a sua individualidade, que advém da noção de uma construção servidora da natureza, para uma servente da experiência humana.

*A casa canaliza, determina, limita a extensão, o alcance e a região em que os vazios visuais se reúnem: modela e prefigura imagens segundo um jogo de aberturas e fechamentos da visão.*¹³

O espaço arquitetónico define a casa como uma possível resposta a esta procura. Desde o abrigo em cavernas à construção de cabanas passando pela exploração de materiais como a madeira, a pedra, o barro e posteriormente o cimento, o vidro ou o metal, a casa tornou-se num objeto capaz de responder de modo preciso às necessidades do Homem, garantindo assim um caráter pessoal e individual ao espaço e revelando-se no meio mais íntimo, expressivo e singular à sua disposição para alcançar o seu ideal de refúgio e conforto.

Esta procura por abrigo não só revela a necessidade de proteção do indivíduo perante o mundo físico do exterior, como manifesta o desejo de se isolar de um

¹³ “La casa encaniza, determina, limita la extensión, el alcance, y la región en la que se congregan las fugas visuales: modela y prefigura imágenes, según el juego de aperturas y cierres de la visión” em SANTA-MARÍA, Luis Martínez - El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p8

determinado contexto, seja ele familiar ou social. Assim, pela extração da *terra massiva, ilimitada, uma matéria limitada*¹⁴, torna-se possível organizar a sociedade, dividi-la em grupos segundo os seus ideais e materializar a concepção de casa cuja diversidade espacial seja capaz de oferecer abrigo às múltiplas experiências, personalidades, vidas e modos de viver.

Neste sentido, poder-se-á encarar a casa como o objeto central da vida humana.

*As três dimensões da casa – operando nos diferentes níveis de experiência, percepção e conhecimento – fundem-se numa função global que consiste em completar a natureza, e isso ocorre porque entre essas três funções tomadas duas a duas, cada vez que um modo secundário do proto-binómio arte-natureza é estabelecido; e também porque a função mediana, a da forma, por um lado completa a função do espaço, e por outro é completada pela medida.*¹⁵

A presença da casa no horizonte delimita a vivência física do Homem e isola-o num imaginário próprio e íntimo. Contudo, a fisicalidade associada à ideia de espaço não o permite isolar sob em si mesmo; a paisagem, o céu, os caminhos, o próprio contexto em que o objeto se insere também lhe pertence, o que torna o seu conteúdo em substância ilimitada.

A vivência física da casa vai para além do que é isolado pelas paredes, e ainda que não seja possível presenciar ambos os lados em simultâneo, a transferência dos campos visuais, energias, sons e luz torna a experiência totalizante. Desta forma, a percepção revela-se na capacidade primordial para a vivência de ambos os espaços, pois não só estabelece relação entre os dois como produz a imagem física e simbólica do objeto no Homem.

¹⁴ LAAN, Hans Van Der - L'espace architectonique : quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine. Leiden: E. J. Brill, 1989, p209

¹⁵ “Les trois fonctions de la maison- s'exerçant aux différents niveaux de l'expérience, de la perception et de la connaissance – fusionnent en la seule fonction globale qui consiste à compléter la nature, et ce du fait que, entre ces trois fonctions prises deux par deux, s'instaure chaque fois un mode secondaire du proto-binôme art-nature; du fait en outre que la fonction médiane, celle de la forme, complete d'une part la fonction de l'espace, et se voit d'autre part complétée par celle de la quantité.” em LAAN, Hans Van Der - L'espace architectonique : quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine. Leiden: E. J. Brill, 1989, p75

Santamaria provoca a casa como o ponto de transição físico entre o interior; compreendido como o refúgio e lugar de reflexão, e o exterior.

*Juntamos trinta raios e chamamos-lhe roda;
Mas é do espaço onde nada há que
Depende a utilidade da roda.
Trabalhamos o barro para fazer um vaso;
Mas é o espaço onde nada há que
Depende a utilidade do vaso;
Abrimos portas e janelas para fazer uma casa;
E é destes espaços onde nada há
Que depende a utilidade da casa.
Assim, precisamente por retirarmos vantagem do que é
Deveríamos reconhecer a utilidade do que não é.¹⁶*

Uma outra preocupação de Santamaria nesta construção do artificial remete ao *privilegiar o contentor sobre o seu conteúdo*¹⁷, ao risco de encarar o objeto estritamente pela sua forma ignorando toda a *carga ideológica*¹⁸ que o contexto físico e os fenómenos naturais conferem à casa e a todo o espaço envolvente.

O vazio do interior traduz-se no lugar íntimo onde decorre a experiência e o ato de entrar na casa num convite a pertencer a esse mundo privado, onde o corpo se isola dos outros corpos e o Homem se consciencializa da sua essência. *Um mundo fechado e completo*¹⁹, autónomo e por isso, oposto ao exterior. O oco do espaço ou o negativo da massa construída dá lugar ao corpo do Homem e a restante matéria assume-se como a extensão deste mesmo corpo em ação. Uma relação cujo vínculo que une o Homem à casa se reforça a cada nova experiência, a cada descoberta que o indivíduo faz de si próprio e sob a sua ação e movimento no espaço.

¹⁶ Teo Ta Ching, em ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p82, 83

¹⁷ “*privilegia el contenedor sobre el contenido (...)*” em SANTA-MARÍA, Luis Martínez - El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p8

¹⁸ Ibidem, p9

¹⁹ Ibidem, p87

Penso que a disciplina da arquitetura deve estar embasada em uma tríade de análise conceitual, execução de arquitetura e experiência – ou encontro – em todo seu escopo mental, sensorial e emocional.²⁰

A capacidade que o ser humano detém em humanizar a matéria física que constrói, dotando-a de cenários que o despertem mental e emocionalmente, induz aos espaços identidade e contextos alternativos ao cotidiano; manipulação e apropriação essenciais para que os lugares se desenvolvam e se tornem cada vez mais complexos.

A experiência do corpo no espaço revela-se, assim, o centro do pensamento e do exercício da arquitetura e o arquiteto na personagem que observa esse corpo, o procura compreender e no fundo, construir-lhe uma base à sua presença física.

²⁰ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p150



Imagem 3
Cemitério de Estocolmo
E.G. Asplund

No exemplo do Cemitério Sul de Estocolmo de Eric Gunnar Asplund, ao mesmo tempo que encontramos este cruzar do mundo natural com o mundo artificial, a condição do espaço desafia a ideia de medida, de tempo e o caráter simbólico dos objetos nele presentes. A natureza determina a estrutura do cemitério, cujo o horizonte extenso, a longitudinal da paisagem, e o declive acentuado oferecem uma dimensão espacial capaz de incitar o ser humano à reflexão e ao isolamento, ao encontro de um qualquer sentido profundo e simbólico no ato de atravessar a paisagem.

O cemitério nasce da inevitabilidade de guardar os múltiplos corpos, mas, e talvez sobretudo, da necessidade que o Homem tem em ver refletido fisicamente a carga ideológica que a morte provoca. Neste sentido, a exigência prática, os valores simbólicos e as necessidades mentais do indivíduo perante o significado da vida e da morte, são o mote por onde se desenrola a conceção e a estrutura do cemitério, levando o Homem a manipular e por isso, materializar o meio natural.

Os caminhos desenhados no cemitério, ainda que imóveis e aparentemente desprovidos de uma qualquer complexidade formal ou material, distinguem-se pelas direções que tomam, e as pedras de várias formas, dispostas no chão e organizadas num mesmo sentido, indicam a presença e intervenção do ser humano na manipulação e significação do lugar.

Tanto o caminho que sobe em direção à colina como os outros em direção ao pórtico (um junto ao muro dos túmulos e o outro junto à cruz) revelam-se em caminhos de aprofundamento e reflexão onde o valor da presença do Homem vai diminuindo pela forte presença da Natureza. De um lado, a parede que separa o caminho dos túmulos está próxima, mas é intransponível. Aparece de tal forma um peso e carga visual que a poderíamos associar à materialidade/fisicalidade da morte.

Do outro lado, a extensa paisagem e a colina no alto, o vazio existente entre ambas e a leveza do próprio horizonte, que incentivam o Homem à consciência daquilo que é percorrer esse caminho, de o vivenciar e perceber fisicamente.

O ato de caminhar, ainda que o percurso culmine em centros físicos, simbolicamente coloca o Homem entre a vida e a morte, entre o natural e o artificial. De tal forma que, a alteração do ponto de vista, a capacidade perceptiva do observador e a sua atitude reflexiva ao longo do percurso manipulam inevitavelmente a imagem do caminho, e com isso, o seu significado. Neste sentido, a experiência desperta no observador uma certa noção de temporal; à ação de caminhar, ao ciclo da sua vida e ao próprio lugar.

*Todos os elementos estão, portanto, ligados entre si e têm a capacidade de se combinar de maneiras diferentes, de se encaixar de uma forma geral que, embora seja um dado adquirido, o visitante pode seguir modelando e especulando. A paisagem é uma construção que se faz por montagem, com espírito e vontade próprios.*²¹

Associar a condição temporal ao espaço e à ação, conduz necessariamente à leitura de cada elemento que compõe o espaço com o seu próprio tempo, conduzindo assim a uma noção de espaço composta de vários tempos: o tempo da vida do Homem, o tempo de uma ação ou movimento e, sobretudo, o tempo do lugar. Tempos sem medida, que nos admitem a distinção entre o permanente e o temporário e sobretudo, entre tempo mensurável e o inmensurável. Definir a medida como característica transversal permite-nos fazer cruzamento entre a matéria e o simbolismo organizando, pois, uma sequência histórica de acontecimentos, ordenados numa linha temporal e associados a um lugar que suporta ambos os ciclos (o do Homem e o da Natureza).

A presença do relógio é exemplo de um destes tempos. Despojado de qualquer numeração, dirige-nos para o tempo cronometrado da ação e do movimento. Transfere-nos para uma medida mensurável e para uma noção de acontecimento limitado.

²¹ “Todos los elementos están por tanto ligados entre sí y tienen la facultad de combinarse de diferentes maneras, de acoplarse bajo una forma general que, aunque se da por sobreentendida, el visitante puede ir modelando y especulando. El paisaje es una construcción que se realiza por ensamblaje, con un ánimo y voluntad propios.” SANTA-MARÍA, Luis Martínez - El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p159

Por outro lado, a presença da cruz e a proximidade entre ambos, opõe-se a esta precisão e noção horária. Provoca-nos a reflexão do tempo dos lugares, da sua história e por isso, dirige-nos para uma sequência cronológica, incomensurável, simbólica e hermética dos acontecimentos. O que faz destacar o tempo das coisas, o *tempo sentido*, o *tempo inteligível*, ao invés do tempo do próprio tempo.

*O estranho relógio do cemitério mostra que a história dos lugares é anterior e mais importante do que a dos tempos. Que os limiares ditam as horas e os episódios, que toda a cronometria obedece a uma cronologia soberana.*²²

Os elementos ao longo do caminho revelam-se também em símbolos essenciais à percepção e vivência do espaço como um todo. A sua presença convida o Homem a abandonar o caminho e a pertencer-lhes, obrigando-o ao confronto com outras realidades.

No exemplo da igreja, templo dedicado à despedida e simbolicamente à separação dos vivos e dos mortos, esta detém uma forte conotação ideológica perante o conjunto.

O piso superior, envolto por uma bonita e extensa paisagem e dedicado à cerimónia, remete à condição de existir, enquanto que o piso inferior, subterrado, com a função de alocar os crematórios, objetifica e materializa a morte. Assim, a igreja como um todo, ao mesmo tempo que espelha a complexidade e multiplicidade da conotação simbólica do Homem, remete-nos mais uma vez à dualidade das necessidades do Homem: as físicas e as mentais.

A lagoa, por sua vez, organiza espacialmente o lugar. Ao estabelecer duas margens, divide *as duas realidades*²³, mediando a terra e a obra, distingue a

²² “El extraño reloj del cementerio demuestra que la historia de los lugares es anterior y más principal que la de los tiempos. Que los umbrales dictan las horas y los episodios, que toda cronometría obedece a una cronología soberana.” em SANTA-MARÍA, Luis Martínez - El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p101

²³ “El paisaje del otro lado es el paisaje de la otra orilla, lo outro; es sempre lo outro porque está en la otra orilla, porque el agua divide un mundo en dos realidades; una división que también es un ensanchamiento (...).” Ibidem, p165

fisicalidade das obras com a imaterialidade do campo, ao mesmo tempo que relaciona a infinidade do meio natural com o limite das paredes, do muro e das obras. Acentua o contraste entre o vazio da paisagem à direita e o peso dos túmulos para lá da parede, assumindo assim um papel essencial na estruturação e na relação do conjunto.²⁴

*A arte da arquitetura dá uma orientação, um horizonte, um terreno, mais do que uma casa ou um templo, dará uma matéria antes de uma forma.*²⁵

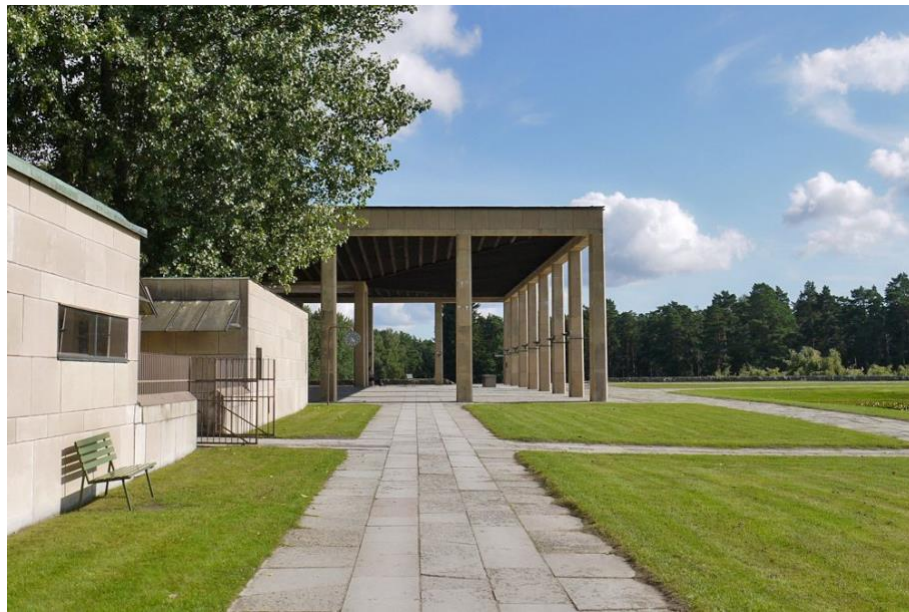


Imagem 4
Cemitério de Estocolmo
E.G. Asplund

²⁴ Análise e descrição devedoras da contribuição de Santamaría em *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*.

²⁵ “El arte de la arquitectura entregará una orientación, un horizonte, una tierra, antes que una casa o que un templo, dará una materia antes que una forma.” Ibidem, p165

Percebemos com isto, que o Homem procura expressar-se através dos elementos e obras artificiais dada a incapacidade do meio natural em satisfazer totalmente as suas necessidades.

A sua presença no espaço construído e esta ânsia pelo artificial, pela praticidade e utilidade, demonstra não só a sua procura por um propósito, como se revela num reflexo da exploração existencial e habitável do ser humano. Ou seja, o Homem recorre às suas potencialidades e capacidades físicas e intelectuais na produção do artificial com o intuito de despertar o seu senso de existir e materializar a sua condição existencial.

No exemplo do cemitério é também notória a alusão a estas dimensões; se por um lado, o cemitério detém uma função precisa – a de acolher os mortos disponibilizando crematórios, espaços de enterro, igrejas e templos –, por outro, carrega em si toda a vertente espiritual e simbólica que a morte provoca.

O lugar tenta ser ele mesmo um reflexo do acontecimento, suportando, por isso, a presença das sepulturas, da cruz, da igreja, assim como do caminho, dos vazios e dos cheios, da paisagem e do horizonte.

A partir desta conceção, pressupõem-se uma relação de interdependência entre a terra, a obra e o indivíduo, cujos componentes existem por si só individualmente, mas apenas ganham significado e complementaridade quando considerados num todo. Se por um lado, a terra suporta a existência da obra, por outro, o próprio meio natural procura justificação através do simbolismo, da presença e do uso atribuído pelo Homem. Assim, o Homem habita a obra, a obra sustenta-se da presença da paisagem e a paisagem concretiza-se pela ação e vivência do ser.

Para Santamaria, o *fundo do sonho*²⁶ reside nesta *interseção*, sendo o espaço do indivíduo, o espaço natural e o espaço físico, os objetos da arquitetura ou, de certa forma, os fatores essenciais ao exercício da arquitetura.

²⁶ "Porque como todo sueño es una construcción, todo soñador tiene un proyecto guardado que desea materializar. Y el fondo de su sueño está hecho por un deseo de estar en otro, en lo otro, lo que no se encuentra aquí..." SANTA-MARIA, Luíz Martínez - Intersecciones. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2004, p90

A vida humana compõe-se de um conjunto de referências espaciais cujas ações resultantes das vontades musculares, e os movimentos baseados nas percepções, constroem a memória corporal e formulam um conjunto de imagens perceptivas e mapas mentais da experiência espacial. No fundo, a consciência corporal da vivência do espaço conforma-se em consciência de existir ou, como incita Barragan, constrói o *senso de vida íntima*²⁷.

Assim, as circunstâncias significativas, organizadas nesses mapas mentais, são sempre associadas a um lugar, assim como o tempo específico dessa mesma ação será ordenado cronologicamente numa linha temporal imaginada pelo Homem. Mapas e linhas, que serão manipuláveis através da experiência e que, inconscientemente, moldarão a forma de viver e a condição de existir do Homem.

Tal como no cemitério, em que a figura exige a presença de um fundo, em que um centro necessita de um outro centro para orientar o percurso e a construção se concretiza com a oposição dos vazios, também os vários ciclos – da natureza, do Homem e da arte – apenas se completam pelas relações existentes entre si, formulando assim um sistema que opera como um todo.

O ciclo da Natureza e o seu espaço ilimitado e incontrolável aliado ao contexto físico da casa que abriga o movimento do Homem terão, portanto, de conferir ao ato de viver um lugar físico dotado de uma condição temporal que organiza as ações humanas, constrói memória e cenários simbólicos à vida o Homem. Ações estas que, retidas na memória, moldarão a forma de estar, de ser e de viver o espaço ao longo do tempo.

²⁷ PALLASMAA, Juhani - Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 201, p46 citando Barragán.

espaço entre espaços
- da natureza, Homem e arquitetura

2. a experiência espacial



Imagem 5
Esqueto nº110
Siza Vieira

CORPO

*(...) meu corpo faz-me lembrar quem eu sou e onde me localizo no mundo. Meu corpo é o verdadeiro umbigo do meu mundo, não no sentido do ponto de vista da perspectiva central, mas como o próprio lugar de referência, memória, imaginação e interação.*²⁸

Para além da influência social e mental que a obra e o espaço detêm sobre a vida do Homem, o exercício de construir o espaço extrapola, como vimos anteriormente, a vivência física do indivíduo. O espaço, ou a obra, como objeto da disciplina de arquitetura interfere necessariamente com todas as dimensões do ser humano e sem esta interação totalizante talvez não fosse possível habitar um lugar.

Arhneim na sua obra escrita incita que, é inerente ao ser humano a dificuldade de definir os seus estados de espírito, em descrever a sua personalidade e a maneira como vê e habita o espaço. E, por esse motivo, nas suas várias formas de expressão acerca do espaço, apenas são abordadas as estruturas e componentes físicas do lugar ignorando toda a dimensão psicológica, existencial e emocional que a complexidade espacial proporciona.

Porém, para o autor, distinguir entre necessidades físicas e psicológicas torna-se um exercício complicado, senão impossível. Partindo da premissa de que *as necessidades humanas são tudo questões da mente*²⁹, compreende-se que cumpre ao exercício da arquitetura alcançar as reais necessidades do Homem, sendo por isso essencial a observação dos seus comportamentos, da sua forma de estar no espaço e de estabelecer relações com o outro. Ou seja, analisar o sentido do olhar do Homem; como olha, o que analisa, como interpreta e se movimenta pelo espaço, com o usa, apropria e, por conseguinte, que imagem, emoção e sensação fica registada na memória da vivência dessa experiência.

²⁸ PALLASMAA, Juhani - Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 201, p11

²⁹ ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p12

Ao recordar a casa da sua infância, falar de um sítio que tenha gostado de visitar ou se tenha sentido confortável, descrever o percurso feito diariamente para o trabalho ou pedir a uma criança que faça um desenho da sua família, percebemos que incorre de imediato no pensamento do indivíduo uma qualquer noção espacial física, cuja descrição recorre a vocabulário associado a uma ideia de medida, matéria, cor, cheiro, forma e/ou a referência a um determinado movimento ou ação realizado pelo corpo: para que direção o olhar se dirigiu, onde é que as mãos tocaram, que reações e linhas de circulação o corpo descreveu, etc.

Os valores atribuídos ao espaço são, também, associados a características físicas do lugar e a imagens perceptivas. A associação ao confortável, ao bonito, ao moderno ou ao acolhedor provêm de um conjunto de fatores que as provocam; a existência de pequenos ou grandes vãos que garantem luminosidade; as peças de mobiliário escolhidas; a proximidade ou distância de determinadas divisões da casa, as áreas e dimensões dessas mesmas divisões; ou seja, a forma, a materialidade, a disposição, a decoração – aspetos relacionados com as características físicas.

O que nos leva a compreender que, ao verbalizar aquilo que apreende dos espaços que habita, o Homem apela à memória e, por isso, relata os detalhes das imagens registadas a partir da relação física e perceptiva que estabeleceu com o lugar.

*Um edifício é em todos os aspetos, um facto da mente humana. É uma experiência dos sentidos, da vista e do ouvido, do tato, do calor e do frio e do comportamento muscular, bem como dos pensamentos e esforços resultantes.*³⁰

Nesta lógica, encontramos o corpo, inevitavelmente, como o centro desta relação. Este evidencia-se como o elemento que medeia a materialidade do espaço com a conceção mental do lugar. Como objeto de consciência, de identificação individual e por isso, determinante para a vivência de um lugar

³⁰ ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1ª edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p13

através das suas capacidades de *memória, imaginação e integração*³¹. No fundo, no elemento principal da experiência espacial, capaz de elevar o movimento do corpo e a sua consciência a um ato de viver.

*A consciência humana é uma consciência corpórea; o mundo se estrutura em torno de um centro corpóreo e sensorial*³²

Algumas relações de causalidade estabelecidas pelo corpo são essenciais considerar para a compreensão da presença do Homem no espaço. Neste ensaio, salienta-se a relação desenvolvida entre os olhos, as mãos e a mente, alertando-nos para a forma como os membros do corpo poderão ser a principal fonte de percepção do espaço, sendo que, residirá na visão o primeiro e primordial dos sentidos para a leitura do lugar.

Da mesma forma que o cérebro produz esta consciencialização das mãos e do seu movimento, a complexidade inerente ao ato de construir exige a consideração e valorização do esforço muscular no seu todo. Para tal, importa considerar que também os restantes músculos retêm informação e produzem memória, percepções e estímulos decorrentes da sua experiência espacial.

Um artista no ato de desenhar, o bailarino enquanto dança, o músico ao tocar um instrumento ou até um jogador a jogar futebol, após um processo de aprendizagem dos movimentos necessários às suas ações e pela prática e repetição da ação, fabricam memória corporal dos atos necessários à execução, o que consequentemente gera um processo de estímulo-ação imediato e em certo sentido inconsciente.

A dançarina e o jogador de futebol “pensam” com os seus corpos e as suas pernas, o artesão e o escultor, com as suas mãos, o compositor, com os seus

³¹ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p104

³² Ibidem, p14

*ouvidos. De fato todo o nosso corpo e o nosso sentido existencial participam em todos os processos de pensamento.*³³

Ainda assim, por muito que o corpo tenha o instinto de se mover à procura de um determinado resultado – e com isto entenda-se, para a satisfação das suas necessidades mentais –, o corpo exige a criação e adaptação de certos instrumentos às suas ações práticas. As ferramentas estão, por isso, dependentes de uma força geradora da ação e de uma determinada forma de uso para que tenham o seu valor útil. Neste sentido, somos levados a considerá-las como *extensões e especializações*³⁴ do corpo que operando como um todo, produzem as mais complexas ações essenciais ao desenvolvimento físico, intelectual e social do Homem.

Afinal, o artista sem o lápis ou a tinta não é capaz de criar, o bailarino precisa da música, o músico recorre ao instrumento, assim como o jogador nada faz sem a bola.

*Da mesma maneira que a fronteira entre o martelo e a mão desaparece quando se está martelando, ferramentas complexas como instrumentos musicais fundem-se com o corpo do usuário, um grande músico toca a si próprio, em vez de tocar um instrumento separado. No desenho e na pintura, o lápis e o pincel tornam-se extensões inseparáveis da mão e da mente. Um pintor pinta por meio da intencionalidade inconsciente da mente, ele não usa o pincel como um objeto físico separado.*³⁵

A relação cérebro-mão-ferramenta exige ainda uma adaptação do corpo ao instrumento que será utilizado – algo sem o qual a ação não se concretizaria. Assim, os usos de ferramentas tornam-se também essenciais no estimular das capacidades intelectuais do Homem, visto que *expandem as nossas faculdades e guiam*

³³ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p118

³⁴ Ibidem, p52

³⁵ Ibidem.

*os nossos atos e pensamentos de maneiras específicas*³⁶. Desta forma, consideram-se indispensáveis à produção de uma ideia, à evolução cognitiva do ser humano e ao desenvolvimento sociotecnológico.

Ignorar esta valência e retirar um dos elementos do processo corta com o vínculo cérebro-mão-ferramenta, cria o risco de produzir uma maior alienação do arquiteto perante a obra e a sua vivência corpórea, perturba o recurso à imaginação, à criatividade e memória corporal e torna a imagem do espaço numa representação artificial e bidimensional, sem essência ou ligação ao utilizador. Neste sentido, para Pallasmaa torna-se essencial *garantir a imprecisão e a hesitação natural do desenho à mão*³⁷, pois só assim, entende ser possível provocar no arquiteto a consciência da obra construída, estimular o pensamento a encontrar novas soluções e a desenvolver o seu espírito crítico nas várias problemáticas decorrentes na conceção de um edifício.

Garantir a complexidade sensorial de um espaço e proporcionar as mais distintas experiências com o meio envolvente implica, assim, preservar a capacidade de imaginação mental e encarar o corpo como o centro de memória, criatividade e produção do processo e do próprio espaço; sendo que, o maior desafio atual se situa na exploração do processo individual onde o arquiteto balança entre a exploração criativa e aprofundada do espaço através do corpo e do auxílio de ferramentas, e o imediatismo e facilitismo do recurso à tecnologia. Encontrar um equilíbrio entre o uso de ambos poderá ser a condição essencial à permanência do corpo humano como ponto central da conceção do espaço.

³⁶ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p52

³⁷ Ibidem, p98

A partir da premissa de que o corpo é o centro principal a partir do qual o espaço é percebido e planejado, e de que este surge para responder às necessidades físicas e mentais do Homem, intui-se que o valor da presença do corpo no espaço irá para além da sua condição física e leva-nos a encará-lo como um objeto de experiência, dotado de capacidades de análise, adaptação e memória espacial.

A partir do seu posicionamento, dos pontos de vista que obtém, do movimento que descreve e do contacto que estabelece com os restantes elementos que a mente formulam as imagens e memórias espaciais criando assim, uma relação íntima e interdependente do corpo com os objetos do espaço.

A obra, composta deste conjunto de objetos modificáveis e por isso heterogênea – tanto na sua imagem como na sua função –, ao ser vivida por um corpo em movimento, confere à experiência da arquitetura os fatores *tempo, duração, sucessão e continuidade*³⁸. Ou seja, permite associar a experiência a uma sequência de acontecimentos e vistas independentes, que agrupadas formulam a imagem de um todo, de um acontecimento específico.

A relação entre ambos, o corpo e o objeto, considera-se, portanto, recíproca: o espaço oferece circunstâncias ao movimento do Homem ao mesmo tempo que a sua vivência e apropriação conferem profundidade, matéria e plasticidade ao lugar construído, atribuem significado e definem os limites a esse interior cuja presença do Homem será mais simbólica quanto maior a capacidade do objeto em responder às suas necessidades e o despertar emocional e perceptivamente.

Podemos assim considerar que viver o espaço implica uma constante interação entre os vários sentidos do Homem e, consequentemente, do conjunto do corpo com o espaço. E que é esta capacidade *multissensorial*³⁹ que o faz querer descobrir o lugar, percebê-lo em todas as esferas e construir novos lugares.

³⁸ “*Time, duration, succession and continuity are the constituent factors of architecture*” em LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford : Routledge, 2012, p296

³⁹ “*Toda a experiência com o espaço é multissensorial; as características do espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueletos e músculos.*” em PALLASMAA, Juhani - Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011, p39

Não estamos a falar sobre a representação de movimentos num dado espaço, mas sim de uma representação das sensações que acompanham esses movimentos. Não podemos falar de 'localização absoluta' nem de 'tamanho absoluto', nem de 'distância absoluta de dois pontos' só podemos falar de inter-relações.⁴⁰

Esta dimensão quase poética e metafórica do lugar é abordada por muitos dos grandes nomes da arquitetura que procuram entender a disciplina na esfera mental da experiência humana. Daí, o objeto e os seus elementos serem parte integrante do fenómeno mental, da consciência e experiência do espaço.

A *Casa da Cascata* de Frank Lloyd Wright expõe esta tentativa de *provocar emoções e levantar questões*⁴¹. Para tal, o arquiteto recorre ao estudo e à análise do conjunto e do detalhe, *do espaço, da estrutura, da matéria, da gravidade e da luz*⁴², de modo a que o corpo possa pertencer ao espaço e que o seu movimento pela obra seja uma deambulação entre vários impulsos. Desta forma, o espaço é projetado em função da liberdade do movimento corpóreo e a partir deste conjunto de relações como um organismo.

O espaço em Wright pretende ser um reflexo do Homem moderno: um ser que procura um espaço que desperte novos estímulos, que seja flexível, polivalente e seja capaz de acompanhar o seu desenvolvimento e responder às necessidades decorrentes ao longo do tempo. Assim, o desenho da estrutura, as formas, a articulação entre as divisões, o contacto entre o interior e o exterior, assim como as vistas e os elementos que constituem o espaço, tendem a ser cada vez mais plásticos, complexos, de planta livre e flexível.

⁴⁰ "(...) we are not talking about a representation of movements in a given space here, but rather a representation of the sensations accompanying these movements.. We can neither speak of 'absolute location', nor of 'absolute size', nor of 'absolute distance between two points'; we can only speak of interrelations [rapports]". em LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford: Routledge, 2012, p397, 398, citando Badovici

⁴¹ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p118

⁴² "A arquitetura desenvolve metáforas existenciais e vivenciada por meio do espaço, da estrutura, da matéria, da gravidade e da luz;" Ibidem, p116

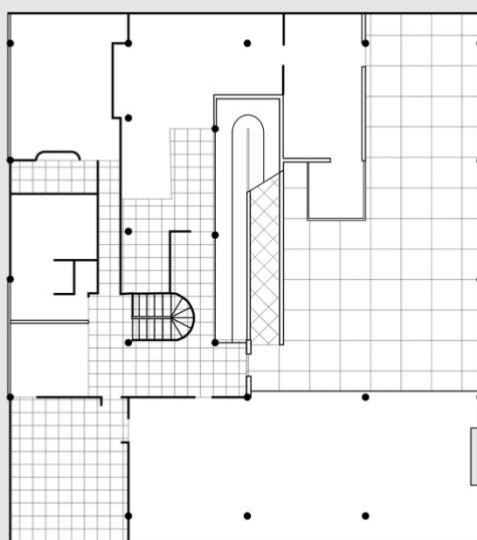
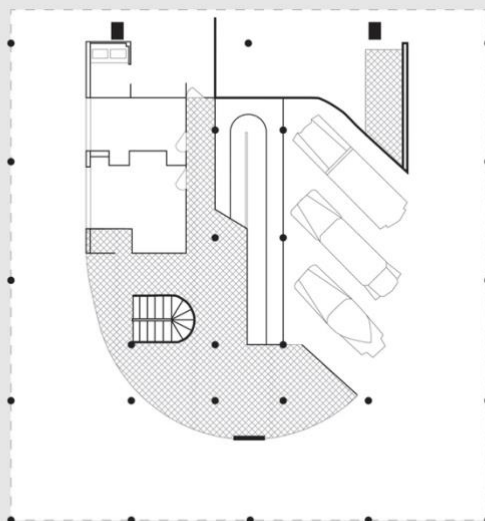


Imagem 6 e 7
Villa Savoye – planta piso 1 e 2
 Corbusier

A *Villa Savoye* de Corbusier é um expoente desta ideia pela exploração da *architecturale promenade*⁴³.

Desde o exterior da casa, que surge imóvel entre as árvores e de forma confusa a um primeiro olhar, o caminho direciona o observador para uma rampa que o leva ao interior, amparando a trajetória do corpo no ato da subida. A sala ampla abre-se no fim deste percurso e o olhar dirige-se para o terraço que atrai o observador. As janelas encontradas ao longo do trajeto despertam o olhar curioso sobre a paisagem e trazem o exterior para o interior. E percorrer o corredor na ânsia de alcançar a janela e observar a paisagem, sair à cobertura e sentir o conforto do envolvimento das paredes, subir pela rampa na curiosidade de alcançar o interior e deambular pelas divisões, são emoções que Corbusier procura desafiar prevendo aquilo que será o olhar e o movimento do utilizador no espaço. Através da *architecturale promenade*, o arquiteto apela à complexidade da experiência humana, une o espaço e o tempo num só fenómeno e consegue que o espaço seduza e conquiste o utilizador.

Corbusier envolve o corpo e a mente na obra e viver a *Villa Savoye* reflete-se numa experiência totalizante, na qual o observador pertence a um fluxo e, ao mesmo tempo que se sente protegido, experimenta a liberdade de viver a obra. Liberdade para conhecer e viver um espaço enquanto o tempo passa, a luz diminui ou aumenta, as cores e texturas se exaltam ou diluem.

O intuito de ambos os arquitetos na construção das casas incide essencialmente no privilegiar do plano livre e, por isso, na fluidez da circulação do corpo humano pela obra. E a conceção de ambas parte do desejo de contrastar o Homem com a Natureza, ao mesmo tempo que procuram fazer dialogar o exterior com o interior. Contudo, enquanto que a Casa da Cascata procura estabelecer uma ideia de continuidade para com a envolvente, a *Villa Savoye* assume-se como um objeto abstrato e distinto do mundo natural.

⁴³ Termo usado por Corbusier referente ao caminho que o olhar e o corpo descrevem no interior de um edifício, captado as várias perspetivas e paisagens inesperadas. Em LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford: Routledge, 2012, p397, 363

Percebê-las implica, por isso, o uso e a consciencialização de todos os sentidos percebidos pelo corpo ao longo de toda a experiência.

O crescente entendimento acerca do corpo, a maior valorização da sua presença e do seu impacto na vida e experiência terrena é transversal aos vários campos e disciplinas da arte. Recuperando a história, encontramos o corpo representado em obras de grandes pintores, escultores e artistas com o intuito de estudar as vastas posições corporais, em analisar o rosto e as suas expressões, a tensão detalhada de cada membro e a medida exata de cada movimento, assim como o simbolismo e significado de cada gesto.

A evolução destes estudos veio alterar a própria relação do Homem com o seu corpo, contudo, e como consequência da evolução da tecnologia, o uso e o privilégio da imagem bidimensional veio enfraquecer cada vez mais o desenvolvimento sensorial e consequentemente a consciência física do corpo no espaço. A tridimensionalidade, a presença do volume corpóreo no lugar e a trajetória descrita pelo corpo e por cada um dos elementos em particular, exigem não só uma análise visual detalhada, como um estudo métrico, material e sensorial.

Fibonacci, ao longo do seu percurso no ramo da matemática, dedicou-se ao estudo da medida e das relações métricas. Com base numa sequência numérica gerada a partir de um objeto ou fenómeno, o matemático chegou a um *valor constante*⁴⁴ comum às mais diversas áreas – desde a arte à música, da literatura ao design, das plantas aos oceanos, dos animais ao corpo humano. Este valor era, portanto, uma constante universal do crescimento e da evolução da natureza o que, consequentemente, levou ao desenvolvimento de outros estudos e aplicação noutras áreas.

O *Homem de Vitruvius* de Da Vinci, por exemplo, reflete uma exploração métrica do corpo humano e das suas posições, aliando os conhecimentos da matemática,

⁴⁴ Este valor, denominado de *número de ouro*, era obtido através divisão de um número da sequência pelo seu anterior.

arquitetura e filosofia. Ao inserir o corpo humano num quadrado e num círculo, Da Vinci estabelece uma relação proporcional entre os vários elementos do corpo e na relação com o seu todo, formulando uma ideia de corpo perfeito e equilibrado onde reside o ideal de beleza. Estudo que, inevitavelmente, influenciou a área da arquitetura pelas considerações e noções proporcionais do objeto como um todo, da relação com as suas partes, e com o corpo humano. A partir desta conceção, os espaços criados tentaram procurar a satisfação dos movimentos e ações diárias do Homem, tornando a experiência o mais significativa, e em certo sentido, inconsciente possível.

No campo da arquitetura, Corbusier baseou-se nestas considerações na tentativa de justificar as suas escolhas de desenho e de composição. A conceção do Modulor encontra um conjunto de medidas associadas ao corpo e aos movimentos principais do quotidiano do ser humano com o intuito de que o espaço projetado forneça os cenários essenciais às ações do dia-a-dia, garantindo o conforto do uso, a funcionalidade e fácil adaptabilidade. O resultado final não só desenvolveu uma maior consciência do corpo humano e do seu movimento, como potenciou o estudo da presença do corpo no espaço.

O Petit Cabanon é visto como um protótipo da experiência do Modulor. Ainda que não passe de uma arquitetura experimental, Corbusier procura, através da obra, estudar as rotinas e práticas diárias de um Homem, as suas reais necessidades e as suas relações pessoais. A experiência resulta assim num objeto de dimensão contida que apela à racionalização do espaço e se submete à medida e uso por parte do corpo humano.

Para além da atmosfera interior construída à medida do Homem, a obra também se destaca pela forma como contacta com o exterior e o transforma em parte integrante da obra. À medida que as necessidades do Homem aumentam, o exterior é apropriado e transformado como que numa extensão da obra inicial havendo até a vontade de construir outros Cabanon onde o arquiteto poderá desenvolver os seus estudos.

Van Der Laan também se dedicou ao estudo do espaço. Partindo da observação dos elementos, analisou em particular a forma como as partes se integravam num conjunto, como se poderiam comparar e como estabeleciam relação com o observador.

Numa lógica racional, a sua busca incide na criação de processos compositivos aplicáveis nas obras, em razões de desenho e sistemas métricos que produzam uma certa clareza perceptiva ao conjunto vivenciado pelo Homem. Uma conceção que permita não só dominar a dimensão total do espaço, como também transformar/manipular o mundo natural, humanizando-o.

Partindo da sua tese relativa à clareza perceptiva, Van Der Laan entende que a mente, inconscientemente, avalia o espaço pela sua dimensão. Desde a imagem da medida da linha, passando pela área de uma superfície até chegar ao volume de uma massa, num mesmo sistema métrico e segundo a mesma grandeza.⁴⁵

Assim, o arquiteto usou experiência do quotidiano para aprofundar o processo da percepção humana. De dimensão variável, mas segundo uma mesma razão, dispôs 36 quadrados de cartão aleatoriamente e pediu a um conjunto de pessoas que os organizasse. Perante tal multiplicidade, os quadrados foram agrupados em função do seu tamanho, mas divididos consoante o seu tipo. Ou seja, ao ordená-los hierarquicamente em grupos, assim que um quadrado fosse suficientemente grande para pertencer a um grupo deveria ser posto de parte, iniciando um novo conjunto. Este último, seria assim o primeiro do seu tipo de tamanho e os restantes distribuídos da mesma forma até se esgotarem.

O resultado consistiu em cinco grupos com, em média, sete quadrados, ou seja, sete medidas distintas num só grupo definido por um limite superior e um inferior, gerando um sistema de proporção hierarquizado.

⁴⁵ Considerações devedoras da contribuição de Van Der Laan, expressas na sua obra *L'espace architectonique* e *quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine*.

Se espalharmos esses quadrados de papelão desordenados sobre uma mesa percebemos imediatamente, como os seixos sem pilha, que todos eles são de tamanhos diferentes, mas que é impossível para nós fazermos uma imagem de cada uma das grandezas. O que observamos é que várias dessas caixas podem, no entanto, ser consideradas do mesmo tamanho, e que podemos extrair-las da pilha e separá-las, por grupo, começando por exemplo pelos maiores, como mostrado na fig. b, onde eles são incubados.⁴⁶

Mais do que definir medidas exatas ou relações algébricas, o valor destes exercícios reside na compreensão da forma como o Homem apreende o mundo que o envolve, nas características que motivam as suas percepções e emoções perante o espaço e sobretudo, na maneira como se relaciona e contacta com o objeto. Sendo que, o corpo humano, os seus movimentos e, portanto, as suas necessidades se destacam como as bases estruturais dos estudos e por isso, do processo de projeto e de conceção do espaço.

⁴⁶ “Si nous répandons ces carrés de carton pêle-mêle sur une table, nous nous rendons compte immédiatement, comme devant les cailloux en tas, qu’ils sont tous de grandeur différente, mais qu’il nous est impossible de nous faire une image de chaque grandeur en soi. Ce que nous constatons, c’est que plusieurs de ces cartons peuvent pourtant être dits de même grandeur, et que nous pouvons les extraire du tas et les mettre à part, par groupe, en commençant par exemple par les plus grands, comme il ressort de la fig. B ou ils sont bichurés.” em LAAN, Hans Van Der - L’espace architectonique : quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine. Leiden : E. J. Brill, 1989, p61, 62

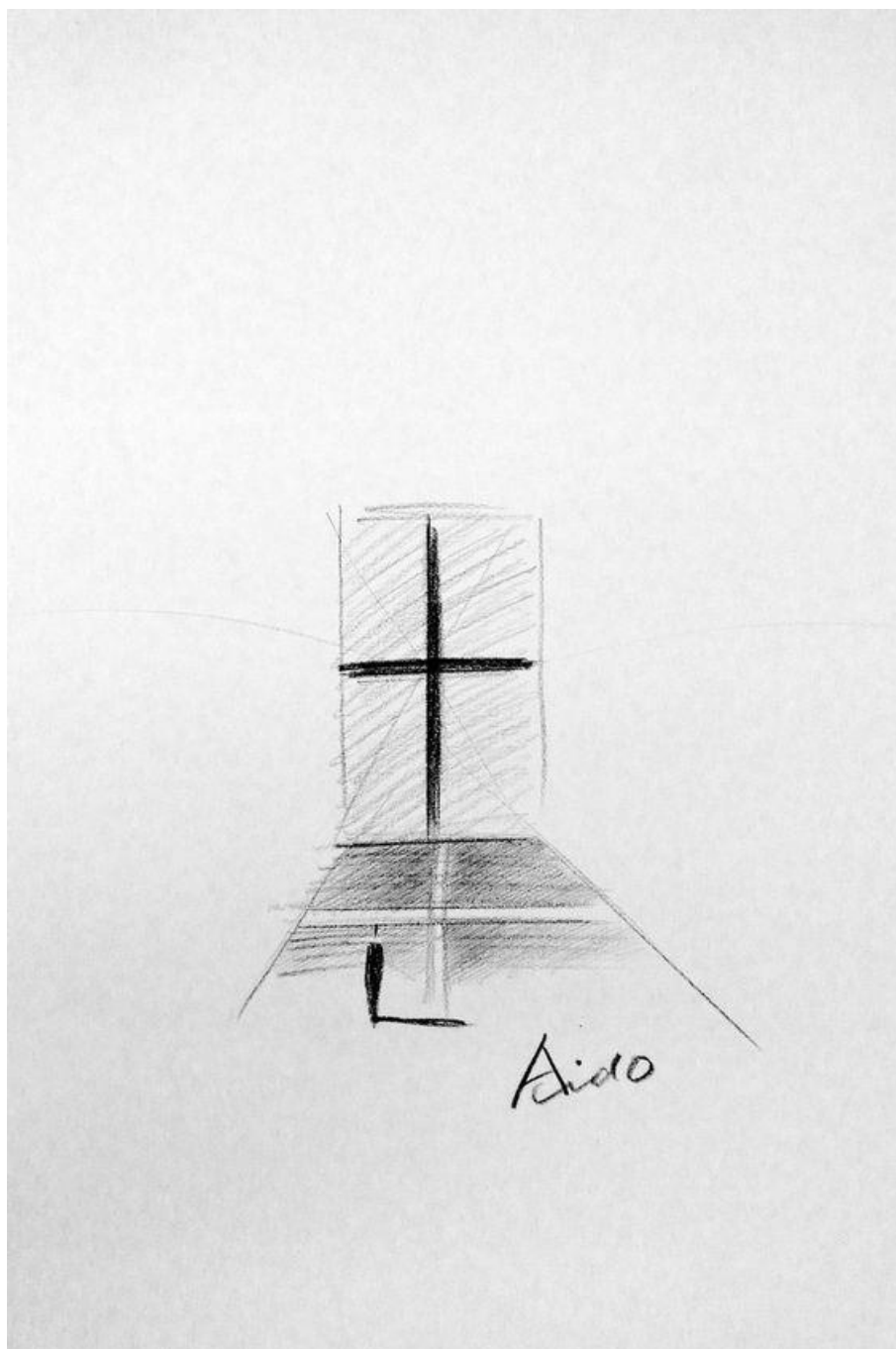


Imagem 8
Esquisso da Igreja da Luz
Tadao Ando

OBJETO

*(...) o espaço existe como um contentor, como um gigantesco viveiro no qual se possa pôr terra e rochas, plantas e criaturas. O espaço é vazio e não engendra ação nem exerce influência própria. É possível pensá-lo como dotado de limites, mas estes constituem simplesmente um objeto adicional, a caixa de vidro do viveiro não altera a natureza do espaço enquanto meio vazio.*⁴⁷

A partir da noção de *objeto* estudada anteriormente⁴⁸, considera-se o espaço como uma estrutura dotada de um exterior infinito pertencente ao mundo natural, e de um interior concreto, conformado como um *contentor*, onde o Homem constrói um refúgio desse mundo vasto e ilimitado, que alojará o seu corpo e lhe permitirá desenvolver a sua forma de habitar.

Construir este mesmo objeto, provoca reconhecer os pontos de referência, as circunstâncias e os elementos que, direta ou indiretamente influenciam a noção de orientação, as vistas percetivas e os *campos de forças*⁴⁹ da obra, para assim, ser possível inserir o Homem no espaço e evitar qualquer sensação de vazio: vazio perante o objeto e acima de tudo, perante os outros utilizadores.

Por conseguinte, compreende-se que o objeto, derivado da sua *dimensão, volume, localização e direção*⁵⁰, exerce algum domínio na perceção e vivência do ambiente que o envolve e, por isso, não deve ser encarado como oco e independente, mas

⁴⁷ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p62

⁴⁸ Como *objeto* entende-se a matéria que surge no meio natural. Neste ensaio, o termo refere-se às estruturas físicas que compõem o espaço, que estabelecem relação entre si, produzindo um conjunto que é percecionado pelo corpo em movimento. Esta conceção está formulada nos capítulos anteriores, em que o espaço artificial surge no meio natural para a satisfação das necessidades do Homem e o corpo se revela como objeto de consciência que vivencia essa estrutura física construída. Raciocínio devedor das contribuições de Santamaria e Pallasmaa nas obras referenciadas.

⁴⁹ Ibidem, p28

⁵⁰ “Podíamos fazer o gráfico de forças que cada objeto engendra à sua volta devido à dimensão, volume, localização e direção, respectivos, e demonstrar que o seu campo local particular não é sustentado pelos dos vizinhos.” Ibidem, p29

dotado de *forças de atração e repulsão*⁵¹. Assim, a análise do particular, do detalhe e das especificidades, deverá surgir como consequência da ideia geral do objeto e do conjunto. Caso contrário, a não consideração desta dualidade, poderá provocar a noção de falta de organização da estrutura, ou seja, ausência de relação ou confronto do *campo de forças* dos elementos aí dispostos, podendo assim, provocar a sensação de vazio e caos perceptivo. A estrutura deve então estar de tal forma planeada, que a *massa dos edifícios e as distâncias entre eles, bem como as suas formas, limites e eixos, organizam os espaços de habitação do Homem por fora e por dentro*.⁵²

Relativamente aos vazios urbanos – ou por outras palavras, ao negativo das massas construídas presentes no exterior –, estes surgem como partes essenciais ao funcionamento do conjunto, pois oferecem lugar às relações sociais, à circulação e à vivência do comum. Enquanto que, os *edifícios* organizam a cidade funcional e hierarquicamente e, como massas, oferecem ao corpo um confronto com a medida, escala, volume e matéria.⁵³

Esta aparência da *estrutura*, a da cidade e dos objetos⁵⁴ não só ajuda no processo de desenho, como determina o valor e utilidade de cada elemento/objeto, para que a sua presença no mundo e a relação que estabelecem com o Homem seja cada vez mais significativa.

Arnheim destaca essencialmente as características físicas dos componentes, tais como, o peso e a carga visual percecionada, a verticalidade ou horizontalidade, a simetria e hierarquia, a densidade da massa e o contraste com os vazios, entre outros aspetos de desenho – técnicos, construtivos ou geométricos –, como essenciais na perceção da obra como um todo e, acima de tudo, para o despertar de determinadas sensações e emoções. Afinal, a sensação de peso poderá ser

⁵¹ ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p24

⁵² Ibidem, p35

⁵³ Edifícios estes que poderão ser vistos como pontos dispostos pela cidade e que orientam a direção do usuário.

⁵⁴ Entenda-se como *estrutura*, a organização compreendida perceptivamente, apelidada por Arnheim de *forma visual da arquitetura*. Ibidem, p11

acentuada pela localização, altura ou profundidade desse mesmo elemento. Assim como a ideia de verticalidade ou horizontalidade pelo seu alongamento ou travamento da altura, pelos jogos de simetria ou pelas associações proporcionais.

Para além da percepção, certas escolhas de desenho também produzem consequências na forma como o Homem se movimenta e usa o espaço. Por exemplo, recorrer à horizontalidade da obra invoca a *interação, a livre mobilidade de um sítio para o outro*⁵⁵, dado que, é no eixo horizontal que o Homem desenvolve a sua ação, se desloca e se relaciona com o outro. Por conseguinte, privilegiar a verticalidade na obra propicia um confronto do Homem consigo mesmo, com a sua medida e reflexo, incita ao *isolamento, a ambição e a competição*⁵⁶, dada a sua estrutura também se desenvolver na vertical.

O exercício de construir o espaço poderá, pois, balancear num jogo de formas, volumes, cheios e vazios, interior e exterior, a partir de uma qualquer definição de limite: uma massa, um alinhamento, uma marca, linha ou combinado de elementos que em conjunto com os *interespaços*⁵⁷ formulam lugares com diferentes propósitos e características físicas, mas com uma necessidade permanente – dividir os espaços e distinguir as suas funções, estruturas e ambientes.

Esta ideia de limite é ainda essencial à conceção de espaço, não só pelo seu papel de *fronteira comum*⁵⁸ como também por ser o contorno dos *espaços negativos*⁵⁹ que gera a existência de um interior, separado do exterior, onde o Homem assume o papel central de usuário. Por definir um interior, côncavo ou convexo, de limite sólido ou oco, provido de perspectiva e profundidade, composto pelo movimento

⁵⁵ “Um estilo horizontal de viver promove a interação, a livre mobilidade de um sítio para o outro, e facilita o avanço, enquanto um modo de viver orientado verticalmente acentua a hierarquia, o isolamento, a ambição e a competição” em ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1ª edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p40

⁵⁶ Ibidem, p40

⁵⁷ “Assim, o interespaço estabelece uma determinada proporção de afastamento e ligação, a qual afeta o complexo arquitetónico como todo”. Ibidem, p24

⁵⁸ “Do mesmo modo, o espaço é uma quantidade contínua: porque as partes de um sólido ocupam um certo espaço e têm uma fronteira comum.” Ibidem, p65

⁵⁹ “Nessas condições, áreas subordinadas são vistas como fundo no contexto global, mas não se pode dizer simplesmente que careçam de limites ou de capacidades formativas próprias. Antes actuam como espaços negativos.” Ibidem, p63

e relação corpórea do Homem e que, apelando à memória do visitante na vivência de outros lugares, leva à compreensão integral do objeto.

Na capela de Otaniemi de Heikki Siren, a condição de limite desafia o conjunto da obra e, por conseguinte, a percepção do usuário. O arquiteto ao invés de isolar os espaços, delimitando o contentor que contorna o vazio do interior, deixa em aberto esta noção de limite ao criar uma parede em vidro com vista para uma extensa floresta onde repousa uma grande cruz. O limite na sua obra não é determinado por uma estrutura física, mas por uma ideia de espaço total e completo, uma área imprecisa, mas definido por uma mesma atmosfera. Desta forma, habitar o objeto ou neste caso, a capela, é habitar a floresta ao mesmo tempo, é cruzar ambas as atmosferas, desafiando a distinção do que é interior do exterior, do contentor e do seu conteúdo.

E ainda que possa parecer dúbia esta noção de limite e o utilizador se sinta perturbado perante esta heterogeneidade espacial, a inexistência de qualquer noção de limite do espaço transferiria ao Homem uma maior alienação perante o lugar, dificultando por isso, a sua identificação com o mesmo.

Na obra destacam-se ainda elementos que, direta ou indiretamente, manipulam a percepção e a vivência da igreja como um todo. Por exemplo, a presença da cruz na floresta, e consequentemente, a relação que esta estabelece com o interior através da parede de vidro, revelam a capacidade que os elementos pertencentes ao espaço detêm em influenciar a percepção espacial, estimular o Homem intelectualmente e em determinar medida e proporção. O despertar de emoções, percepções e movimentos insere o Homem da obra, fazendo do seu corpo um outro interveniente do espaço.

Perceber o objeto implica, assim, a consideração de todo o conjunto de relações físicas, e da dualidade e complexidade estrutural e material dos vários elementos que o compõem. Pois, se por um lado o limite exige componentes que permitam a sua vivência como objeto, por outro, os próprios elementos apenas se justificam e adquirem uma leitura quando inseridos no contexto que as justifique.

Para além disso, torna-se importante compreender as consequências que a interação do Homem com o espaço provoca no desenho e na definição de princípios e estruturas à conceção do objeto.

Como já analisámos, a apreensão do espaço resulta do movimento e uso que o Homem lhe inscreve. No entanto, a primeira imagem de lugar que o ser humano formula, assim como as primeiras questões que levanta na interação com o lugar, resultam da sua perceção visual do conjunto e só depois, da análise e compreensão espacial da estrutura que o compõe. A partir desta base, poder-se-á desenvolver o estudo das conceções associadas à estética, ao conforto, à harmonia e à funcionalidade. Para além disso, permite-nos levantar outros problemas relacionados com a dimensão física do objeto, e com a operatividade de uma composição, respondendo ou não, a conceções formais, expressivas ou estruturais predefinidas.



Imagem 9
Capela de Otaniemi
Heikki Siren

Dizer que o objeto surge no mundo como resposta a um conjunto de necessidades físicas do Homem é extremamente redutor dada a complexidade das suas exigências espirituais. Assim, importa compreender de que maneira a forma, a função e a estética poderão coexistir e formular uma ideia de unidade, à vista e ao uso dos usuários.

Os termos funcionalidade, expressão e forma, ainda que o seu significado vá sofrendo alterações à medida que o conhecimento do corpo e da mente do Homem e da forma como este se relaciona com o espaço evolui, são constantemente avaliados e discutidos no contexto da arquitetura.

Por um lado, a ideia de funcionalidade tem evoluído para uma conceção que extrapola as necessidades físicas do Homem definindo-se, por isso, como um resultado de *princípios abstratos e não de configurações*⁶⁰. A expressão torna-se, portanto, cada vez mais diversa por responder às múltiplas personalidades, opções estilísticas e aos gostos individuais dos arquitetos e clientes. E a forma balança entre os que a defendem como uma consequência estrutural e estética e os que a idealizam como resultado da aplicação de normas, conceitos pré-definidos e da direta relação com o seu uso.

Todavia, mais importante do que perceber a definição e o modo de aplicação em que variam estes conceitos, importa compreender como se relacionam e qual o grau de dependência de uns para com os outros.

Neste sentido, analisar a forma e o seu simbolismo implica a descrição da sua configuração física, mas, e sobretudo, compreender o seu *significado espiritual*⁶¹. Enquanto que ao analisar a função dever-se-á ter em conta as exigências construtivas e estruturais deixando uma margem de liberdade para a apropriação e transformação por parte do usuário.

⁶⁰ ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p207

⁶¹ *Quando os arquitetos analisam a forma, contentam-se geralmente com descrevê-la como uma configuração física. Nunca se preocupam, explicitamente, com o problema psicológico que decorre do modo como a configuração pode transmitir significado espiritual (...)* Em ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p207

A expressão adotada ao considerar os fatores e as consequências da forma, da função e do modo de comunicação e ao procurar a construção de um todo harmónico, atraente e proporcional leva-nos a considerar que a conceção de estética possa residir nesta interseção.

O que nos leva a compreender que dois objetos que respondam ao mesmo tipo de função, poderão adotar formas e expressões diferentes e serem ambos considerados *uma verdadeira obra de arte*⁶².

Com a consciência da consequência da forma de expressão e da estrutura na vivência do objeto e recorrendo ao uso das ferramentas que lhe são facultadas, torna-se possível ao exercício do arquiteto, pensar o espaço através dos estímulos que pretende provocar, garantindo assim diversidade espacial e complexidade ao objeto construído.

O pavilhão alemão de Mies Van der Rohe, em Barcelona, reflete um pensamento acerca da natureza do objeto e dos vários propósitos que adotam os seus elementos perante o espaço onde se insere. Neste exemplo, os componentes assumem-se como centros dispostos ao longo do pavilhão criando, por um lado, um percurso que orienta o usuário e por outro, uma estrutura que organiza visual, espacial e funcionalmente a própria obra.

Os elementos aí dispostos estão isolados, são de certa forma intangíveis e livres. Não pertencem ao utilizador, mas integram a sua vivência. Para além disso, as forças que estabelecem entre si e com a obra como um todo, atraem o Homem e fazem-no participar também neste conjunto de *forças*⁶³, eliminando qualquer possível sensação de vazio.

⁶² Ibidem, p208

⁶³ “Poderíamos tentar descrever o efeito desconcertante de uma tal reunião de elementos com alguma precisão. Poderíamos fazer o gráfico das forças que cada objeto engendra à sua volta devido à dimensão, volume, localização e direção respetivos, e demonstrar que o seu campo local particular não é sustentado pelos dos vizinhos.” Em ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p129

Quanto aos elementos estruturais, para além dos propósitos técnicos e construtivos, a sua influência, dada a inserção num conjunto, vai para além destas valências. O pilar presente no pavilhão, por exemplo, extrapola a necessidade que existe em suportar o teto. A sua dimensão e espessura incitam a que, visualmente, haja uma perceção de leveza estrutural e por isso, dê a sensação que a sua presença seja desnecessária. Para além disso, o cruzamento do pilar com o pavimento apela a uma certa continuidade entre as partes – teto, pilar, chão –, submetendo-se assim à composição visual do todo. Da mesma forma, as paredes recusam qualquer imposição formal e leitura como objetos estruturais. Estas, ao mesmo tempo que conformam os limites do pavilhão, tornam o interior permeável garantindo uma comunicação constante com o exterior, ao invés de o isolarem e estabelecerem o contacto apenas através do uso de janelas ou até de portas. Esta permeabilidade é também sentida pela forma como se dispõem pelo espaço; o facto de ser possível circular ao seu redor, proporciona o movimento livre, a diversidade de vistas e ambientes às experiências do Homem.

Os símbolos mais poderosos derivam das sensações perceptivas mais elementares por se referirem a experiências humanas fundamentais de que todas as outras dependem.⁶⁴

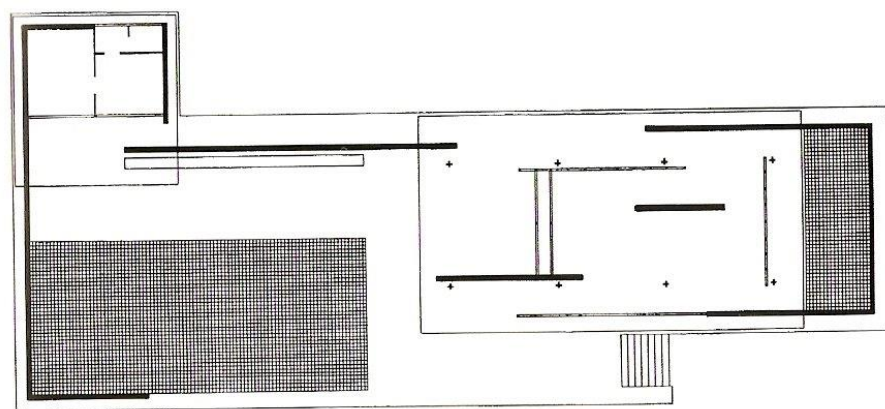


Imagem 10
Pavilhão de Barcelona - planta
Mies Van Der Rohe

⁶⁴ ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p172

O apelo ao simbólico remete à capacidade de despertar no observador certas associações mentais, ou seja, memórias que evocam determinadas imagens geradas pela mente, emoções e interpretações sob o que é observado e experienciado. De tal forma que influenciam e modelam o comportamento e a forma como o usuário se movimenta e usa o espaço.

As maiores sensações perceptivas e o mais completo registo da experiência derivam da associação a atividades essenciais à sobrevivência do ser humano, como andar, comer, dormir e relacionar-se. Assim, a inserção destes elementos no espaço procura responder não só a novas formas de uso e de interpretação, como tentam despertar o íntimo e o inconsciente do observador, incluí-lo na vivência do próprio espaço e garantir uma experiência memorável e significativa. Assim, poder-se-á dizer que o simbolismo dos objetos e o seu papel nos lugares é subentendido e resultado da experiência e percepção individual de cada usuário.

Na capela de Otaniemi de Heikki Siren em Helsínquia, a grande cruz situada na floresta, estabelece uma relação indireta com o utilizador que o observa do interior da capela através da grande parede de vidro. Observar ali a cruz, imóvel, desabitada e independente, sem qualquer associação ou influência do Homem, ao mesmo tempo que o vidro os separa do tempo e da vida do exterior, isola-o sob si mesmo, criando tensão entre os elementos do espaço. A cruz, inserida no meio do bosque, torna-se o horizonte de quem está no interior da capela, associa a natureza com a religião e desperta no Homem um certo mistério, misticismo e espiritualidade. A cruz nada mais é que um elemento simbólico, ao qual são agregadas as tensões e forças dos objetos que a envolvem contribuindo para o todo significativo.

O mesmo acontece com a escultura no pavilhão alemão. A estátua localizada num dos extremos do pavilhão, apesar de não ter qualquer significado específico ou simbolizar uma ideia particular, orienta o percurso do usuário na sua direção,

atrai-o para um alvo. A estátua, também ela imóvel e intocável sob o *lago*⁶⁵, parece perdida. Está desprovida de qualquer funcionalidade e justificação, ainda assim, *o objeto modifica a estrutura do cenário*⁶⁶, admitindo que este defina a sua localização exata. A estátua é vista como um *foco excêntrico*⁶⁷ que rompe com a simetria do terraço retangular, desequilibra as forças percetivas criando uma pressão que será *contrabalançada pela configuração das forças do edifício no seu conjunto*⁶⁸.

Os *lagos*, por sua vez, *realizam uma dupla tarefa: descentralizam o lugar que o objeto determina e ao mesmo tempo enraízam-no naquela situação descentralizada*⁶⁹. Para além de que, as suas posições, entre si e perante o conjunto, conferem uma dimensão maior ao pavilhão ao mesmo tempo que garantem um certo equilíbrio de forças percetivas entre a esquerda e a direita, participando assim na organização da estrutura do espaço.

Relativamente à água dos lagos, esta espelha em si uma certa infinidade dos outros elementos, assumindo-se por isso, como que um limite do conjunto.

Garantir as necessidades contemplativas e consequentemente mentais do ser humano é essencial à sua experiência no mundo. Contudo, muitas das necessidades simbólicas ou expressivas do Homem refletem exigências físicas e práticas do seu quotidiano e, por isso, os elementos utilitários surgem na tentativa de complementar a operatividade da estrutura espacial. O seu uso específico, a forma de apropriação, durabilidade, praticidade e estética, numa estrutura predefinida e dotada de matéria, constroem uma imagem de objeto essencial à vida terrena.

⁶⁵ Arnheim refere-se aos espelhos de água existentes no Pavilhão Alemão como *lagos*, enquanto que Santamaria, na sua obra usa o termo *estanques*, cuja tradução significa *lagoas*. Na escrita deste texto, optou-se pelo uso da expressão *lago*.

⁶⁶ ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p28

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ SANTA-MARÍA, Luis Martínez - El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p172

Podemos com isto dizer que a função do objeto e do conjunto de objetos não se fecha num propósito exclusivamente existencial. Na vertente física, o objeto responde a exigências geométricas, a características próprias da matéria e a razões métricas que dependem das questões ergonómicas. Na sua vertente mais abstrata, a utilidade do elemento deverá responder a carências subjetivas e, de certa forma, a traços estéticos e modelos comportamentais do ser humano.

Habitualmente, encontramos a cadeira como uma peça de mobiliário, cuja função é permanente independentemente do tipo de espaço a que pertence. Apesar disso, a cadeira de Mies no pavilhão alemão desafia esta conceção e é explorada nas suas inúmeras formas de representação e função espacial. O seu desenho pormenorizado, tendo como enfoque o corpo humano, as medidas e a forma de apropriação revelam uma expressão geométrica e formal de tal complexidade, ao ponto de transferir ao objeto a imagem de *uma forma pura*⁷⁰. O mesmo se constata na escolha e forma de uso do material. Este é visto também como um elemento de composição e não como uma consequência de uma função ou exigência prática.

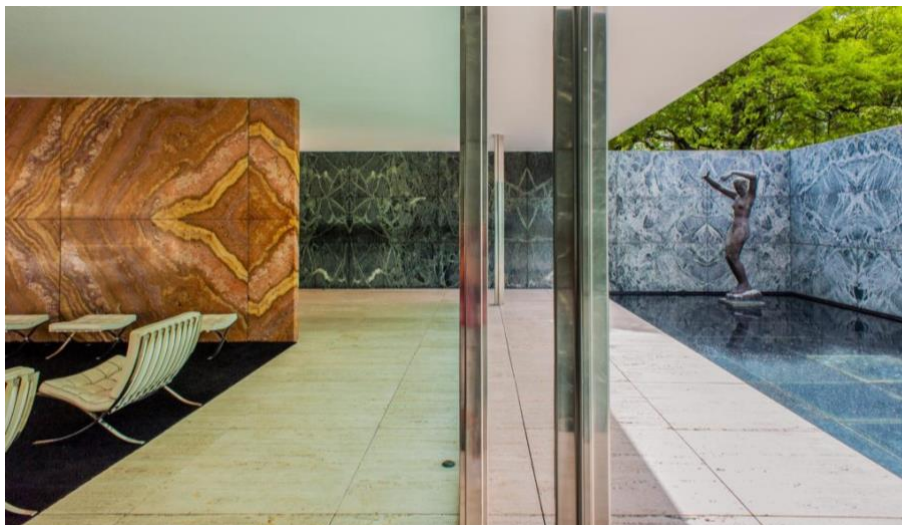


Imagem 11
Pavilhão de Barcelona
Mies Van Der Rohe

⁷⁰ ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p207

*O material é obra e, portanto, a própria matéria. É extensa, é inerte, é objeto de gravidade e é anterior.*⁷¹

A exploração material permite dar prioridade ao objeto colocando o Homem em segundo plano. Para além disso, evoca uma certa ideia de fenómeno, de um passado longo e de um futuro efémero, independente e resistente à passagem do tempo da vida do Homem.

Mies explora as potencialidades do material e encara o exercício da construção como um diálogo completo entre os vários materiais e a história que estes trazem consigo. O material na sua obra também conta uma história, também integra a experiência da vivência do lugar contribuindo assim para a leitura e interpretação do usuário.

Em suma, a formalização da matéria não deve ser confundida com a função do espaço e a sua finalidade não deverá determinar qualquer configuração. Afinal, dadas as necessidades do Homem serem um reflexo de exigências mentais e espirituais e a compreensão do espaço decorrer na esfera percetiva, o uso do espaço acaba por ser uma condição abstrata e por isso imaterial/aformal. Daí, Arnheim defender que a melhor forma de abordar esta questão está no analisar as *configurações «em si próprias» – proporções, curvaturas, etc, podemos chegar a determinados critérios formais, de harmonia com o nosso sentido intuitivo do que são objetos com proporções e configurações agradáveis.*⁷²

⁷¹ ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p177

⁷² Ibidem, p209

espaço entre espaços
- da natureza, Homem e arquitetura

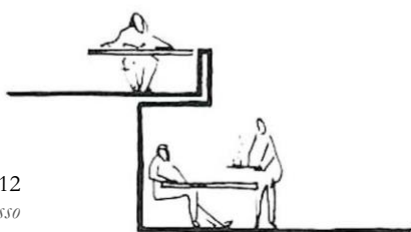
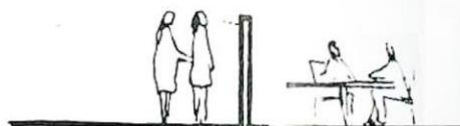
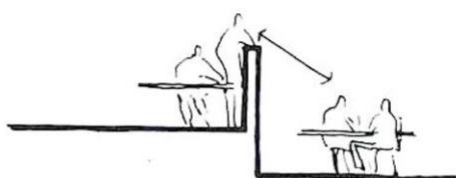


Imagem 12
Esquisso
 Herman Hertzberger

OUTRO

*Se você não tem um lugar que possa chamar seu, você não sabe onde está! Não pode haver aventura sem uma base onde retornar: todo mundo precisa de alguma espécie de ninho para pousar.*⁷³

O decurso desta armação do espaço caminha para uma abordagem que incide no conhecimento do indivíduo e por isso, na individualidade da vida do ser humano. Encarar a obra como um refúgio do mundo exterior que absorve e abriga o Homem, leva-o a encarar o espaço, a obra e o lugar como uma extensão física de si mesmo e da sua personalidade formulando por isso, a sua identidade e modo único de habitar. Porém, tentar definir o Homem a partir desta ideia de indivíduo poder-se-á tornar redutor dada a complexidade da sua natureza.

Ainda que o Homem procure o silêncio e a intimidade como lugar de conforto, existe na sua essência uma renúncia e um certo medo da solidão que o leva a procurar companhia, a construir cenários ao contacto com o outro e a desenvolver relações ao nível afetivo, profissional e familiar. A sua capacidade de socialização, a necessidade inerente de contactar com o outro e de encontrar um elo de ligação e de referência aos outros indivíduos; formulando uma qualquer noção de comum e de coletivo, constrói uma esfera mais ampla e complexa à sua vivência.

*Coloca-se excessivo ênfase nestes dois pólos, embora não exista uma única relação humana que nos interesse como arquitetos que se concentre exclusivamente num indivíduo ou num grupo, ou mesmo que se concentre de modo exclusivo em todos os outros, ou seja, no “mundo externo”. É sempre uma questão de pessoas e grupos em interrelação e compromisso mútuo, e é sempre uma questão de coletividade e indivíduo, um faz o outro.*⁷⁴

⁷³ HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p28

⁷⁴ Ibidem, p12

Este coletivo com que o Homem se depara, estrutura-se em grupos organizados segundo imaginários, valores ou costumes comuns. Esta noção de sociedade que está, naturalmente, estratificada e dividida leva-o a querer identificar-se e integrar-se num grupo, pois, o Homem assume encontrar nesta condição o complemento à sua vida individual. Estas organizações em que a sociedade se divide têm um mesmo objetivo e partilham um elo de ligação entre os seus elementos; um laço biológico, físico, emocional, económico, cultural, intelectual ou até espiritual, um leque diverso de elementos que se complementam e compõem o todo da sociedade.

Através desta sinergia e dependência de e para com o outro, o Homem constrói a esfera social e desperta a consciência profunda de si próprio, dos espaços que habita e da sua relação com eles. O que, consequentemente, leva à transformação da sua forma de habitar e pensar, a reformular os seus ideais, rotinas e costumes e por isso, a adquirir novas formas de viver e de estar com o outro, reinterpretando os conceitos de conforto, satisfação e realização pessoal. No fundo, a adaptar a noção de ser e existir ao contexto social.

Partindo do indivíduo em direção ao(s) outro(s), as relações entre os Homens distinguem-se pela sua complexidade. Na sua esfera mais íntima, identificamos o seio familiar como o conjunto de residentes de um mesmo interior onde se aloja a ideia de refúgio e onde se abriga a individualidade do Homem e a sua primeira imagem de conforto e de contacto com alguém externo a si.⁷⁵

A casa revela-se, assim, na primeira e mais importante estrutura onde o indivíduo é convidado a sair de si próprio em busca da vida social.

Deixando a esfera familiar, o primeiro *outro* com que se depara o Homem é o vizinho. A existência de um conjunto de lugares pertencentes a ambos os contextos geram os mais variados encontros e ambientes à partilha de momentos e à criação de um qualquer comum. A vista, os sons, os cheiros, a envolvente e,

⁷⁵ Estrutura de raciocínio devedora da contribuição de Hertzberguer na sua obra *Lições de Arquitetura*, parte A - *Domínio Público*.

em certos casos, uma mesma parede que serve de limite, um mesmo material ou textura, um mesmo estilo ou modelo, revelam-se características de ambas as intimidades que inevitavelmente as ligam e inserem num mesmo todo. E, mesmo que não haja qualquer relação pessoal, a relação espacial revela-se essencial à noção de vivência comum.

Neste sentido, o exercício de arquitetura manifesta uma forte influência na *interação e coesão social*⁷⁶, na educação/orientação dos valores sociais e consequentemente, no comportamento, nas ações e valores da sociedade.

Os ambientes diários dos Homens, tais como o trabalho, as atividades de lazer e desportivas, a escola, o restaurante, as lojas e serviços, assim como a rua, a praça, o bairro e a cidade, inserem o Homem nos mais diversos ambientes com as mais variadas atmosferas – cenários de tal forma múltiplos que, inevitavelmente, lhe provocam um conjunto de imagens que exigem o desenvolvimento das suas capacidades percetivas.

A relação com o outro prolonga-se além da noção de vizinhança, e à medida que estas relações se tornam mais amplas, o espaço também se torna mais vasto e complexo. As diversidades de grupos sociais, de necessidades e formas de relação, dão origem a incontáveis e a diferentes imagens de espaço público.

*Os conceitos de “público” e “privado” podem ser vistos e compreendidos em termos relativos como uma série de qualidades espaciais que, diferindo gradualmente, referem-se ao acesso, à responsabilidade, à relação entre propriedade privada e a supervisão de unidades espaciais específicas.*⁷⁷

A ideia de espaço público implica considerar as vastas formas de estar no espaço natural e físico do Homem. Se por um lado, associamos o espaço público a uma estrutura ilimitada, acessível e por isso, sustentado por um *coletivo*⁷⁸, por outro quando comparados os diferentes espaços deparamo-nos com vários tipos de

⁷⁶ HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p63

⁷⁷ Ibidem, p13

⁷⁸ Os conceitos de “público” e “privado” podem ser interpretados como a tradução em termos espaciais de “coletivo” e “individual”. Ibidem, p12

demarcação, um grau variado de responsabilidade, manutenção e até, um conjunto de limitações ao uso, à manipulação e ação por parte do Homem. Todavia, independentemente do caráter atribuído a cada espaço é-lhes transversal a sua capacidade de suportar o cruzamento e a coexistência de vários grupos sendo, por isso, desenhados com a consideração dos possíveis movimentos dos indivíduos e os prováveis usos de um coletivo.

Neste sentido, torna-se complexo, senão impossível, categorizar ou hierarquizar o espaço, da mesma forma que, seria um erro generalizar as necessidades do Homem e a forma como este interpreta e usa o espaço. Afinal, estaremos perante diferentes atmosferas sociais, utilizadores com ideais e objetivos múltiplos e sempre dependentes dos meios e recursos disponíveis. Para além disto, a história, a cultura e o desenvolvimento do ser humano exigem, também, a sua consideração e, por isso, trazem ao exercício de arquitetura os panoramas político, económico e social, formulando um conjunto vasto de variantes aos quais o arquiteto terá de prestar atenção e fazer refletir na sua obra.

Hertzberger alerta para a facilidade que existe em tornar os espaços alienados da sociedade quando se extrapola a ideia de indivíduo e se dá o enfoque à cidade e à sua estrutura: quando a escala não é apropriada; quando os fatores económicos ou políticos prevalecem; quando há condicionalismos legais; ou até quando a ambição do arquiteto é desmedida e se concentra em criar um ícone, sem qualquer preocupação prática. Retirar o Homem e a sociedade da base da conceção do espaço retirará necessariamente sobre ele qualquer noção de *responsabilidade*, sobre o uso e cuidado do espaço construído.

O arquiteto pode contribuir para criar um ambiente que ofereça muito mais oportunidades para que as pessoas deixem as suas marcas e identificações pessoais, que possa ser apropriado e anexado por todos como um lugar que realmente lhes “pertença”.⁷⁹

⁷⁹ HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p47

Para além disso, Hertzberger alerta ainda para a forma como estes condicionalismos – a história, a política, a sociedade e a economia – poderão limitar a liberdade de acomodação dos utilizadores, por incutir que *tudo devesse ser regulamentado e quantificável, de modo que permitisse um controlo total e criasse as condições para que o sistema repressivo da ordem nos tornasse locatários em vez de coproprietários, subordinados em vez de participantes*.⁸⁰

Criar espaço poderá, por isso, ser visto como um exercício que parte do detalhe, do pequeno movimento do corpo, do olhar que se estabelece pela janela, do mobiliário específico de cada lugar; do Homem como ser individual e dotado de um carácter próprio, em direção ao estudo do cruzamento diário entre vizinhos, ao limite entre o espaço público e o privado, à organização da rua e da cidade, até alcançar o conjunto da sociedade, percebendo assim, a relação entre o coletivo e o individual e o impacto do desenho dos espaços na vida e no decurso cultural deste conjunto.

Neste sentido, podemos julgar impossível encontrar uma definição adequada aos termos de habitabilidade, espaço ou até para os conceitos de público e privado, dada a extensão de modos de ver e viver o espaço e a subjetividade como essa vivência é entendida e traduzida.

*(...) a forma não apenas determina o uso e a experiência, mas também é igualmente determinada pelos dois na medida em que é interpretável e, portanto, deve ser influenciada. Tendo em vista que algo é projetado para todos, isto é, com um ponto de partida coletivo, devemos-nos preocupar com todas as interpretações individuais possíveis – não apenas num momento específico no tempo, mas também à medida que mudam no tempo.*⁸¹

⁸⁰ HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p47

⁸¹Ibidem, p92

Associado ao estudo da estrutura da experiência e da sua percepção, realça-se ainda a forma como atributo físico do espaço e o modo como pode influenciar a leitura e por isso, a forma como os espaços são usados.

No processo de conceção de uma obra, expresso através de um exercício de desenho, há uma certa primazia pelas questões ergonómicas, proporcionais e pelos raciocínios métricos e geométricos. No entanto, o material, a localização e o contexto da envolvente também se revelam fortes condicionantes à idealização do espaço, e portanto, à maneira como as pessoas se relacionam entre si, se dividem ou constroem um comum. Um combinado de circunstâncias que condicionam, inevitavelmente, o *efeito que a forma pode ter nos usuários*⁸².

O modo como o espaço é apropriado, dá-se numa fase posterior ao exercício do arquiteto sendo, por conseguinte, algo incontroável por si. A presença do Homem no espaço modifica a sua imagem pela manipulação e pelo uso feito ao longo do tempo, decorrente das suas necessidades. Assim, a liberdade de uso e apropriação de um espaço que o arquiteto proporciona ao desenhar o espaço, influenciarão necessariamente o espectro de interpretação do usuário.

Neste sentido, o potencial da forma e o valor do lugar são definidos não só pela simbologia e significado que o espaço propicia, mas também pelo tipo de relação que incentivam ao coletivo e à sua capacidade de resistir à alteração dos costumes, necessidades e valores mutáveis ao longo dos vários tempos; o tempo da experiência, o dos materiais e das técnicas e o tempo dos lugares, da vida humana e da memória.

Considerar o Homem e a sociedade como fim e meio do processo de conceção do arquiteto torna-se substancial, não só por alargar o campo de referências, como também por ajudar a definir os limites da obra e, por isso, do grau de liberdade do espaço e da vida do Homem nele. Um confronto que o ajuda a sair de si mesmo e das suas preconcepções em busca de um outro exterior que lhe

⁸² "O que queremos afirmar é que sua capacidade de absorver e comunicar significado determina o efeito que a forma pode ter nos usuários, e, inversamente, o efeito dos usuários sobre a forma. Pois a questão central aqui é a interação entre a forma e usuários, o que um faz ao outro, e como um se apropria do outro." HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p150

revele novas formas de interpretação e novas identidades, alargando o seu campo de referências. Afinal, se o exercício se concentra no(s) outro(s) e é criado para ele(s), é essencial que esse outro ganhe voz e essa afirmação se reflita no projeto. Neste sentido, o usuário torna-se um interveniente do processo criativo.

O seu grau de influência – do outro –, no processo pode, e deve ser, gerido pelo arquiteto. Pois, se por um lado surge a necessidade de descobrir no cliente os limites, as razões de desenho e o objetivo da obra, por outro, é essencial manter um certo distanciamento para conseguir filtrar a informação absorvida e para não se deixar manipular pelos gostos, ideias ou até exigências irracionais do usuário. O arquiteto deverá, por conseguinte, garantir o seu espírito crítico e manter-se fiel aos seus valores e, sobretudo, ao seu conhecimento.



Imagem 13
Edifício de Escritórios Cenraal Beheer
Herman Hertzberger

A época *compósita*⁸³ em que vivemos gera variadas naturezas do espaço, de tal forma que o significado atribuído à casa, e consequentemente a toda a matéria construída, tem vindo a variar ao longo das últimas décadas.

Se por um lado há, por parte do Homem, uma maior desvalorização da vida no espaço físico e da sua permanência num mesmo lugar ao longo do tempo, por outro, o aumento da globalização e o crescente pluralismo de formas de estar e viver desfocaliza o usuário, tornando-o incapaz de definir um modelo, uma estrutura ou uma linguagem que reflita e materialize o seu caráter. Por este motivo, dar-lhe total voz poderá culminar num erro não só arquitetónico, mas também social; para além de desvalorizar a experiência e a formação do arquiteto como profissional, poderá incorrer num distanciamento da história e da tradição, das normas do comum e das necessidades do coletivo.

*Contudo isto não deve ser entendido como se o arquiteto devesse seguir as instruções do usuário quanto ao que ele deve fazer – e particularmente quanto ao que ele não deve fazer.*⁸⁴

A base da relação arquiteto-usuário poderá, portanto, residir no encontro de um ponto de equilíbrio entre os desejos e necessidades do utilizador, com o detalhe e tecnicidade da estrutura, entre os valores e dinâmicas sociais, com as normativas da construção, da tradição e do planeamento. Sempre com a consciência de que o exercício de criar espaço não pertence à arquitetura como uma expressão fechada em si mesma, mas como um conjunto de componentes e variáveis interdisciplinares que se complementam na formulação do objeto da arquitetura. Assim sendo, torna-se possível dar sentido ao trabalho do arquiteto, ao seu papel na sociedade e acima de tudo, situar a arquitetura na vida individual do Homem, na vida social, política e física de uma rua, de uma cidade, de um país.

⁸³ Com o termo *compósito*, pretende-se referir à heterogeneidade e variedade dos costumes, ideais, formas de pensar, estar e viver do panorama atual da sociedade.

⁸⁴ HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p169

espaço entre espaços
- da natureza, Homem e arquitetura

3. a construção do lugar

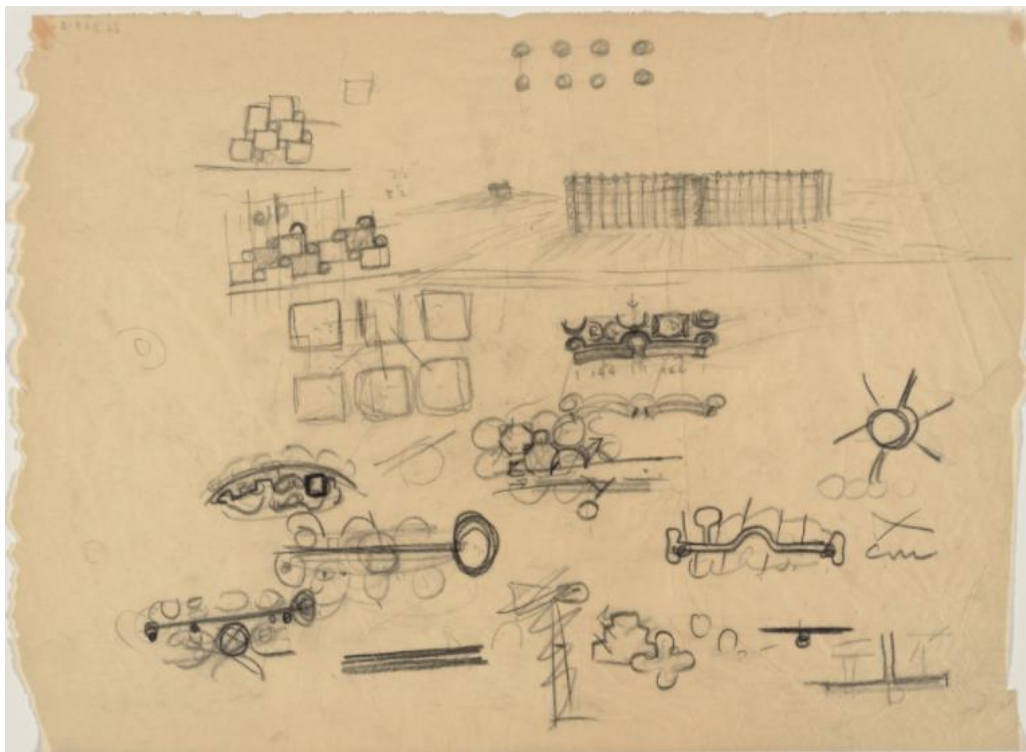


Imagem 14
Esquisso
Louis Khan

O ATO DE CRIAR

*O aspeto importante do processo é o “circuito”, a oscilação constante de pontos de vista entre a ideia e o esboço, a maquete, o teste em escala real. Como consequência deste processo árduo e complexo, o prédio existe como uma construção mental totalmente imaterial muito tempo antes de começarem as verdadeiras obras de execução.*⁸⁵

O processo de conceção do arquiteto implica não só considerar a sua dimensão física e material, mas, e sobretudo, a sua dimensão mental e conceptual. Renzo Piano encara o processo como um *circuito* – entenda-se, um exercício cíclico em torno de algo –, a partir das circunstâncias do contexto, do tempo, dos recursos, etc. Neste sentido, definir-se-á o início do ciclo como o ponto de partida de onde a ideia inicial surge, onde se materializa o esboço que advém da imaginação e da observação da matéria no espaço físico construído. Este processo conduz o projeto a diversas respostas, e com isso surge a necessidade de redesenhar, de avaliar e manipular as opções na esperança de alcançar um outro conceito, ideia ou estrutura, melhorada, mais sólida e consistente; na tentativa de encontrar a solução ideal ao uso e às conjunturas impostas.

O circuito revela-se, portanto, um ciclo mental onde o arquiteto explora as suas capacidades intelectuais e concetuais, mas também físico, onde é exigida uma capacidade de extrair e materializar a ideia e conceção de espaço criada em si. Um ciclo que deambula entre ambas as práticas; parte da análise e percepção em direção a uma expressão bidimensional; recorre à memória e retorna ao desenho; volta à imaginação e à lógica, culminado na matéria, no construído, no tridimensional.

Você começa fazendo esboços, depois faz um desenho, faz uma maquete, entra na realidade – vai ao terreno – e então retoma o desenho. Você compõe uma espécie de circuito entre o desenho e a execução e volta ao início” “Você começa

⁸⁵ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p69, citando Renzo Piano

fazendo esboços, depois faz um desenho, faz uma maquete, entra na realidade – vai ao terreno – e então retoma o desenho. Você compõe uma espécie de circuito entre o desenho e a execução e volta ao início.”⁸⁶

A representação adotada pelo arquiteto para expressar a sua ideia torna-se essencial não só ao seu *circuito* individual para garantir o desenvolvimento e sustento da sua ideia, mas também ao *circuito* geral da construção do objeto pela forma como comunica essa mesma concepção ao outro, e a torna ou não possível de materializar. E como representação, refere-se toda a *linguagem*⁸⁷ adotada pelo arquiteto, ou seja, os instrumentos, o vocabulário, os recursos e técnicas como formas de expressão, de comunicação e até de composição do próprio projeto. Um espectro amplo de possibilidades, que permite o explorar e traduzir o seu raciocínio material e conceitualmente.

Considerando a arquitetura como disciplina científica e por isso com uma estrutura objetiva, com exigências técnicas e respostas utilitárias a necessidades práticas e físicas do Homem, poder-lhe-íamos exigir uma justificação textual de forma a comprovar o cumprimento de normas formais, requisitos estruturais e ideais estéticos, com o intuito de ser aceite globalmente.

Porém como disciplina artística, a arquitetura pressupõe formas de comunicação mais expressivas, exigindo por isso modos de expressão que para além de servirem a realidade e as exigências do panorama atual da sociedade, permitam ir além dela explorando a plasticidade, o movimento, a geometria, a emoção e a relação entre os diferentes planos. Uma linguagem que vá além da fisicalidade da obra construída e do visível, sem perder o seu intuito objetivo e utilitário e sem

⁸⁶ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p69, citando Renzo Piano

⁸⁷ *A linguagem é a estrutura por excelência, uma estrutura que, em princípio, contém as possibilidades de expressar tudo o que pode ser comunicado verbalmente. Na verdade, é um pré-requisito para a capacidade de pensar. Pois uma ideia só pode ser considerada existente na medida em que permite a formulação em palavras; usamos a linguagem não apenas para transmitir nossas ideias, a linguagem na verdade molda essas ideias à medida que as expressamos.* Tradução de HERTZBERGER, Herman - Space and the architect: lessons in architecture 2. Roterdão: 010 Publishers, 2000, p92

recusar as exigências comunicativas do projeto ao outro. Neste sentido, a mesma insuficiência se refletiria através da linguagem verbal, dado que a expressão linguística perturba a percepção e o entendimento do objeto por obrigar a encaixar as coisas em conceitos, por recorrer a um vocabulário específico e assim, focalizar numa abordagem e interpretação particular.

Desta forma, ficará ao dispor do artista a apropriação do instrumento e técnica que melhor estimule o seu exercício mental e a que melhor exprima a sua ideia. O desenho, as maquetes, a fotografia, os textos ou até mesmo ensaios de colagens, sons ou ritmos, surgem como alguns dos instrumentos principais à expressão no ofício do arquiteto.

*O teu desenho expressa uma relação pessoal, única, entre o sujeito e o pensamento. É um pensamento com temperamento, com assinatura. O teu desenho revela como o pensamento é uma ação física, que depende de um corpo.*⁸⁸

O desenho, na sua condição elementar de representação, tem sido uma das principais vozes do arquiteto e forma de expressão mais valorizada e usada como prática pedagógica, pois, para além de ser vista como um legado deixado pela história, é também o meio mais imediato e fiel à expressão de uma ideia pela capacidade muscular e química que o corpo exerce com a mão no ato de desenhar. O desenho permite ao arquiteto exteriorizar o seu pensamento, dialogar com o desenho e, por isso, estudar a composição, a estrutura, a forma, os detalhes, a materialidade, a escala e proporção do objeto, para além de apontar as possíveis soluções e estimular o seu espírito crítico, a sua imaginação e criatividade.

⁸⁸ “Tu dibujo expresa una relación personal, única, entre el sujeto y el pensamiento. Es un pensamiento con temperamento, con firma. Tu dibujo revela cómo el pensamiento es una acción física, depende de un cuerpo” em SANTA-MARIA, Luíz Martínez - Intersecciones. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2004, p.38

Um projeto concluído deveria ser apresentado na forma de três desenhos complementares “necessários e suficientes”: a planta, o corte e o alçado.⁸⁹

Encarando-o como um instrumento de análise e reflexão, o desenho revela-se ainda como modo de comunicação e, por isso, como conclusão do circuito mental elaborado pelo arquiteto. No fundo, talvez o possamos encarar como o elo intermediário entre o arquiteto e a obra, a teoria e a prática, a imaginação e a construção. Algo que, pela ligação que estabelece do pensamento com os músculos, se sobrepõe aos outros modos de representação.

No entanto, dada a complexidade do raciocínio e do objeto a construir, o desenho, como ato de representação pictórico do objeto ou como resposta geométrica a um conjunto de normas e convenções representativas, por si só poderá não refletir por completo as necessidades expressivas de muitos arquitetos. A bidimensionalidade e por isso, a representação parcial de ângulos e pormenores reduzem a complexidade espacial a um só plano, desvalorizando o objeto como um todo tridimensional dotado de volume, peso, textura, movimento e detalhes perspéticos.

Desta forma, o exercício de arquitetura exige o recurso a outros meios de expressão, mais plásticos, experimentais e livres. A maquete, por exemplo, revela-se num instrumento físico que permite uma imagem de conjunto e de volume. A partir de um modelo tridimensional, torna-se possível compreender os jogos formais, a perspetiva, a hierarquia e proporção dos elementos, assim como os ângulos de visão, a exploração do movimento, a circulação feita pelos usuários e os possíveis contactos e cruzamentos dos mesmos, integrá-los no processo de conceção e, por isso, conferir ao modelo um outro grau de rigor e detalhe.

Uma necessidade – a de corporalizar uma ideia e testar o conceito de forma mais imediata e completa –, que é cada vez mais crescente e transversal a qualquer

⁸⁹ A École des Beaux-Arts no séc. XX, foi uma das grandes, senão a principal, referência para o ensino de arquitetura. O método de ensino, o papel do professor e a relação com o aluno, os modos de representação e comunicação, foram algumas das heranças deixadas como práticas pedagógicas em muitas das academias, que mantêm o mesmo registo até aos dias de hoje. Neste sentido, a planta, o corte e o alçado eram vistos como as formas ideais de representação de um projeto, e os desenhos perspéticos como complementares ao entendimento dos desenhos base.

artista, o que permite uma rápida progressão nos modos de representação e nos modos de trabalhar.

Considerando o panorama atual, encontramos a sociedade cada vez mais inserida numa realidade tecnológica que exige um constante desenvolvimento e adaptabilidade das tarefas do quotidiano, de forma a transformá-las em atos cada vez mais imediatos, fáceis e económicos. A presença e o movimento do Homem pelo território, a vivência na casa e ideia de espaço comum e até a relação íntima com o outro e com o coletivo têm sofrido grandes manipulações derivado destes desenvolvimentos. Da mesma forma, a estrutura do pensar, as capacidades e perceções motoras e até as construções conceptuais correm o risco de vir a ser transformadas e a adotar caminhos confusos, incontrolláveis e mecânicos.

Neste sentido, os processos compositivos e concetuais, os modos de representação, expressão e comunicação no ofício da arquitetura também são seduzidos por este facilitismo. Para além de serem uma ajuda no detetar dos erros com uma maior antecedência, permitem encontrar soluções de uma forma mais rápida e exequível, tornando o processo cada vez mais prático, imediato e económico.

O uso do computador, em particular nesta área, quebra a conexão mente-corpo-matéria, condicionando a imaginação e a exploração da complexidade e carácter do objeto. Induz o pensamento em imagens pictóricas e em realidades utópicas que culminam em respostas impessoais, bidimensionais, burocráticas e acríticas. Ou, se nos for permitido dizer, soluções que respondem ao carácter mais científico e normativo da disciplina, a problemas de representação e aos detalhes em si mesmos, renunciando ao potencial que uma produção artística detém em relacionar-se com o Homem e em estimular os seus sentidos e perceções.

Por outro lado, renunciar o uso da tecnologia preocupa pelo risco em estagnar o ofício no tempo e na história, alienado da realidade social que se desenvolve dia após dia e a par da tecnologia.

Para além do recurso ao computador, os desenvolvimentos científicos, a revolução tecnológica e os aspetos da globalização, proporcionaram aos arquitetos do pós-modernismo a procura de uma nova abordagem ao processo de composição e à linguagem da disciplina. O meio de expressão deveria, portanto, ser cada vez mais heterogéneo, de forma a responder à pluralidade com que se começava a encarar a arquitetura, o quotidiano e no fundo, a vida do Homem. Para tal, surgiu também a necessidade de romper com os paradigmas tomados como seguros ao longo da história e de oferecer ao arquiteto uma maior liberdade na exploração formal e estrutural e de abrir possibilidades à análise da escala, da relação da arquitetura com a cidade, da estética da obra ou até da complexidade da construção.

Neste sentido, a procura pela nova forma de expressão viria a romper com as tradicionais e passaria a incidir em representações esquemáticas, mais gráficas e redutoras.⁹⁰

O processo de projeto de Eisenman e as suas formas de expressão, refletem esta reação aos métodos de representação, de composição e aos ideais conceptuais mais privilegiados até à modernidade.

Relativamente ao seu processo de conceção, o arquiteto procurava decompor os elementos, adaptando-os aos ambientes específicos e à imagem do objeto como um todo, provocando ambiguidades, incoerências e fragmentações, que despertassem no observador/utilizador uma sensação de incerteza, curiosidade e vontade de descobrir a obra.

O objeto era encarado como um artefacto físico e por este motivo, as explorações feitas nas suas obras tentavam obedecer a uma lógica racional, plástica e conceitual da arquitetura ao mesmo tempo que, sugeriam uma exploração complexa e vasta do seu pensamento e da sua estrutura de raciocínio. Neste sentido, o modo de expressão teria de refletir este pensamento esquemático e esta forma de ler o espaço como uma consequência do seu contexto. Ao mesmo

⁹⁰ Estrutura de raciocínio devedora da contribuição de Jacques Lucan na sua obra *Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries*.

tempo que, a linguagem adotada, teria ainda de conseguir estimular a sua imaginação, e ser parte integrante do processo de conceção como da forma de apresentação do projeto de arquitetura.

A linguagem adotada por Eisenman, tenta descartar qualquer conotação simbólica, ideológica, política ou contextual. Como exemplos, nas explorações feitas desde a Casa I até à Casa Guardiola, encontramos uma quebra com todo e qualquer conceito clássico, cuja principal forma de expressão parte de representações diagramáticas. Estas, consequência de manipulações formais do desenho, recorrem a rotações, torções, interseções e deslocamentos, na tentativa de comunicar visualmente, e expressar de forma gráfica o pensamento, as informações de projeto, a matéria e a função. Neste sentido, encontramos no recurso ao desenho uma tentativa de desconstruir as suas ideias, pensamentos e conceitos a partir de uma dissecação e decomposição da própria arquitetura, sintetizando-a e objetivando-a ao máximo.

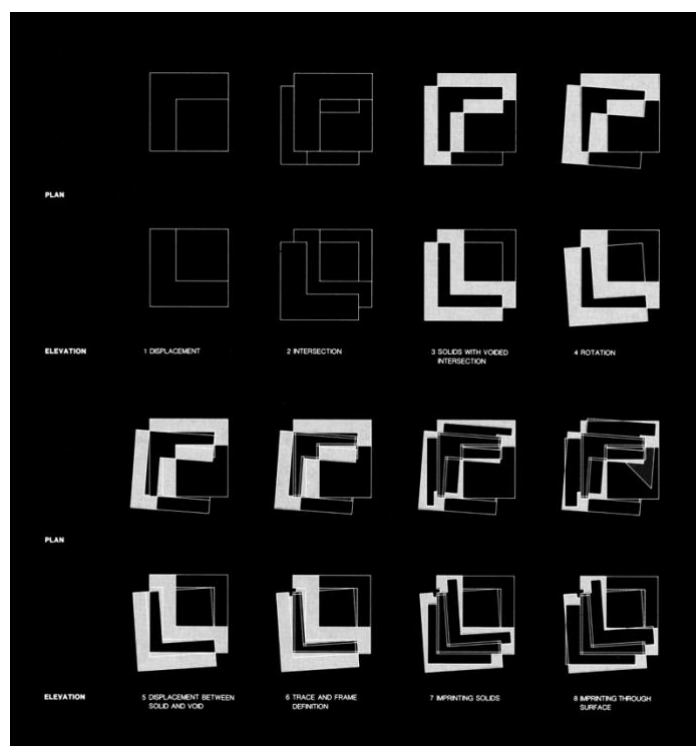


Imagem 15
Conceito *Casa Guardiola*
Peter Eisenman

Koolhaas é um outro exemplo que Lucan aborda na sua obra. O seu trabalho recai na tentativa de contrariar a ideia moderna que via a experiência do espaço como a descoberta de um percurso e a composição como uma consequência da relação entre divisões.

A introdução do elevador na obra, consequência do desenvolvimento tecnológico, e a evolução do edifício em altura, levou Koolhaas a encarar a conceção do objeto como um ato de agregação e sobreposição de *diferentes eventos programáticos*⁹¹. Ou seja, o todo passaria a ser visto como um conjunto de partes autónomas, onde o elevador surgia como meio técnico que o fragmenta, eliminando as relações espaciais entre os diferentes pisos de um edifício. Desta forma, garantir-se-ia uma pluralidade de funções, formas, significados e acima de tudo, de experiências.

Nesta lógica, o arquiteto encontrou no diagrama uma forma de expressão e linguagem ao seu processo e à sua forma de comunicação do projeto.

*“Outra lição que aprendi em NY” disse ele, “é que para além de uma determinada escala é importante que um edifício tenha a sua própria integridade, a sua própria clareza e a sua própria qualidade estrutural ou arquitetónica e que dentro deste enorme invólucro do edifício, os diferentes programas se estabeleçam como grutas ou como projetos autónomos, para que o edifício tenha um envelope que desempenhe o seu próprio papel na vida da cidade e que responda a todos as demandas que o contexto pede.”*⁹²

Assim, a criação do objeto procura, cada vez mais, proporcionar uma maior liberdade de circulação pela obra e de experiência no espaço, garantindo a relação entre divisões, mas sem impor um determinado percurso ou uma ação específica.

⁹¹ LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford: Routledge, 2012, p550

⁹² “Another lesson I had learnt in New York” he said “is that beyond a certain scale it is important that a building has its own integrity, its own clarity and its own sculptural or architectural quality and that within this enormous envelope of the building, the different programs are established almost like grotto or like autonomous projects, so that the building has an envelope that plays its own role in the life of the city and that answers all the demands the context asks.” Ibidem, p552, citando Rem Koolhaas

Pretende-se que a circulação do utilizador seja dinâmica, o movimento livre e ativo e a exploração multissensorial, despertando as mais diversas sensações.

O processo adquire uma certa autonomia dos métodos preconcebidos de expressão, liberta-se do modo específico de operar e da estrutura lógica de raciocínio. As formas de representação e, por isso, de expressão e comunicação, são exploradas individualmente e traduzem, assim, a individualidade do arquiteto, o que enriquece o processo por permitir uma exploração aprofundada e complexa.

A dificuldade talvez resida na passagem da abordagem individual para a compreensão e leitura do coletivo: da forma como o arquiteto pensa em confronto com a forma de interpretação do comum. Contudo, as múltiplas formas de representação não deverão condicionar o resultado final, nem a eficácia da forma de comunicação globalmente definida. Pois, cair no facilitismo de universalizar e normalizar a linguagem, poderá implicar renunciar à complexidade da disciplina e afastar a arquitetura do campo artístico e humanístico.

Para além disso, importa ainda notar que todo este processo de exploração da linguagem, ao deambular entre o enfoque na materialidade, na estrutura, na função, forma e geometria, e no privilegiar da sensação difusa, instável e irracional, facilmente recusa a presença e o valor do Homem no espaço, correndo assim o risco de o tornar vazio, sem significado, injustificado e por isso, inabitável.

Para além da questão da linguagem, o processo do arquiteto é também composto por recursos, conjuntos de estratégias e meios compositivos, formais ou conceituais que auxiliam na *disposição, distribuição e composição* do objeto, de forma a concebê-lo como um todo.

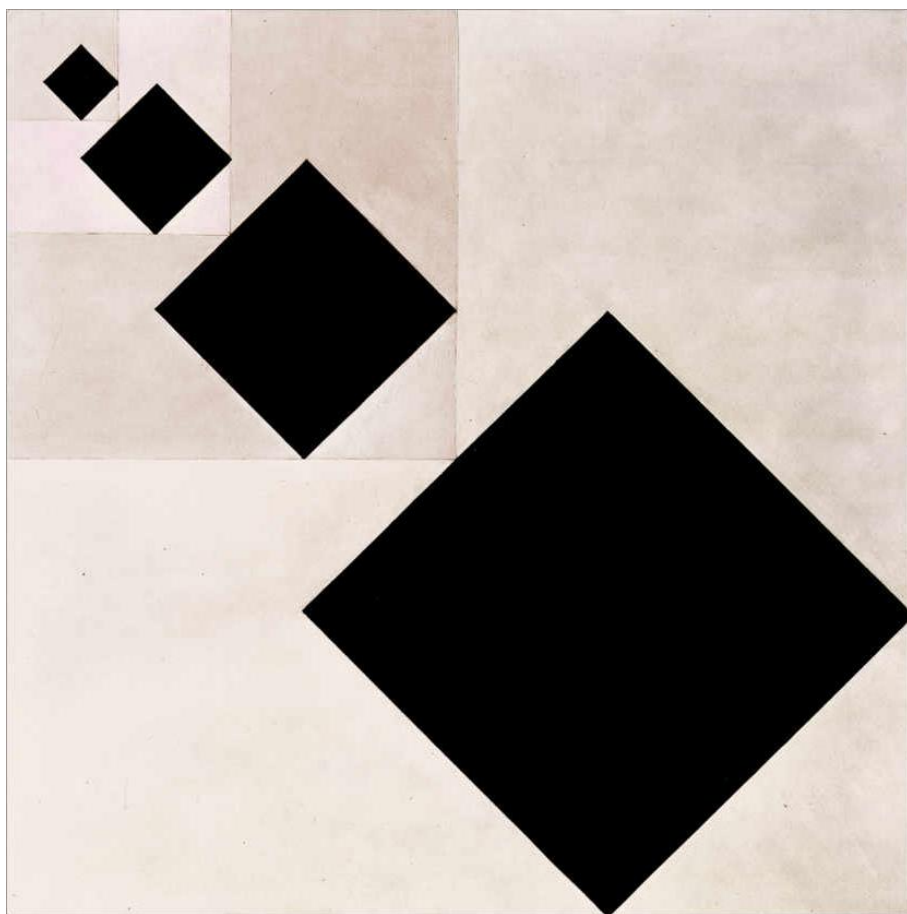


Imagem 16
Composição Aritmética
Theo Van Doesburg

*Compor... significa dispor as diferentes partes de um determinado edifício de tal forma que a interdependência de cada um dos seus elementos resulte num corpo organizado onde cada um deles é colocado tão perfeitamente que qualquer modificação ou mudança pareceria impossível sem arruinar completamente o equilíbrio da composição.*⁹³

O termo *composição*, enunciado por Lucan, é definido como a exploração de um conjunto de sistemas de organização que justifiquem não só as escolhas de desenho, como respondam a normas conceptuais e estruturais. Para além de que, ao relacionar o termo *composição* com os outros conceitos de *distribuição e disposição* e inserindo-os ao processo de desenho, torna-se possível alcançar uma outra complexidade e variedade espacial.

Pensar e definir esta organização exige uma análise e compreensão dos movimentos e necessidades dos usuários decorrentes ao longo do tempo, assim como um pensamento constante relativo ao uso das várias partes como componentes individuais pertencentes a um todo – não só para garantir um diálogo coerente entre elas, mas, também, a praticidade e utilidade dos espaços projetados.

Considerando que o processo compositivo está diretamente associado a todos os *aspectos da concepção do edifício*⁹⁴, do mais pequeno elemento e da composição que ele revela, passando pelas células da planta, pela estruturação dos acessos, pelas formas de circulação, pelas imagens e perspectivas visuais, pelas opções estéticas, até à formulação de uma *entidade inteira*⁹⁵, torna-se essencial que o arquiteto, no seu processo de composição, seja capaz de definir o *lugar* de cada *coisa* a partir dos valores associados ao espaço, nomeadamente, a comodidade, a estética, a utilidade, etc...

⁹³ LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford: Routledge, 2012, p25, citando Emmanuel Pontremoli

⁹⁴ Ibidem, p21

⁹⁵ LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford: Routledge, 2012, p23

A simetria e a hierarquia destacam-se como princípio de desenho pela sua grande presença no desenho da natureza, pela fácil compreensão visual e pelo predomínio no traçado de inúmeras construções do passado.

Por um lado, a simetria que se manifesta numa estratégia de desenho quase automática, capaz de relacionar os elementos entre si e com o todo, controla a medida, a proporção e o volume, ajudando a compreender o objeto visualmente numa primeira abordagem. Por outro lado, a hierarquia, ao exigir uma certa lógica compositiva que organiza os elementos, distingue os secundários dos principais, controla a direção do olhar do Homem perante o volume, proporciona-lhe uma primeira ideia de espaço interior, incentivando-o assim a estabelecer relação e a movimentar-se pelo espaço.

Por conseguinte, o conciliar destes princípios formulava uma composição, ou, pelo menos uma certa organização visível: enquanto a simetria organizava o volume, a hierarquia trabalharia a planta.⁹⁶

Relacionado com estes termos, surgiram ainda outros recursos compositivos tidos como referências e essenciais na conceção arquitetónica. Louis Kahn aborda o termo *ordem* e, inserindo-o neste contexto, poder-se-á associar à harmonia e ao equilíbrio do conjunto. Na perspetiva do arquiteto, para além de garantir a compreensão do todo também nos estimularia e incentivaria a criar relação com o objeto – partindo do pressuposto que, renunciar à ordem e recorrer a vários processos compositivos num mesmo espaço, poderá levar à desconstrução da estrutura racional do espaço projetado pelo arquiteto e a confundir a perceção do observador.

Para além de *ordem*, surge ainda o termo *unidade* de Charles Blanc que, e referindo-se à pintura, *significa que na escolha das grandes linhas deve governar um certo caráter, que na disposição das partes que deve haver um dominante.*⁹⁷ Ou o termo *construção* que Theo

⁹⁶ Estrutura de raciocínio devedora da contribuição de Jacques Lucan na sua obra *Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries*.

⁹⁷ LUCAN, Jacques - *Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries*. Oxford: Routledge, 2012, p179, citando Charles Blanc

Van Doesburg define como a *estabilização e síntese de formas, cores e relações*⁹⁸, distinguindo assim da sua noção de composição: *variações individuais de formas, cores e relações equilibradas*.⁹⁹

Os avanços científicos e tecnológicos levaram a uma necessidade de questionar alguns destes processos preconcebidos, assim como os princípios preestabelecidos e estratégias de desenho. Assim, o sistema construtivo, o material ou até a função ganharam relevo como justificação das escolhas do arquiteto na procura de uma forma de expressão pura, replicável e de certa forma inovadora. A funcionalidade, a desconstrução e o construtivismo, rompem com as preconcepções e dão início a uma nova era de exploração arquitetónica e, por conseguinte, a uma reformulação do objetivo, do exercício e do ensino da arquitetura, prevendo o futuro da disciplina.

*O artesão precisa de desenvolver relações específicas entre o espaçamento e a elaboração, a ideia e a execução, a ação e a matéria, o aprendido e o desempenho, a identidade própria e o trabalho, o orgulho, a humildade. O artesão precisa incorporar a ferramenta ou o instrumento, eternizar a natureza do material e eventualmente torna-se o seu próprio produto, seja material ou imaterial. A semelhança física ou a ressonância entre o artista / criador e a sua obra é muitas vezes surpreendente.*¹⁰⁰

Neste sentido, dada a função do arquiteto ser cada vez mais complexa e exigir um conjunto de capacidades e habilidades maior, o ofício tende a dividir-se num conjunto personagens que partilharão a conceção e construção da obra.

Para além disso, ainda que o exercício de criar um objeto seja, essencialmente, um processo de exploração mental e de tradução/expressão de um raciocínio

⁹⁸ "(...) composition is: individual variations of forms, colors and balanced relationships. (the painter was an equilibrist). Construction is: stabilization and synthesis of forms, colors and relationships." LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford: Routledge, 2012, p438, citando Theo Van Doesburge

⁹⁹ Ibidem, p438

¹⁰⁰ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p57

individual, dependente do corpo e mente do arquiteto, o cenário da arquitetura exige um certo prolongamento físico do arquiteto. Exige que a ideia e o processo não se encerrem numa só personagem, numa só lógica de raciocínio e, sobretudo, numa só forma de expressão. É neste sentido que, para além das ferramentas e instrumentos, como vimos anteriormente, o processo exige a presença de um *outro*.

Por conseguinte, o exercício de arquitetura para além de ser fruto de um conjunto de referências e imagens retidas na memória de experiências em espaços vivenciados, a sua construção é dependente da colaboração de um conjunto de artesãos e do recurso a instrumentos, técnicas e tecnologias e a sua concretização da habitabilidade, uso e apropriação de um cliente/usuário.

Neste sentido, o exercício do arquiteto, ainda que individual, não poderá considerar-se como autónomo, afinal evolui a partir de novas formas de interpretação e comunicação, novos métodos de trabalho e abordagens ao espaço construído traduzidos pelos restantes intervenientes do espaço.

Ao encarar o processo como um ato coletivo, retiramos o total controlo do projeto ao arquiteto. A expressão, as suas intenções projetuais e os seus valores deambularão naquilo que serão o modo de trabalhar e ler o projeto dos restantes intervenientes. Deste modo, voltamos a destacar a linguagem como essencial ao ofício, exigindo por isso, que o arquiteto seja capaz de garantir que a expressão por si escolhida e a forma como a comunica seja apreendida pelos restantes intervenientes do projeto – desde os múltiplos artesãos, o indivíduo até ao conjunto da sociedade. Para além de que, nesta transferência de estrutura intelectual fica intrínseco um dever dos restantes intervenientes de compreender o processo mental do arquiteto, e dar continuidade ao seu conceito na sua materialização e vivência.

A divisão de tarefas cada vez mais específicas cortam com o circuito do processo do arquiteto, incorrendo assim no risco de que a linguagem não seja consistente

ou global, de tal forma que poderá romper com a lógica e estrutura do conceito central.

O projeto oscila, assim, entre diferentes corpos que, inevitavelmente, imaginam e interpretam o objeto a construir, individual e das mais variadas formas. E talvez seja neste limbo que encontramos um dos pontos frágeis do exercício da arquitetura: a instabilidade da linguagem, derivada da fragmentação do papel do arquiteto, conduzindo, por isso, a objetos confusos, vazios e incompreensíveis.

Pallasmaa refere-se ao cruzamento dos vários corpos no mesmo ato como um princípio essencial na criação e no estudo do espaço. O diálogo entre a matéria e a ideia, a imaginação e a conceção, o artesão e o arquiteto, o usuário e a sociedade são encontros essenciais para garantir que a linguagem se torne comum e que se cumpra o objetivo do exercício do artista.

Para além disso, realça ainda que o valorizar e estimular desta relação desperta no arquiteto novas linhas de raciocínio, novas soluções às problemáticas encontradas e, por isso, um maior e mais complexo espectro de possibilidades à vivência e uso do espaço.

O “risco” geralmente implica a incerteza mental de avançar sobre caminhos ainda não percorridos, uma vez que os riscos verdadeiros em termos de segurança, durabilidade, aparência e outros fatores geralmente podem ser minimizados com a experiência de trabalho (...). O risco é concentrado na personalidade do arquiteto e seus valores, credos e ambições — ou seja, em sua identidade pessoal e como profissional. ¹⁰¹

Pallasmaa define ainda este encontro como um *risco* necessário ao exercício do arquiteto; o risco de colocar em causa a sua identidade e as verdades que considera como absolutas, o risco de procurar objeções à sua forma de pensar e projetar, o risco de encontrar um contraditório na tentativa de reforçar a sua

¹⁰¹ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p74

estrutura de projeto, de tornar o seu trabalho cada vez mais consciente e completo.

Esta ideia de *risco* talvez se possa definir como a capacidade necessária do arquiteto sair de si, ocupar o corpo do outro e absorver as suas intenções, desconstruir os seus princípios e de retornar a si mesmo com uma base mais sólida ao seu raciocínio

Controlar este risco de permitir as influências no seu processo de trabalho, implica que o artista detenha uma noção completa do seu potencial; uma segurança sob os conhecimentos que adquiriu ao longo da sua formação, e que saiba avaliar criticamente as suas perceções e emoções e confrontá-las com as influências exteriores, de tal forma que a interdependência que cria com as circunstâncias ao seu projeto não só enriqueça a estrutura através das múltiplas experiências e ideias de espaço obtidas pelos variados conhecimentos técnicos, construtivos, económicos e materiais e pelas inúmeras experiências físicas e mentais a que recorre, não comprometendo o cumprimento do seu objetivo.

Neste sentido, estes *outros* que surgem no processo, para além de incorporarem este ciclo como o fim da linguagem, revelam-se também como um instrumento do circuito do arquiteto e por isso como componente do exercício de conceção.

Podemos associar ainda esta ideia de *outro* às obras construídas, aos estudos teóricos e às personagens de referência. O passado, a história, a cultura, os críticos, a academia, o prémio e o vernacular. O professor, o arquiteto e o *mestre* são circunstâncias e personagens que moldam, indiretamente, a forma de pensar e, por isso, o exercício do arquiteto.

Tal como as capacidades cognitivas, os conhecimentos de medida, matéria e técnica, absorvidas no processo de aprendizagem, as impressões dos lugares vivenciados, as imagens retidas do contacto visual e da experiência física são essenciais à experiência. Aquilo que o artista vê, o que sente, as texturas em que tocou, os ruídos que ouviu, o movimento que descreveu, no fundo, as emoções e vivências dos diferentes espaços que habitou e se permitiu a explorar. Tudo isto se conforma nos recursos individuais do arquiteto, na sua base de referências

físicas e espaciais essenciais para o seu processo de raciocínio, revelando-se, por isso, numa outra ferramenta ao serviço do seu exercício.

O arquiteto pode contribuir para criar um ambiente que ofereça muito mais oportunidades para que as pessoas deixem as suas marcas e identificações pessoais, que possa ser apropriado e anexado por todos como um lugar que realmente lhes “pertença”.¹⁰²

Na sua arquitetura, Hertzberger, alerta-nos para o efeito que a obra exerce no utilizador e como a sua experiência no lugar; o seu comportamento e a sua interpretação poderão estar diretamente relacionados com o tipo de estrutura adotada e com a linguagem escolhida pelo arquiteto na comunicação do espaço com o usuário.

Ao contrário das motivações de Eisenman, denota-se uma preocupação pelas questões humanistas, de conforto, de convivência e sobretudo de apropriação, onde o utilizador é incentivado a intervir e a *preencher o espaço de acordo com as suas necessidades e desejos pessoais*.¹⁰³ Para tal, a preocupação do arquiteto, mais do que a linguagem, incide na caracterização do lugar, na estrutura organizacional, ou seja, nas demarcações territoriais, nas formas de acesso e na *articulação da forma, material, luz e cor*.¹⁰⁴

Para além disso, o enfoque no estudo e análise das áreas sociais demonstra a sua preocupação pelo uso comum dos espaços e pela estrutura criada para alojar as relações entre os homens. O usuário e as suas necessidades são, assim, encaradas como referência, mas também, como o objetivo intrínseco ao processo de construção. Afinal, a conclusão da obra apenas se dá com o uso do *outro*, com a sua personalização e relação com os *outros* elementos que configuram o lugar.

¹⁰² HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p47

¹⁰³ Ibidem, p24

¹⁰⁴ Ibidem, p19

O processo artístico não se cinge a uma revelação objetiva, visivelmente perceptível da realidade, mas a uma leitura e reinterpretação, a um registo subjetivo, consequência da apropriação e do modo de expressão adotado e mentalmente presente no Homem arquiteto.

O facto de priorizar diferentes tipos de contacto com o objeto permite criar em si, no arquiteto, o registo de *três conjuntos de imagens* do objeto: *a imagem em papel, a imagem registada na (minha) memória cerebral e uma memória muscular do próprio ato de desenhar*¹⁰⁵, descobrindo, por isso, a sua *essência*¹⁰⁶, e justificando a sua presença no espaço e a relação com o Homem. Desta forma, o papel do arquiteto remete a *projetar a essência metafísica do objeto*¹⁰⁷, criando uma versão própria da realidade e do mundo: chegar a novas conceções, provocar a realidade, explorar novas ideias e por momentos, gozar de uma liberdade desmedida de desenho e inovação. Tudo para que no fim, a sua construção forneça a complexidade necessária à vivência diária do ser humano e se transforme em *lugar*.

*Espaço é anseio, expectativa de possibilidades, é fora, em viagem, dinâmico e aberto, é fora. O lugar é pausa, dentro, é redenção, casa, em repouso.*¹⁰⁸

Associar o espaço ao lugar, o observador ao objeto, o arquiteto ao cliente, o Homem à sociedade, a obra, o meio e o contexto remetem-nos de novo à ideia de *círculo* incitada anteriormente, como a função do arquiteto.

O que faz com que o seu exercício vagueie na conceção de espaço que constrói em si, que o viva mentalmente de forma a poder testar todo o tipo de oportunidades: desde a organização, a possível acomodação de um canto, de um

¹⁰⁵ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p91

¹⁰⁶ Ibidem, p90

¹⁰⁷ Ibidem, p90

¹⁰⁸ “Space is longing, an expectation of possibilities, outsider, on a journey, dynamic and open, away. Place is pause, inside, redemption, home, at rest.” Associa-se o termo lugar à influência e vivência mental, às necessidades, medos e desejos do ser humano. Enquanto que ao espaço, ou ao objeto, se associa a um meio operativo, ao elemento que é percecionado e analisado por um observador. O espaço é criado pelo arquiteto, enquanto que o lugar é construído pelo usuário. Em HERTZBERGER, Herman - Space and the architect: lessons in architecture 2. Roterão: 010 Publishers, 2000, p25

parapeito, uma peça de mobiliário fixo ou de um elemento estrutural, e as relações humanas aí possíveis.

O arquiteto deambula por entre as possíveis interações e vivências dos Homens num determinado contexto: a vida com o vizinho, o acesso à rua, a ligação social, a transição do público para o privado, a possibilidade – ou não – de aglomerar pessoas, de gerar encontros, estimular a interação ou até gerar hábitos e orientar comportamentos comuns.

Por conseguinte, a sua liberdade processual depende diretamente da liberdade – ou das imposições – composicional e da liberdade de apropriação e uso do usuário. De tal forma que as considerações do exercício do arquiteto passam não só pela consciência de si próprio, do seu corpo e da sua experiência, como, também, do entendimento do outro, do seu corpo e das suas necessidades, de forma a conceber um objeto que seja um prolongamento físico e psicológico do corpo e da sua condição de existir.

Um projeto de arquitetura não é apenas o resultado de um processo de resoluções e problemas, mas também é uma proposta metafísica que expressa o mundo mental do artista e o seu entendimento do mundo da vida humana. Simultaneamente o processo varre os mundos interno e externo e entrelaça os dois universos.¹⁰⁹

Usufruir da sua liberdade de conceção implica o balanço entre o conhecimento técnico e objetivo adquirido e o mundo subjetivo experimental; entre a estética e a praticidade, a utilidade e a polivalência; entre a sua imagem e formulação do mundo e da disciplina, com os costumes, tradições, *valores humanos, experimentais e existenciais*¹¹⁰ da sociedade.

Para tal, fica intrínseco nesta estratégia uma capacidade de pensar o dentro e o fora em simultâneo, o olhar estático e o movimento do corpo, a função física e o carácter psicológico, o vazio e o limite, o detalhe e o geral, o presente e o futuro.

¹⁰⁹ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p110

¹¹⁰ Ibidem, p111

Assim, quanto maior o leque de oportunidades e possíveis usos que o espaço oferece, maior a capacidade de alargar o campo de referências ao Homem, e proporcionar-lhe liberdade de movimento, de ser e de se relacionar com o outro.

O foco do processo talvez resida no proporcionar ao Homem a possibilidade de ser um alguém individual num contexto comum. E assim, através desta deambulação, conseguir estimular o seu pensamento e raciocínio, construir novas conceções e formas de expressão, e acima de tudo, dar *abrigo* ao corpo e à sua mente.

espaço entre espaços
- da natureza, Homem e arquitetura

Imagem 17
Sobre um processo de raciocínio
Mapa da dissertação da autora
(montagem em anexo)



O EXERCÍCIO DE APRENDER

Pessoas jovens chegam à universidade, querem ser arquitetos ou arquitetas, querem descobrir se têm as capacidades necessárias. O que se lhes transmite primeiro? Desde logo deve-se explicar que perante eles não têm nenhum professor que faz perguntas cuja resposta já sabe de antemão. Fazer arquitetura significa colocar questões a si próprio, significa aproximar-se, cercar, encontrar a própria resposta com o apoio do professor. Vezes sem conta. A força de um bom projeto encontra-se em nós e na capacidade de percebermos o mundo racional e emotivamente.¹¹¹

A compreensão do ofício da arquitetura pressupõe a reflexão acerca da construção do Homem como arquiteto trazendo ao ensaio o processo de formação em arquitetura e os contextos à sua prática – ainda que esta derive de um conjunto de considerações complexas e que evolua com o passar do tempo. Partindo do pressuposto anteriormente de que a prática é um reflexo das imagens fabricadas através da experiência, das imposições do contexto e, por isso, da consciência existencial do indivíduo, compreende-se que este exercício – o de aprender –, não seja linear nem se possa traduzir num sistema ou fórmula aplicável a todos os estudantes de arquitetura e a qualquer cultura ou país. No entanto, a tentativa de descrever a disciplina de arquitetura através de um processo de aprendizagem exige um conjunto de considerações comuns, uma qualquer lógica estrutural que nos permita estabelecer as bases e ferramentas, a confiança e o caminho necessário à construção do processo e à prática do ofício.

Considerando que *fazer arquitetura significa colocar questões a si próprio*¹¹², a aprendizagem e o método de projeto do aluno poderão traduzir-se num exercício que parte do interior para o exterior, ou seja, a partir do indivíduo, do seu autoconhecimento; o reconhecimento das suas emoções, valores e capacidades; em direção ao outro, ao contexto, ao conhecimento intelectual, científico e às

¹¹¹ ZUMTHOR, Peter - Pensar a arquitectura. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, SA, 2005, p53

¹¹² Ibidem.

necessidades e ideais da sociedade. No fundo, num processo que recorre ao indivíduo e ao coletivo, à emoção e à razão, à prática e à teórica, de forma a proporcionar o cruzamento das *realidades físicas* com os *mistérios mentais*¹¹³.

*(...) os alunos de arquitetura, incentivados por um excelente professor, devem partir da vida observando-a com curiosidade, ironia e admiração.*¹¹⁴

O conhecimento empírico – fruto da experiência e da observação – exige não só um reconhecimento das sensações, emoções e eventos simbólicos nos múltiplos espaços vivenciados como, também, uma consciencialização sobre o movimento do corpo, as relações físicas, as ações e formas de apropriação no espaço.

Um conjunto de imagens que, retiradas da memória, formulam uma base de referências essencial ao desenvolvimento do aluno, dado permitir um rápido acesso a formas, volumes, perspetivas, técnicas e modos compositivos que o auxiliarão no encontro das soluções mais adequadas ao problema com que se depara. Realçando que, quanto mais diverso e complexo este conjunto de *imagens*¹¹⁵, maior será o estímulo à imaginação e criatividade do aluno.

Para além do conhecimento empírico, destaca-se ainda o conhecimento/desenvolvimento intelectual facultado pela academia.

A formação dada ao aluno por um conjunto de professores que representam um coletivo de escola torna-se essencial no estimular de um raciocínio crítico e analítico sobre a sua experiência, o conhecimento técnico e teórico da disciplina,

¹¹³ “Somos ocupantes deste mundo de realidades físicas e mistérios mentais, e não observadores externos ou teóricos do mundo.” PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p120

¹¹⁴ “(...) los estudiantes de arquitectura, animados por un profesor excelente, deberían partir de la vida, observándola con curiosidad, con ironía y con admiración.” SANTA-MARIA, Luíz Martínez – “Sólo hay una puerta, no una respuesta: apuntes sobre el alumno, el profesor y el maestro”, Intersecções. Sobre o projeto-de-arquitetura de Fernando Távora, 10 Jun. 2015, Porto

¹¹⁵ Com imagens não se pretende reduzir o campo de referências a representações de obras e edifícios, mas ao conjunto de linguagens e formas de expressão, numa vertente artística, as referências oriundas da literatura; fotografia; música ou escultura; no campo das ciências exatas, as influências da matemática, geometria e ciência ou noutras áreas adjacentes como a tecnologia, a construção, o meio ambiente, entre outros.

a história e a cultura considerando ainda os avanços tecnológicos e o desenvolvimento das necessidades sociais.

De certa forma, torna-se fundamental que o aluno seja capaz de se aproximar e distanciar do objeto, colocar em causa os dados preconcebidos e tomados como garantidos e, acima de tudo, despertar o seu lado curioso mostrando-se disponível para explorar e aprender mais.

*Num caminho progressivo, é essencial ter uma boa coleção de erros amigáveis. O erro é uma tentativa, é o mesmo projeto em andamento, em plena energia, não é um rival, mas um motor do conhecimento. Projetar não é apenas encontrar grandes soluções, mas excluir grandes erros.*¹¹⁶

Neste sentido, importa ainda realçar a importância da experimentação e do erro, demolindo o horror à falha, ao retornar ao *ponto 0* do *círculo* e à desconstrução de ideias e valores.

No processo de projeto, o erro deve ser visto como um ato exploratório e crítico motivado por uma ideia ou experiência e, por isso, como exercício de aprendizagem. Pois ainda que o resultado não se conforme na solução ideal, o processo permite a criação de novos cenários que para além de contribuírem para o quadro de referências também são determinantes na fundamentação de ideais, valores e conceitos individuais sobre o espaço, a arquitetura e o ofício.

O ato de errar – ou o permitir-se a errar –, provoca-nos a possibilidade de; incentiva à liberdade de experimentar e explorar uma ideia, uma forma de expressão e comunicação, tal como observámos no estudo do trabalho do arquiteto.

Permitir esta liberdade valoriza a ingenuidade do aluno na exploração e, ainda que o caminho se dirija numa qualquer ideia utópica, estimula o desenvolvimento

¹¹⁶ “En un camino que progresa, es imprescindible contar con una buena colección de errores amistosos. El error es un ensayo, es el mismo proyecto en marcha, en plena energía, no es un rival, sino un motor del conocimiento. Proyectar no sólo es encontrar soluciones fantásticas, sino excluir errores fantásticos.” SANTA-MARIA, Luíz Martínez – “Sólo hay una puerta, no una respuesta: apuntes sobre el alumno, el profesor y el maestro”, Interseções. Sobre o projeto-de-arquitetura de Fernando Távora, 10 Jun. 2015, Porto

da sua autonomia e, por isso, uma maior aproximação à sua identidade como arquiteto, à sua personalidade e forma de ver/criar arquitetura.

O deambular entre a liberdade e a falha, a referência e a crítica, o estímulo e a imaginação, o intelecto e a emoção torna-se, assim, essencial à sua evolução enquanto arquiteto.

*Do que fala então o professor de arquitetura? Não fala sobre ideias, o que é próprio dos filósofos. Não fala de história, que é próprio dos historiadores. Não fala das formas, o que é próprio dos artistas plásticos. Ele fala sobre as ideias e a história e as formas, todas unidas, que são do próprio arquiteto.*¹¹⁷

O aluno por si só é incapaz de construir este processo, de tal forma que a figura do professor é substancial. O seu papel incide principalmente, no despertar da sensibilidade, consciência e valores do aluno como arquiteto, afinal, *é o desejo de conhecer e não o conhecimento que se ensina.*¹¹⁸

Gaudet defendia que o ensino se deveria basear na demonstração das componentes técnicas e compositivas da arquitetura, nos valores históricos, culturais e tradicionais e no alargar do espectro de referências e modelos do aluno. Neste sentido, o professor poderá ser visto como um companheiro que, estabelecendo uma relação de compromisso mútuo com o aluno, procura ensiná-lo a pensar, estabelecer uma crítica, formular conceções e ainda a estudar; a estudar a sociedade que o envolve, as técnicas e modos construtivos, as grandes obras de referência, os mestres e os seus percursos enquanto arquitetos. Cabe-lhe a tarefa de despertar o aluno para a experiência e vivência do espaço, para a liberdade de se explorar como pessoa e como arquiteto e proporcionar a

¹¹⁷ *De qué habla entonces el profesor de arquitectura? No habla de las ideas, que es propio de los filósofos. No habla de la historia, que es propio de los historiadores. No habla de las formas, que es propio de los artistas plásticos. Habla de las ideas y de la historia y de las formas, todo unido, que es propio del arquitecto.* SANTA-MARIA, Luíz Martínez – “Sólo hay una puerta, no una respuesta: apuntes sobre el alumno, el profesor y el maestro”, Intersecções. Sobre o projeto-de-arquitetura de Fernando Távora, 10 Jun. 2015, Porto

¹¹⁸ “*Porque es o deseo de conocer y no es el conocimiento lo que se enseña*” em SANTA-MARIA, Luíz Martínez - Intersecciones. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2004, p97

*emancipação e abertura da personalidade do aluno, do seu autoconhecimento e da sua autoimagem.*¹¹⁹

*Onde está o dominante?
Está suficientemente simplificado?
As coisas principais estão claramente definidas nos eixos principais?
Aterramos no centro?
Os espaços em branco são grandes o suficiente? Ininterruptos?
Existe alguma uniformidade? Em poché? Em vazios? Em superfícies, etc.
Existe um bouchon no eixo?
As massas são visíveis à distância? Os grandes agrupamentos, divisões, etc,
podem ser lidos de forma coerente?
O poché tem a forma certa? É uma mistura?
O conjunto é suficientemente: público? Privado? Íntimo? Suntuoso? Oficial?
Industrial? Saudável? Decorativo? Útil? Etc
Os pátios são grandes o suficiente?
Existe espaço suficiente entre os edifícios?
Posso dividir o parti em 4 barras?
Posso retirar um elemento sem prejudicar a composição? Se sim, o plano é mau.
O terreno está bem aproveitado?
O aspeto está claramente definido?
Há espaço vazio suficiente em redor dos prédios?
A comunicação entre todas as partes do plano é legível?
A personagem do conjunto é legível à distância?
Pode-se nomear o título à primeira vista sem saber o assunto?
A escala é grande o suficiente, demasiado ou não é o suficiente?*¹²⁰

¹¹⁹ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p22

¹²⁰ "Where is the domain? Is it sufficiently simplified? The main things, are they clearly set on the main axes? Do we land in the center? Are the blanks big enough? Uninterrupted? Is there any evenness? In poché? In blanks? In surfaces, etc. Is there a bouchon on the axis? Are the masses visible from a distance? Can the large groupings, divisions, etc be read coherently? Is the poché the right shade? Blended? Is the ensemble sufficiently: public? Private? Intimate? Sumptuous? Official? Industrial? Healthy? Decorative? Useful? Etc. Are the courtyards big enough? Is there enough space between the buildings? Can I manage the parti in 4 bars? Can I take an element out without hurting the composition? If yes, the plan is a bad one. Is the terrain well utilized? Is the aspect clearly defined? Is there enough blank space around the buildings?... Is communication between all parts of the plan readable? Is the ensemble's character readable from a distance? Can one name the title at first glance without knowing the subject? Is the scale large enough, too much, not enough?" Frequentes na École des Beaux-Arts, este conjunto de questões eram perguntas que poderiam ser feitas pelo professor e que por isso, serviam de guia aos alunos no desenvolvimento dos seus projetos. Em LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford: Routledge, 2012, p175

Santamaria evoca ainda a figura do *mestre*¹²¹ que, por sua vez, se revela fundamental ao processo de aprendizagem do aluno. Visto como um exemplo e referência, o professor incentiva o aluno a refletir e compreender, de forma individual e detalhada, o seu percurso do mestre como arquiteto, os seus pensamentos, formas de expressão e comunicação, as suas obras e a sua influência no panorama global da arquitetura - partindo do pressuposto que como mestres, fica intrínseco que a sua arquitetura será alvo de análise, crítica e exemplo por refletir uma qualquer inovação, conceito, ideia ou por oferecerem novas circunstâncias à habitabilidade do Homem, refletirem outros modos de construir e de pensar o espaço e a arquitetura.

O aluno é levado a construir a sua autonomia e, consequentemente, a estimular e desenvolver o seu raciocínio e processo sob a imagem e influência de um mestre ou mais como e de um conjunto de referências que lhe são apresentadas ao longo do seu curso. No fundo, a construir a sua biblioteca, a qual será uma das suas principais ferramentas que poderá *consultar toda a vez que surge um problema*, reconhecendo assim que *tudo o que descobrimos vem de algum lugar. A fonte não foi a nossa própria mente*.¹²²

O contexto em que o aluno se relaciona com o professor e, por isso, se depara com a figura do mestre, das demais referências e com o conhecimento científico e intelectual, também se realça neste estudo. O lugar onde se dá este encontro não só problematiza as questões relativas às práticas pedagógicas que as academias estabelecem para os seus conjuntos de alunos como nos leva questionar o impacto destas mesmas práticas no ofício da arquitetura ao longo do tempo.

¹²¹ SANTA-MARIA, Luíz Martínez - Intersecciones. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2004, p.113

¹²² HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p5

O papel da academia incide diretamente na formação intelectual do aluno; não só o dota de conhecimentos científicos, como também, e inevitavelmente, manipula as concepções construídas a partir da sua experiência de aprendizagem. Para além do ensino histórico e técnico, é comum ser integrante do conjunto de disciplinas áreas capazes de dotar o aluno de capacidades expressivas, comunicacionais e ainda, derivada da grande valorização da vertente teórica, áreas que estimulem o seu desenvolvimento mental, incentivando por isso a exercícios de pesquisa, reflexão e formulação pessoal de ideias ou concepções.

No entanto, os avanços sociotecnológicos, a pluralidade de formas de estar e viver e o aumento de especialização de funções, ao mesmo que o respeito ou nostalgia perante a imagem da arquitetura e do seu ofício no passado e a necessidade de perpetuar as heranças trazidas até aos dias de hoje criam um panorama dúbio ao exercício do arquiteto. Além de que, a difícil comunhão do exercício prático com a vertente teórica da disciplina e a crescente burocratização das formas de comunicação, normas legais e questões construtivas exigem uma análise e problematização da formação em arquitetura.

Assim, encontramos um conjunto de questões importantes a considerar nas práticas pedagógicas atuais e que, conseqüentemente, exigem a discussão acerca das valências, capacidades e conhecimentos realmente indispensáveis ao ofício para poder traçar o perfil do aluno que a academia deve formar e com o objetivo de repensar e reajustar os métodos e abordagens de ensino.

Não se pretende com isto dizer que o caminho deverá considerar uma qualquer universalização de formas de ensino ou de estruturas comuns às várias academias; não só seria uma ambição utópica como irracional por reduzir a complexidade da arquitetura a uma só forma de a praticar e ensinar. Pretende-se, por isso, fazer refletir o desafio das escolas atuais em conseguir estabelecer o diálogo da sua individualidade com o seu legado — ainda que seja composta de personagens com as mais variadas personalidades e capacidades —, com um ideal de coletivo, inserido num contexto histórico, social e cultural.

Neste sentido, mesmo que as diversas academias partilhem de um objetivo comum, os meios a que recorrem, as estratégias e os valores defendidos são individuais e de acordo com a sua herança. Condição esta que nos leva a provocar se, perante a sociedade, a defesa da pluralidade nos conduzirá a uma imagem sólida que valoriza o papel do arquiteto e da arquitetura, ou se nos leva a encará-los como uma estrutura frágil, fragmentada e por isso, subjetiva e insustentável. Pallasmaa ao expor os exemplos de escolas como o *Studio 804* de Rockhill, ou a *Ghost International Arquitectural Laboratory* de Brian MacKay-Lyons¹²³, apresentam-nos um método onde a teoria é explorada em função da prática valorizando assim, o deambular permanente do aluno entre a idealização mental, o desenho projetado em papel e a sua materialização em obra; mais uma vez, a ideia de *círculo* como processo de aprendizagem e, por isso, de projeto.

A metodologia destas escolas procura inserir o aluno no terreno, como autor e responsável de todas as fases a que o projeto se submete; desde a idealização até à construção da obra; e das consequências físicas e sociais dessa mesma construção. Apelo este ao compromisso que o coloca em confronto com as exigências do mundo exterior, expondo a complexidade do ofício no contexto real. Neste sentido, o aluno ao longo da sua formação não só é levado a explorar a sua criatividade e o seu processo mental, como desenvolve e acompanha a materialização desse mesmo raciocínio, participando na resolução dos problemas decorrentes da construção. Metodologia esta que se destaca das práticas adotadas e ainda hoje vigentes em muitas das escolas, principalmente europeias, que derivam do modelo e sistema criado pela *École de Beaux Arts*¹²⁴ em Paris.

¹²³ “O *Studio 804*, de Rockhill, e o *Ghost International Arquitectural Laboratory*, de Brian MacKay-Lyons, na Nova Escócia, são exemplos de cursos de arquitetura que buscam retomar o vínculo entre o ensino de arquitetura e as práticas e os processos de execução dos projetos.” Em PALLASMAA, Juhani - *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013, p68

¹²⁴ O modelo de ensino da Escola de Belas Artes em Paris, também enunciado por Lucan na sua obra, ganhou destaque durante o século XIX, tendo um forte impacto na sistematização do ensino da arquitetura. Apelo ao estudo rigoroso e profundo e à reprodução dos modelos antigos (gregos, romanos...), procurava refletir os ideais de beleza e perfeição na arquitetura. O processo do aluno deveria assentar nos princípios de desenho que correspondessem à linguagem e forma de expressão privilegiada pela academia. O desenho deveria ser rigoroso e detalhado explorando cada vez mais a perspectiva. As obras produzidas deviam obedecer a linhas conservadoras, mas com uma elevada decoração estrutural, responder a questões operacionais, mas obedecendo à sistematização e racionalização dos padrões estéticos, em construir conjuntos com pormenores rigorosamente desenhados, mas acima de tudo de grande carga simbólica.

O caso do ensino em Portugal¹²⁵, surge nesta armação como objeto de análise das diferentes práticas educativas, dos ambientes de aprendizagem e, acima de tudo, pelas formas distintas de encarar o processo de conceção e o exercício do arquiteto.

Ainda que ambas as Faculdades descendam de um mesmo passado histórico, da estrutura definida e privilegiada pela Escola de Belas Artes e, institucionalmente, partilhem o mesmo campo de ação, o distanciamento físico – e por isso os diferentes contextos culturais e sociais – e a procura de tornar o ensino menos académico e mais artístico e técnico, encaminhou as duas escolas em diferentes direções, criando ambições, objetivos e ideologias distintas.

Para além disto, as diferenças geográficas e físicas das escolas; nomeadamente o lugar onde se implantam perante a cidade e como se implantam, e a própria composição e organização dos edifícios, formal e funcionalmente também revelam esta diferença no tipo de abordagem ao ensino. Diferenças que, inevitavelmente, se evidenciam após a vivência de ambas as instituições.

As três torres da FAUP surgem como blocos imóveis e livres pousados na paisagem, enquanto que, um corredor que estabelece a ligação entre eles e com o bloco dos serviços principais vem desafiar a verticalidade das torres incentivando o usuário a explorar o edifício longitudinalmente e a viver o piso semi-enterrado da faculdade.

Percorrer este corpo longitudinal desperta o olhar curioso na expectativa de alcançar um qualquer centro. Este centro manifesta-se como o ponto de transição entre o corredor, as torres e o bloco dos serviços principais, o ponto

¹²⁵ Em análise aborda-se, de forma geral, os casos de ensino da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP) e a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FAUL), com base na experiência da aluna cuja licenciatura decorreu na FAUL, de 2014 a 2017 e o mestrado na FAUP, de 2017 a 2021.

Não se pretende com este registo comparar as diferentes instituições ou procurar definir um modelo como ideal. Pretende-se apenas fazer refletir acerca do perfil dos arquitetos e, por isso, do seu papel e postura na prática do ofício consequente do tipo de ensino que é praticado atualmente e que varia pelos diferentes contextos, ambições e princípios que as escolas defendem.

que separa duas atmosferas diferentes e que organiza o espaço funcionalmente; de um lado, a disposição ordenada das salas de aula nas torres; e do outro, a composição livre, as áreas amplas e polivalência dos espaços comuns.

Neste sentido, como observador, o movimento que o corpo descreve no edifício principal é livre e os seus sentidos são estimulados nas mais diversas formas; o olhar para o exterior a partir dos grandes vãos, o movimento do corpo através das múltiplas direções, a sensação de cheio e vazio dada pelos jogos de medida, escala e proporção, o tempo que a paisagem e os materiais conferem à obra.

Em contrapartida, a vivência das torres isola o aluno – em turma e em ano, num piso e numa torre –, definindo a sala como um limite ao momento de aprendizado empírico, técnico e artístico. Um limite ao espaço, ao tempo e ao movimento, separando assim, física e espacialmente, a zona comum da zona privada, o lugar de aprender do lugar de convívio e, de certa forma, o espaço do arquiteto e indivíduo do espaço da sociedade e do coletivo.

Contudo, ainda que espacialmente se compreenda esta distinção, o ambiente de aprendizagem é de certa forma, intemporal. Ainda que a institucionalização das práticas de ensino tenha afastado a figura de mestre e terminado com a relação mestre-aluno, é notória a permanência de um certo academismo demarcado pela vontade de honrar um legado ou de dar continuidade a uma tradição académica assente num conjunto de práticas, princípios e métodos próprios.

O desenho como forma de pensamento e, por isso, de comunicação é talvez um dos maiores exemplos. Visto como primordial e, neste sentido, como a forma de linguagem mais valorizada, senão determinante e imperativa, pensar e falar arquitetura exige uma prática rigorosa, detalhada e permanente do desenho. De tal forma que a apresentação da solução se isola no conjunto de desenho e maquete, não criando circunstâncias à verbalização, escrita ou outras formas de comunicação.

Para além do desenho, a teoria, o raciocínio teórico e o espírito crítico assumem um grande relevo ao longo de todo curso procurando criar no aluno a autonomia de fundamentar as suas opções projetuais, definir os seus princípios enquanto arquiteto e tomar um posicionamento atento e crítico perante as problemáticas da disciplina e do ofício. Neste sentido, o seu processo de raciocínio é estimulado, e as suas explorações projetuais tornam-se mais conscientes, humanistas, sustentadas e com uma maior atenção aos detalhes de projeto, à vivência, percepção e impacto da obra espacial, cultural e socialmente.

Este contacto com múltiplos autores, arquitetos, críticos e historiadores não só oferece ao aluno um alargado conjunto de referências como, e consequentemente, propicia ao debate e à partilha de ideias, à crítica e à reflexão, à análise e à fundamentação.



Imagem 18
FAUP - esquisso
Álvaro Siza Vieira

Mais a sul, a FAUL divide-se em quatro corpos de um só piso, independentes e, por isso, sem ligação entre si. Para além de física, a divisão também é feita organizacionalmente; os vários corpos destinam-se aos diferentes cursos que constituem a universidade, sendo que, o espaço exterior serve como o lugar de cruzamento entre os alunos e transição entre as diferentes áreas e ambientes. Para além da vivência do coletivo no exterior, as salas de aula no interior dos vários edifícios, ainda que divididas por painéis, também incitam ao comum. As salas dialogam através de um corredor longitudinal que as atravessa, tornando possível percorrer as aulas de outras turmas, conhecer os exercícios e trabalhos que estão a ser desenvolvidos o que, de certa forma, faz os alunos sentirem-se parte integrante do todo que é a comunidade escolar. Esta permeabilidade de espaços e consequentemente de experiências desperta os alunos a um ambiente de partilha, discussão, transferência de ideias e por isso, a encarar a prática de arquitetura como um exercício coletivo.

Contudo, se por um lado o contexto desperta à prática como um ato comum, a exploração do processo pessoal e a linguagem do aluno é feita de forma mais individual e autónoma; o aluno é incentivado não só a encontrar por si mesmo as problemáticas do exercício, como a construir o seu processo a partir de um conjunto de experimentações e avaliações da operatividade das soluções possíveis, sem ter de responder a um método, sistema ou princípio preestabelecido.

Para além disso, o ensino estando já liberto das práticas da Escola de Belas Artes, priorizando por isso, uma abordagem cada vez mais artística, técnica e tecnológica, dirige-se para os desenvolvimentos sociotecnológicos e para as necessidades e ambições decorrentes da globalização. Neste sentido, o aluno é levado a desenvolver o seu caminho de aprendizagem e a explorar a linguagem, os instrumentos e ferramentas, as referências e exemplos de forma autónoma e ao seu próprio tempo. Uma liberdade criativa que, no caso de ser incontrolada, facilmente conduzirá o aluno a uma imagem viciada, individual e de certa forma, utópica do objeto e da arquitetura.

A vivência de ambas as atmosferas e estruturas provoca, inevitavelmente, a reflexão acerca do tipo de formação do aluno, mas, e acima de tudo, sobre as suas valências, princípios e objetivos enquanto arquiteto.

Pois ainda que o ensino seja cada vez mais institucionalizado, os exemplos referidos demonstram como, num relativo curto espaço territorial, se valorizam e incitam a práticas de projeto tão distintas formando por isso, os mais diversos profissionais.

Motiva ainda compreender as consequências práticas e o impacto das diferentes ideias de escola – considerando as suas mais valias e as suas falhas enquanto casa formativa –, na forma como a sociedade vê e entende a arquitetura, no decurso da sua história e na prática do ofício.

Até que ponto uma liberdade desmedida; de ensinar, aprender e, por isso, praticar, não nos alienará de uma prática cada vez mais consciente e das problemáticas dos nossos contextos, isolando o arquiteto num saber particular, numa atividade individual desvalorizando o seu papel enquanto profissional e, consequentemente, o valor da arquitetura na vida diária do ser humano.

4. espaço, tempo, memória

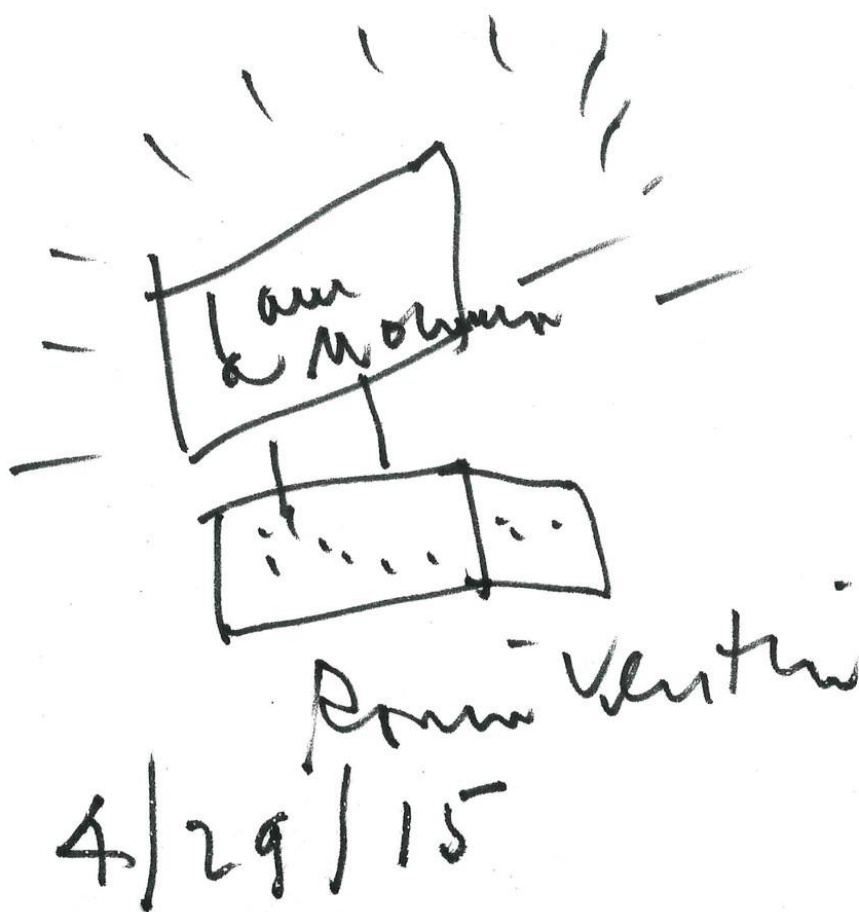


Imagem 19
I am a monument - Esquisso
Robert Venturi

*Não vivemos em um mundo objetivo de matérias e fatos, como o realismo ingênuo e banal pressupõe. O modo da existência caracteristicamente humano ocorre nos mundos das possibilidades, moldados por nossas capacidades de fantasiar e imaginar. Vivemos em mundos da mente, nas quais o material e o mental, assim como o experimentado, o lembrado e o imaginado, se fundem completamente uns nos outros.*¹²⁶

A dificuldade em encontrar uma conceção precisa ao termo *espaço* deriva da impossibilidade de definir limites, forma ou função específica que possa ser globalmente aceite e compreendida. De tal forma, que somos conduzidos a uma conceção abstrata do termo, formulada e íntima na mente do Homem e dependente da sua experiência e existência como indivíduo.

Assim, a conceção extrapola a noção de estrutura física e considera a existência do espaço como uma consequência do conjunto de relações dos objetos nele presente, das diversas matérias; do utilizador/observador e do outro. O que nos leva a depreender que *o espaço em modo nenhum é dado por si próprio*¹²⁷ mas em função do conjunto de artificialidades nele imaginadas.

Neste sentido, a distinção entre público e privado, a perceção de escala ou volume e as considerações estéticas ou simbólicas ficam dependentes do tipo e da complexidade dos *campos de forças* e das relações provocadas e existentes nessa matéria construída. Para além disso, a própria função e os limites do espaço ficam dependentes também deste conjunto de condições e atmosferas; por um lado, a função, por considerarmos que as necessidades do Homem derivam de necessidades mentais; e por outro, os limites, que dada a estrutura ilimitada e infinita do espaço natural, exigem a presença, a ação e movimento do Homem para dividir e limitar os lugares, assim como para determinar o seu uso e a sua permanência ao longo do tempo.

¹²⁶ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p132

¹²⁷ ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1a edição ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p20

A partir deste raciocínio, torna-se possível justificar a necessidade de materializar a arquitetura ficando mais próximos de compreender o espaço como estrutura física e a sua influência na experiência do corpo e habitabilidade do Homem. Condições estas que quanto mais diversas, maior liberdade o espaço conferirá ao utilizador.

O único aspeto que mostra inequivocamente se um ambiente é autoritário ou tolerante é o grau de liberdade oferecido pela organização do espaço arquitetónico (ou falta dele) para que possamos escolher o nosso foco visual de atenção: se nossa atenção é forçosamente dirigida para um único ponto ou se somos livres para ignorar este foco e concentrar-nos em outros aspetos, outros traços de nossa própria escolha.¹²⁸

O grau de liberdade de uso e apropriação, de pensar, construir e manipular o mundo físico, surgem como uma problemática silenciada ao longo deste estudo. Pois, ainda que esta seja também uma conceção abstrata e exija a consideração das múltiplas áreas da vida do Homem, o exercício da arquitetura, o papel do arquiteto, a ação do indivíduo e a organização da sociedade são diretamente influenciados por este ideal de ser e poder ser, fazer e poder fazer, viver e poder vive. Da consciência de existir no mundo, de o experienciar e construir as mais variadas relações.

Hertzberguer ao afirmar que os *usuários exigem que o edifício se adapte à evolução dos seus insights*¹²⁹, leva-nos a considerar a liberdade de uso em função da liberdade de conceção, de tal forma que quanto maior a segunda, mais garantias haverá da satisfação das necessidades do Homem e mais complexas e variadas serão as suas relações.

Neste sentido, o grau de liberdade de conceção do arquiteto é também posto em causa e avaliado na tentativa de compreender os limites do seu ofício e por isso, os limites do espaço da experiência do Homem.

¹²⁸ HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p235

¹²⁹ Ibidem, p132

A palavra [liberdade] parece descrever uma independência artística do projeto. A independência da tradição e dos precedentes, dos condicionantes estruturais e materiais, ou do puro racionalismo, geralmente é vista como uma dimensão de liberdade artística. Ainda assim, Leonardo da Vinci nos ensinou que “a força nasce nos condicionantes e morre na liberdade”.¹³⁰

Ainda que haja na vertente artística a necessidade de desvincular a obra das referências históricas, culturais ou estruturais, a existência de condicionantes/imposições torna-se essencial de forma a focalizar o exercício do arquiteto, não deixando margem para que este deambule em concepções desmedidas, nem para construir um espaço descontrolado e alienado das circunstâncias à sua construção.

A existência de rigor e normas não deve, por isso, ser visto como um condicionalismo à prática de arquitetura, mas como o território no qual o arquiteto poderá estabelecer os seus próprios *limites pessoais*¹³¹ e nessas condicionantes, encontrar as soluções alternativas e individuais ao projeto a construir.

No entanto, como vimos anteriormente, não só a prática da arquitetura nos dias de hoje como o próprio processo de aprendizagem circunscrevem o ofício a um exercício parametrizado e burocrático que deambula entre leis, exigências circunstanciais e imposições contextuais, que facilmente poderão retirar quase toda – ou toda -, a liberdade de atuação do arquiteto. Sendo por isso uma tarefa cada vez mais complexa, mas essencial, encontrar o ponto de equilíbrio entre a criatividade e as referências/gostos pessoais do arquiteto com as condições e exigências adjacentes ao objeto a construir.

Assim, o recurso à sua imaginação torna-se fundamental para chegar a este equilíbrio; quanto maior a capacidade do arquiteto em formular situações alternativas de experiência e uso do espaço, quanto mais rica for a sua biblioteca

¹³⁰ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p115

¹³¹ Ibidem.

de percepções e vivências e maior a complexidade e flexibilidade que confere ao espaço, maior a capacidade de apropriação, mais ricas e complexas serão as experiências do utilizador e maior a garantia da sua subsistência ao longo do tempo.

A arquitetura é o nosso principal instrumento de relação com o espaço e tempo, e para dar uma medida humana a essas dimensões. Ela domestica o espaço ilimitado e o tempo infinito, tornando-o tolerável, habitável e compreensível para a humanidade. Como consequência dessa interdependência entre o espaço e o tempo, a dialética do espaço externo e interno, de físico e espiritual, de material e do mental, das prioridades inconscientes e conscientes em termos de sentidos e das suas funções e interações relativas tem um papel essencial na natureza das artes e da arquitetura.¹³²

A materialidade, o contexto natural ou até a presença e as transformações físicas dos objetos numa mesma estrutura remetem a um tempo útil, a uma duração que, finita ou infinita, se vê materializada pelo desgaste, pelo estilo adotado, pelo método construtivo ou até pela sua função. Assim, este tempo associado às coisas, aos edifícios e aos lugares conduzem ao tempo da história, remetem ao passado e desafiam a imaginá-lo e a criar essas imagens em si mesmo. De certa forma, insere o Homem nesse mesmo tempo, fazendo-o participar nesse ciclo, compreendê-lo e, acima de tudo, provocá-lo a dar-lhe continuidade.

Neste sentido, somos levados a considerar que a dimensão do tempo se funde na materialização do espaço, permitindo-nos agregar qualquer experiência a um lugar, a uma matéria e a uma determinada atmosfera, fundando uma *experiência elementar e singular: a sensação de existir*¹³³, de habitar num *continuum temporal*¹³⁴. Uma ideia de *dimensão* onde a matéria, o Homem e o tempo se unem, tal como a noção de espaço, não passa de uma conceção mental elaborada pelo Homem.

¹³² PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p17

¹³³ PALLASMAA, Juhani - Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011, p49

¹³⁴ Ibidem, p30

Em experiências memoráveis de arquitetura, espaço, matéria e tempo se fundem em uma dimensão única, na substância básica da vida, que penetra em nossas consciências. Identificamo-nos com esse espaço, esse lugar, esse momento e essas dimensões se tornam ingredientes de nossa própria existência. A arquitetura é a arte de nos reconciliar com o mundo, e essa mediação se dá por meio dos sentidos.¹³⁵

A memória corporal, derivada da experiência física e aliada à *capacidade inata de lembrar lugares*¹³⁶ constrói um conjunto de referências à vida do Homem capazes de produzir memória e consciência. De tal forma que se torna possível resgatar o passado, recordações e imagens simbólicas de vivências significativas, compreender e acompanhar as mudanças e, acima de tudo, inserir o Homem, o seu ciclo e o seu tempo no *continuum* do mundo.

Ao mesmo tempo, esta noção de consciência e memória incentiva-o a imaginar e a projetar o futuro, a acreditar no desenvolvimento e por isso, a exigir que a arquitetura acompanhe esta evolução, que seja cada vez mais eficiente e completa. Não deixando cair no erro de a encarar exclusivamente como um meio operativo, renunciando a sua vertente artística e conceptual. Daí, a importância de imortalizar o passado histórico, de evocar as referências culturais e os mestres ao projeto, de valorizar os múltiplos tipos de linguagem expressiva e representativa. No fundo, de dar o devido valor à liberdade de usar, transformar e criar relação no espaço. Liberdade de pensar, saber e fazer arquitetura.

¹³⁵ PALLASMAA, Juhani - Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011, p68

¹³⁶ Ibidem, p64

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura transforma o mundo físico e sem alma em um lar do homem. Sabemos e nos lembramos quem somos e a que lugar pertencemos principalmente por meio de nossas cidades e edificações, nosso mundo construído, o microcosmo humano – o microcosmo humanizado pela arquitetura.¹³⁷

Encaro o percurso realizado ao longo deste curso, nomeadamente a vivência do confronto entre as duas escolas – e por isso, a percepção de duas abordagens ao ensino, dois ambientes de aprendizagem e múltiplas formas de ver a arquitetura e encarar o papel do arquiteto –, uma mais valia ao meu desenvolvimento como estudante. Não só por ter proporcionado uma maior consciencialização da dimensão da disciplina, mas também por ajudar na compreensão da heterogeneidade dos espaços, dos objetos, das personagens e dos contextos que compõem a arquitetura. No entanto, se considerarmos o exercício de aprender como um *círculo*, percebemos que a quebra existente iria, necessariamente, obrigar o retorno ao ponto 0 provocando assim, novas explorações e exercícios que enriquecessem e complementassem o percurso feito até então.

A armação aqui presente reflete o início deste círculo, a qual procurou provocar o tema do espaço na vida do Homem ao leitor, ao mesmo tempo que desafiou a autora a desenvolver a estrutura do seu pensamento e a construir um raciocínio que se tornasse operativo ao processo pessoal, ao saber pensar e, por isso, saber fazer arquitetura.

¹³⁷ PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p132

Por um lado, a vasta amplitude dos temas retratados procura compreender os vários limites da arquitetura; do estado puro da natureza à rigidez da obra construída, do homem como indivíduo à sociedade como coletivo, do objeto como elemento ao objeto como estrutura, do aluno inocente ao mestre e à herança. A partir destes limites, a generalidade da abordagem aos temas foi determinante não só para permitir a amplitude do exercício como para conseguir registar todas as problemáticas que surgiram ao longo deste tempo e se sentiu necessário expor. Mais uma vez, com o intuito de deixar mapeado o conjunto de problemáticas que deverão fazer parte do processo individual da aluna e serão objeto de reflexão na sua prática.

O texto surge como a linguagem primordial de expressão e de comunicação ao raciocínio, de forma a não criar novas quebras ao discurso e, consequentemente, à leitura do ensaio. As imagens surgiram assim, como elementos complementares ao texto, não revelando qualquer valor representativo ou simbólico.

Neste sentido, não parece ser possível chegar a uma conclusão quando se encara este exercício como um ponto de partida. Contudo, importa destacar alguns argumentos que prevalecem ao longo do ensaio.

Compreende-se que ainda que tentemos limitar a prática de arquitetura, os seus contextos e a complexidade do ofício não permitem circunscrever a disciplina a um método, modo de expressão e objetivo único. A sua condição pressupõe um diálogo entre o campo científico, técnico e artístico, levando a uma caracterização muito própria e subjetiva do ofício.

Entende-se ainda que o significado da experiência deambula entre o conjunto de emoções e perceções que o espaço é capaz de provocar, ao mesmo tempo que deriva da biblioteca de imagens construída a partir das múltiplas experiências vivenciadas pelo corpo no espaço.

Desafia-se o senso de existir e habitar o espaço físico como consequência das relações que o Homem, a sociedade e os objetos estabelecem entre si. Da mesma forma que se considera que este conjunto de relações e vivências são

determinantes simbólicos a partir dos quais se constroem as imagens da experiência na memória.

O tempo, ao atribuir uma duração específica a cada elemento da experiência, determina o objetivo e a resistência da arquitetura, conferindo-lhe por sua vez, a inevitável capacidade de influenciar o modo de ser e de viver, o percurso da história e o desenvolvimento da sociedade.

Por último, apreende-se que a liberdade de uso, de apropriação e por conseguinte, de ler, viver e construir o espaço da arquitetura ainda que derive da liberdade de concepção, processual e circunstancial não passará de uma concepção mental elaborada pelo Homem em função do contexto e das circunstâncias a que se submete.

O espaço, a memória e o tempo são, portanto, o ponto de partida e o de chegada da arquitetura. Concepções que, ainda que abstratas, a justificam mental e conceptualmente e a estabelecem como substancial à vida do Homem.

BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

- ARNHEIM, Rudolf - A dinâmica da forma arquitetónica. 1ª edição ed. Lisboa : Editorial Presença, 1988
- HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- HERTZBERGER, Herman - Space and the architect: lessons in architecture 2. Roterdão: 010 Publishers, 2000
- LAAN, Hans Van Der - L'espace architectonique: quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine. Leiden: E. J. Brill, 1989
- LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford: Routledge, 2012
- PALLASMAA, Juhani - Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011
- PALLASMAA, Juhani - As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na Arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013
- PALLASMAA, Juhani - Essências. São Paulo: GG, SL, 2018
- SANTA-MARÍA, Luis Martínez - El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004
- SANTA-MARIA, Luíz Martínez - Intersecciones. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2004

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ZUMTHOR, Peter - Pensar a arquitetura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005
- HEIDEGGER, Martin - Ser e Tempo. 15a ed. [S.l.] : Editora Vozes Ltda, 2005

LISTA E LEGENDA DE IMAGENS

Imagem 1 - **Rama de uma figueira numa viagem a Espanha.** 1951 - Alvar Aalto

SANTA-MARÍA, Luis Martínez - El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p22

Imagem 2 – **Mont Sainte Victoire.** Pintura a óleo sobre tela. 1902-06 – Paul Cézanne

<https://www.wikiart.org/pt/paul-cezanne/mont-sainte-victoire-1906-3>

Imagem 3 - **Cemitério de Estocolmo.** 1920 - E. Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz

https://3.bp.blogspot.com/-Wv2hNc32Wjo/UA0HkWLAbBI/AAAAAAAAAZw/X6G5Uat8yO4/s1600/120716-Fubiz_Bergstrom_Asplund-Cementerio_02.jpg

Imagem 4 - **Cemitério de Estocolmo.** 1920 - E. Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz

<https://i.pinimg.com/236x/f9/8a/06/f98a061a7a8abdd686d941859bc55279--public-architecture-classic-architecture.jpg>

Imagem 5 - **Esquisto nº110.** Álvaro Siza Fonds - Canadian Centre for Architecture (CCA)

https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fsigarra.up.pt%2Ffaup%2Fen%2Fnoticias_geral.ver_noticia%3Fp_nr%3D56682&psig=AOvVaw25dWaTOOGk7HDkDG_5ePdE&ust=1622359645984000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKDuu-au7vACFQAAAAAdAAAAABAD

Imagem 6 e 7 - **Villa Savoye.** Planta piso 1 e 2. – Corbusier

<https://www.archdaily.com.br/br/897128/entendendo-a-planta-moderna-10-residencias-iconicas>

Imagem 8 - **Esquisto Igreja da Luz.** – Tadao Ando

<https://i.pinimg.com/originals/93/88/20/9388209ca678b5a02b4f82ff825b270e.jpg>

Imagem 9 - **Capela Otaniemi – vista interior.** 1954-56 – Heikki Siren

<https://divisare.com/projects/329795-heikki-and-kaija-siren-federico-covre-otaniemi-chapel>

Imagem 10 - **Planta Pavilhão de Barcelona.** 1929 – Mies Van Der Rohe
<http://pavbarcelona.blogspot.com/2010/05/planta-corte-e-elevacoes-do-pavilhao-de.html>

Imagem 11 - **Pavilhão de Barcelona.** 1929 – Mies Van Der Rohe
<https://arquittetando.com.br/pavilhao-de-barcelona/>

Imagem 12 - **Esquisso.** 72 - Herman Hertzberger
HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p2

Imagem 13 - **Edifício de Escritórios Centraal Beheer,** 1968-72 - Herman Hertzberger
HERTZBERGER, Herman - Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p23

Imagem 14 - **Plan and elavation sketches,** 1960-61 - Louis Kahn
https://www.moma.org/collection/works/470?artist_id=2964&page=1&sov_referrer=artist

Imagem 15 - **Conceito Casa Guardiola,** 1988 - Peter Eisenman
<https://eisenmanarchitects.com/Guardiola-House-1988>

Imagem 16 - **Composition arithmétique.** 1929-1930 (Collection Webuerger; Basel) - Theo Van Doesburg
LUCAN, Jacques - Composition, Non-Composition: Architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries. Oxford: Routledge, 2012, p439

Imagem 17 – **Sobre um processo de raciocínio.** Mapa da dissertação. – Autora
Fotografia original

Imagem 18 - **Esquisso da Faculdade de Arquitetura.** 1987 - Álvaro Siza Vieira
https://noticias.up.pt/wp-content/uploads/2020/10/abertura_fims_expo_siza_inedito_faup_destaque_02.jpg

Imagem 19 – **I am a monument.** - Robert Venturi
<https://www.archdaily.com/639533/17-napkin-sketches-by-famous-architects>

. anexo

