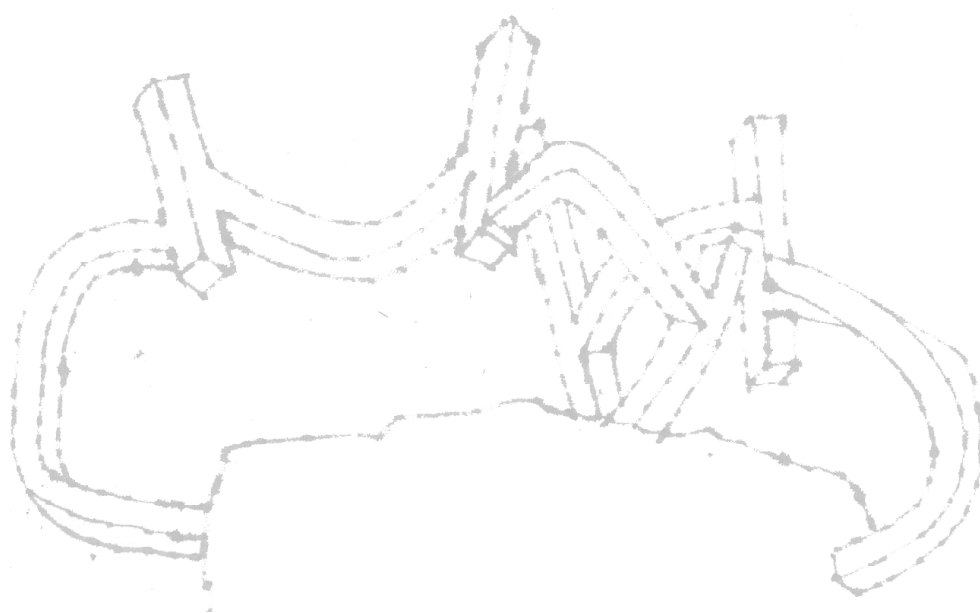




O LIMITE, enquanto percepção e matéria

DISSERTAÇÃO MESTRADO Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

MARTINA RAQUEL PIRES MARTINS CRISTÓVÃO

Ano Lectivo 2009/2010

DOCENTE ACOMPANHANTE: Arquitecto Camilo Rebelo

Ao arquitecto Camilo Rebelo, pela disponibilidade, o apoio e por todas as palavras assertivas,

Aos meus Pais e Irmã, de um modo imenso, por tudo que sempre acreditaram e pelo que me fazem, incessantemente, acreditar,

Ao meu Cunhado e "irmão" por me mostrar, tantas vezes, o valor da conquista,

A todos os meus amigos e família, mas principalmente aqueles que apoiaram esta jornada e, sempre que possível, encurtaram a distância entre Barcelona e o Porto...

Bruno, Ana, Maria e Jota

muito obrigada.

aos meus país e irmã,
pelo desenho do meu percurso

0 RESUMO | ABSTRACT

O LIMITE, enquanto percepção e matéria pretende procurar uma forma de identificar as perguntas que vão surgindo no decorrer do pensamento projectual artístico. Assim, é necessário pensar conceitos para identificar campos de estudo mais restritos e afastando o presente estudo da complexidade universal, é pretendida a clarificação de significados e sentidos no decorrer da actualidade e na sua consequente arquitectura contemporânea.

No âmbito do tema é entendida a importância do corpo, enquanto potência e reflexo de uma imagem, capaz de moldar, logo num primeiro momento, o pensamento delimitativo que cada ser humano trava ao encontrar o seu próprio espaço, advindo, então, a materialidade da forma como reflexo da materialidade do corpo.

Incidindo no campo da arquitectura, a procura travada ao longo do ensaio em questão tocará campos diversos da arte, entendidos enquanto produções artísticas capazes de materializar todas as tentativas de aproximação a uma verdade mais explorada e potencializada, realçando todos os sentidos do ser humano.

A necessidade de encontrar uma formalização de limite, enquanto processo processual ou enquanto elaboração de uma forma, faz provir a procura de exemplos explicativos, retirados não só das imagens e desenhos que podem ser recolhidos como dos sentidos que as mesmas obras artísticas e/ou arquitectónicas representaram no decorrer do presente Mestrado de Arquitectura.

Resumindo, Limite enquanto percepção e matéria é o reflexo de um pensamento presente ao longo de todos os anos de formação que é tecido agora, numa aproximação à prática profissional da arquitectura.

The LIMIT as a concept and subject aims to search for a way to identify the questions that occur during the artistic thought process. As a result, it is necessary to think concepts to identify narrower areas of study and separating the present study from the universal complexity, it is required the clarification of meanings and in the light of today's contemporary architecture.

The scope of this theme entails the importance of the body as a amplifier and revealing an image, able to shape, immediately in the first moment, the bounded thought that each human being uses when finding his own space. Thus, the materiality of the shape comes as a reflex of the materiality of the body.

Projected to the architecture field, the search taking place throughout this essay will touch a broad range of art manifestations, understood as artistic productions which are able to materialize all the attempts of approximation to a truth which is more explored and potentialized highlighting all the senses of the human being.

The need to find a formalization of a limit as a processual process or as an elaboration of a shape generates the search of illustrative examples, drawn not only from the images and drawings that can be collected, but also from the senses that the same artistic and/or architectural works represent throughout the Masters in Architecture.

In summary, Limit as a perception and subject is the reflex of a thought which is continuously present during all the years of study and is now brought forward, in an approximation to the professional practise of architecture.

ESTRUTURA

0. RESUMO / ABSTRACT;

1. NOTAS INTRODUTÓRIAS;

1.2. Objectivo; 3

1.3. Metodologia 6

2. O CORPO, O PRIMEIRO LIMITE DO HOMEM;

2.1. O percurso ao longo do tempo, 13

2.2. O Modulor como interpretação moderna, 15

2.3. A dimensão corporal de cada individuo

a. o baú dos sentidos 18

b. o invólucro dos órgãos 19

2.4. Percepção da forma através do corpo 21

3. ABSTRACÇÃO COMO MATÉRIA DE LIMITE;

3.1. Uma directriz da contemporaneidade, 31

3.2. Os artistas do imaterial; 37

Yves Klein 39

James Turrell 43

3.3. O Neoplasticismo enquanto manifesto pragmático, 48

Casa tijolo, Mies Van der Rohe 49

3.4. “Beinahe Nichts”, a desmaterialização do limite. 51

4. LIMITE NA RELAÇÃO INTRINSECA COM A PEÇA;

4.1. Condição figurativa de um plano vertical. 59

Casa das Artes, Eduardo Souto de Moura, 63

4.2. Condição difusa da desmaterialização,	71
Fundação Cartier, Jean Nouvell	73
5. LIMITE EM EVIDÊNCIA NO ESPAÇO	
5.1. O horizonte, dependência do homem,	87
5.2. A tradução do vazio e da matéria,	88
Peine del Vient, Eduardo Chillida e Luis Peña	93
Marginal de Matosinhos, Eduardo Souto de Moura	101
6. ILAÇÃO FINAL	
6.1. Equilíbrio e /ou confronto no (in)limite	117
7. FONTES E BIBLIOGRAFIA	125
8. LISTA DE IMAGENS;	133

" (...)a arquitectura é (...) a forma última da escultura social"

Tadao Ando

1

NOTAS INTRODUCTÓRIAS

Não é possível identificar o momento da escolha do tema da presente tese, foi um acumular de inquietações, ao longo do presente curso, em relação ao papel que “limite” ocupa na arquitectura contemporânea. Contudo, foi no decorrer do quarto ano, que um pequeno ensaio em torno deste tema foi desenvolvido e ao qual atribuo o principal estímulo para o desenvolvimento do presente trabalho.

A principal preocupação surgiu no delimitar do campo de investigação, a verdade é que uma área tão preenchida de conteúdo, encaminha inevitavelmente para um suscitar de várias e possíveis abordagens. Assim pretende-se compreender “limite” enquanto um processo desenvolvido ao longo do trabalho projectual e enquanto matéria, no desenho da forma.

A escolha dos casos de estudo recaiu não só numa escolha pessoal mas também sobre aqueles, que de um modo prático, são capazes de traduzir melhor as preocupações que pretendem ser levantadas e estudadas.

"La verdadera importancia de la razón, reside en el poder que tiene de hacernos comprender sus propias limitaciones." Eduardo Chillida, *Symposium Chillida*

1.2. Objectivo .

A imprecisão que caminha a par com o limite, faz acreditar que este tema se insere num novo campo perceptivo imaterial em que espaço se transforma numa das suas indissociáveis partes. Esta relação é o produto de uma série de novas ideias consequentes da nova experimentação sensorial do homem.

Numa primeira estância o homem encontra-se limitado dentro do seu próprio corpo, sendo inevitável percepcionar os prolongamentos que tem vindo a criar para além do seu organismo. Este processo torna-se mais

fácil compreender quando se interpreta a escrita enquanto prolongamento da linguagem e esta como prolongamento e materialização da própria experiência tempo/espaço do ser humano. A constituição do “eu” encontra-se, intimamente, ligada à possibilidade de utilizar explicitamente limites materiais e de perceber de modo implícito os imateriais, assim, tornando-se capaz de se relacionar com a Natureza, o Homem concebe as suas próprias relações territoriais e limitativas.

Partindo de uma base conceptual abstracta tenta perceber-se limite, enquanto um despojar de artifícios e falsas representações figurativas no campo da arquitectura. Esta forma de pensar, que enfrenta a atitude determinista tradicional, coloca o sujeito num lugar privilegiado, dado que a partir dele, inconscientemente, se gera um sentido de ordem para todas as situações que ainda não estavam configuradas a si, em si! Servido este momento para uma possível associação de intervenções artísticas posteriores a década de 60, que têm como base de trabalho a experiência pessoal do espectador e lhe atribuem o papel de determinando da “última” realidade da obra.

É possível distinguir diversos limites, resultado da multiplicidade do próprio conceito, e relacioná-los com diferentes artistas para uma melhor compreensão. Porém, enquanto processo e matéria conduz a um peculiar exercício de relações entre os intervenientes e o espaço, a sua interpretação, o seu processo de criação e a sua leitura.

O papel que atinge o carácter delimitador da terra na procura projectual, é inerente ao ser ao humano, tal como a necessidade que sente de separar ou de juntar duas realidades. Esta assume um papel preponderante em todas as obras de qualquer área, mas não em todas é conscientemente visível.

Interessa enquanto processo projectual perceber o que leva o criador a pensar no limite e o modo como o tenta traduzir, já que este se encontra sempre presente no campo da experiência do homem.

Durante o presente ensaio pretende-se perceber se, no campo da arquitectura, limite pode ser marcado por apenas uma lâmina, uma aresta, uma superfície ou mesmo por pequenos sinais indicadores desta convergência, questionando-se sempre se terá o limite capacidade de ampliar e prolongar o espaço ou se se cinge a encontrar-lhe apenas barreiras materiais e abstractas.

Girando o tema da dissertação em torno do espaço torna-se essencial sublinhar a sua leitura e perceber-se, num primeiro momento, o horizonte como o seu principal limite. Embora, este não se encontre dentro do próprio espaço, o horizonte faz irredutivelmente parte da espacialidade da existência humana. A importância do mais conhecido e unânime limite horizontal é dada a partir do momento em que este, ainda que inatingível, é simultaneamente absoluto e não restrigente.

O espaço encontra-se ocupado por criações plásticas que compostas por matéria e vazio conformam espaços que se traduzem em sentidos e experiências do Homem. Apesar da escultura viver da linha que define espaço, esta pode materializar-se de diferentes modos levando a entendê-lo como o verdadeiro material da criação artística. Advém, forma enquanto possuidora da função de fazer o manifesto ao espaço, sendo impensável pensá-la divorciada do mesmo – e assim, pensar forma enquanto matéria e vazio...

Aproximando-se as incursões pessoais no campo de projecto destas dúvidas, pretende dar-se resposta a evidência do limite na obra, já que variadíssimas vezes se transforma de um modo, mais ou menos

dissimulado da noção de separação e/ou junção das duas realidades.

Assim, associando a impossibilidade de conceptualização dos conceitos, interessa pensar em “limite” como processo, questionar onde é possível encontra-lo mas acima de tudo como se pode perceber. Quais as forças que ajudam ou dificultam a percebê-lo, se serão subjectivas ou se emanam do próprio objecto...

1.3. Metodologia

Estruturando o estudo em cinco tempos relativamente distintos, pretende-se partir do corpo humano para conseguir atingir a abordagem plena de limite no espaço. Contudo, estes cinco capítulos pretendem ser estudados como o objectivo de tecer interpretações de limite enquanto processo pensado no acto de projectar e enquanto matéria na própria construção de uma qualquer forma.

Partindo sempre do mais elementar para o mais conceptual, advém o primeiro tempo - O CORPO, O PRIMEIRO LIMITE DO HOMEM – uma leitura breve sobre o desenvolvimento do papel do corpo ao longo da história, usando o estudo do Modulor de Le Corbusier, como o ponto de partida para uma interpretação corporal no campo da arquitectura. No primeiro tempo deste ensaio será proposta uma leitura do corpo enquanto primeiro limite do Ser Humano. Assim, enquanto momento de primeira estância pretende-se explorar e separar o corpo enquanto baú de sentidos e enquanto invólucro de órgãos. Na base deste capítulo deve ser encontrada no corpo uma modelação orgânica de espaço, tal como a sua percepção/compreensão de limite e, então, explorar o campo, segundo

Martin Heidegger defendido, “ser-do-mundo”.

Posteriormente ao entendimento, ainda que lato, das possibilidades de explorar o corpo enquanto limite de si, parece oportuno requerer uma base de pensamento que possibilite um entendimento empírico das várias possibilidades delimitadoras quer no campo da arte quer no campo da arquitectura, já que não é rigoroso descuidar o plano de concepção da arte - arquitectura, pois o seu actual espaço metafísico é partilhado por ambas. Assim, em – ABSTRACÇÃO COMO MATÉRIA DE LIMITE – questiona-se todas as interpretações da realidade nos dois campos, tal como se leva ao extremo a concepção de limite.

No terceiro momento - LIMITE NA RELAÇÃO INTRINSECA COM A PEÇA – é proposto questionar limite enquanto processo projectual, através da exploração de alguns casos de estudo. Partindo de duas interpretações de arquitectura e de duas posturas contemporâneas muito divergentes deverá ser possível sublinhar a importância das duas representações e dos dois sentidos dados a limite, quer enquanto linha crua e pura de Eduardo Souto de Moura, ou linha difusa e contaminada de Jean Nouvel. Estas personagens, apesar de muito diferentes, situam-se numa ordem cronológica muito próxima, para possibilitarem a adopção de um critério, dado que seria impossível e erróneo tentar um discurso cronologicamente muito disperso.

Em - A EVIDÊNCIA NO ESPAÇO – interrogar-se-á a possibilidade de entender limite enquanto processo de materialização de uma forma. Encaminhar a exploração do tema para a grande dúvida da importância gerada pelo cheio ou pelo vazio na construção da forma. Sem certezas de que uma linha definidora pode definir ambas, limite é aproximado de um momento de junção e ao mesmo tempo separação.

"O propósito de titular este texto "reciprocidades. arte. arquitectura", tem como pressuposto a ideia de que na arquitectura e nas outras artes existe, de ambas as partes, "curiosidades" mútuas que em muitos casos se revelam em influências e, portanto, em reciprocidades, referências mutuas pontuais e circunstanciais, em "contaminações". Helena Limas, *Projecto Arquitectura - prótese do Corpo*, p. 18,19

Resumidamente, a construção da tese foi traçada como um meio de atingir a dupla interpretação de limite, percepção e matéria, sendo assim, tecida segundo vários fios, em simultâneo, como se de uma narrativa plástica se tratasse.

"O mundo não é o que eu penso, mas o que eu vivo." Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção* (citado por Josep Maria Montaner, *A modernidade superada*, p.78)

"É o corpo lugar onde o tumulto,
sapiente, organiza o seu sentido.
Precisa-se em contorno. Que, contudo,
sofrendo o pulso interior do ímpeto,
se abre a um para além (...)
O corpo compendia. É dentro fundo
de actividade. De dispêndio vivo.
Que se recolhe a de onde vem o culto
Unificar a divergência. O ritmo
Com que sustenta o cômputo do fluxo."

Corpo intenso de Fernando Echevarría,

2 O CORPO, O PRIMEIRO LIMITE DO HOMEM

[1] Sannah Kvist, fotografia



2.1. O percurso ao longo do tempo

A leitura simplista com que empiricamente se traça a leitura do limite no corpo, marca um percurso paralelo a toda a autenticidade verosímil do próprio tema.

Na contemporaneidade é impossível fugir do papel participativo que o Eu ocupa na arquitectura e das dúvidas que avassalam quem projecta sobre o lugar que este ocupa na definição do espaço.

A percepção do papel interveniente do corpo necessita, ainda que de um modo fugaz, de uma abordagem histórica, que permita uma melhor compreensão da sua evolução na arquitectura.

A ideia de corpo como um elemento sagrado inicia-se no período clássico e prolonga-se até ao Renascimento embora com a descoberta do Tratado de Vitruvius se aproxime a interpretação de corpo às medidas geométricas e assim, conseqüentemente, o corpo a uma ordem ideal estabelecida à partida.

Conclui-se, com alguma brevidade, a leitura do corpo humano como uma criação de Deus e é-lhe atribuído o carácter divino de ordem e de medida no espaço. Com o estudo desenvolvido por Leonardo Da Vinci, faz-se a passagem do teocentrismo, que sublinha a procura no corpo da ordem divina, ao antropocentrismo, que evidencia a importância dos instrumentos de pesquisa e a análise do próprio homem. Sendo diferenciada, por fim, a orgânica das linhas curvas inerentes ao homem das formas rígidas intrínsecas à geometria. O desenvolvimento do estudo do homem e a leitura do seu corpo sofre alterações, a partir do momento em que se descobre a perspectiva, já que a visão é dotada de objectividade e por conseguinte a percepção do homem sobre o Mundo também. O corpo deixa de ser um elemento exterior, analogamente capaz de formar uma ordem, para se tornar num instrumento de observação e objectivação. Os

"Ser um indivíduo sinónimo de ser em relação." António Olaio, *Ser um indivíduo segundo Marcel Duchamp, Arquitectura – Prótese do Corpo*

teóricos do Renascimento, criando ou não ilusões ópticas, abandonaram a ideia de corpo como proporção e ordem, introduzindo-o antes como um método de representação e percepção de estudo ao longo de todo o processo projectual arquitectónico.

Galileu enuncia o método de mecanização da natureza e fundido o corpo com esta aproxima-se de um processo mecânico interpretativo. Todavia, Descartes acrescenta a este estudo outra componente pertinente e teoriza o corpo como uma máquina composta por sentidos e sensações que ultrapassam o campo da visão ou o da simples corporalidade.

As formas arquitectónicas são interpretadas em simultâneo pela percepção e pela razão tal como o equilíbrio entre corpo e mente aparecem relacionados com a passagem deste enquanto contentor de modelos e medidas espaciais para um corpo enquanto complexo sensorial perceptivo. A percepção psicológica, tal como a imagem retida pelos sentidos começa a pesar na definição de espaço e nas formas arquitectónicas resultantes. Como resultado é traçado um caminho que distanciando-se da razão e da ordem, segue autonomamente a linha da sensibilidade.

Com a chegada do século XX inicia-se a valorização do subconsciente e da psique-análise e atribui-se ao corpo a percepção sentimental e empática que cada espaço é capaz de gerar no ser humano. Funcionando como se de um processo reflectivo se tratasse, o corpo irá traduzir inconscientemente aquilo que absorve durante a toda a sua vivência ininterrupta e contínua.

Quando se inicia o período moderno, aparece maturado o tema do corpo com o livro de Neufert, “A arte de projectar em arquitectura” e com o estudo do Modulor, de Le Corbusier. Este voltando às premissas

"A percepção vai completar a primazia única da razão, as sensações vão contribuir para uma complexidade da simples inteligibilidade da forma arquitectónica." Inês Moreira, Apontamentos sobre ideias de corpo na arquitectura, *Arquitectura – Prótese do Corpo*, página 38

vitruvianas, é representado para além da planta, em corte, sendo pensado como um modelo proporcional que terá a capacidade de se relacionar com o mundo.

2.2. O "Modulor", interpretação moderna do corpo

O Modulor ^[2] sendo provavelmente a representação que se associa mais rapidamente ao corpo de corpo na arquitectura, revela por si só uma necessidade de sustar, esta breve leitura histórica, no movimento moderno.

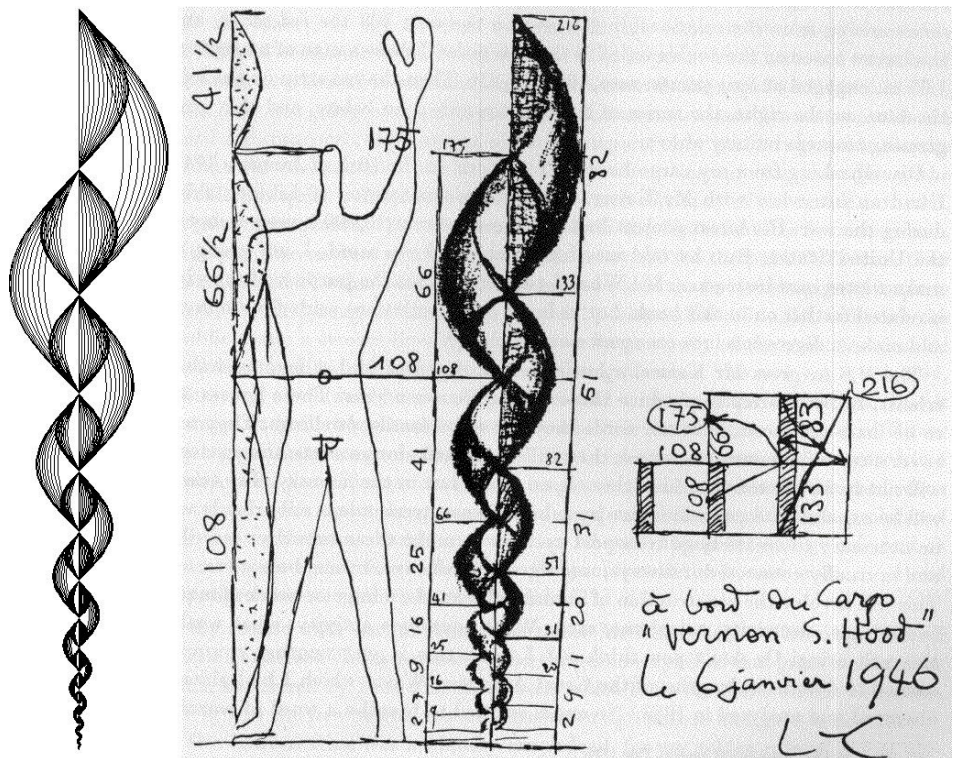
Le Corbusier inicia os seus dois ensaios escritos sobre o Modulor, sublinhando que a medida das distâncias pertenceu durante muitos anos ao corpo, estando estas reflectidas pelas comuns designações de "côvado, dedo, polegada, pé, palmo (...)".¹ Porém, a evolução da sociedade provocou a necessidade de medidas convencionais, que levaram, segundo a perspectiva do Arquitecto, ao afastar do objectivo real da arquitectura, "conter homens". O uso de medidas independentes das proporções corporais traduzia, o progresso e os avanços tecnológicos, rigorosamente num sistema métrico, trazendo consequentemente a insegurança de todo o processo contínuo projectual que atravessava gerações de obras destinadas ao homem

Interpretado numa fase inicial como uma "grelha de proporções", o Modulor não tem a pretensão de ser visto como uma revolução no modo de perceber espaço, mas sim, antes, como um assimilar de

"Devant l'immense tâche des fabrications et des préfabrifications il s'agissant de découvrir un moyen de normalization qui, issu de la stature humaine d'une part, expression mathématique de haute signification, fût capable de fournir des combinaisons illimitées exceptionnellement favorables et par-dessus tout harmonisées." Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète IV*, p. 170

1. Le Corbusier, Modulor I, página 36

[12] Le Corbusier, Modulor, 1946, esquisso.



verificações constantes na vida comum de qualquer homem.

O Modulor, é o resultado de uma maturação conceptual, que consistindo num sistema de medidas, alberga as dimensões do corpo humano através de uma formula com base no quadrado duplo e no rectângulo de ouro. Assim, juntando dois sistemas diferentes, o anglo-saxónico e o métrico decimal, são encontradas as três dimensões essenciais, a altura do plexo solar, a altura do topo da cabeça e a altura do total do corpo. O instrumento é então visto como um “sistema de medidas”, que estabelece uma escala numérica na estatura humana e cria um modelo antropométrico incontornável da história.

Le Corbusier tenta através da Lei do Modulor aproximar-se da fabricação em série, e por fim perceber a problemática da inserção da escala humana na máquina. Dado que, esta necessidade é o reflexo dos movimentos do operário que ministram o funcionamento de qualquer equipamento e do seu consequente manuseamento.

Na prática, na concepção das suas obras, o Modulor é usado como um instrumento, uma normalização das proporções humanas a favor do espaço. Não concebe, nem cria, pois a imaginação pertence a que projecta e nunca ao instrumento que a auxilia. Seguindo esta linha de pensamento, potencia a composição arquitectónica de uma total harmonia inspiradora. A simplicidade dos seus números e complexidade dos seus cálculos cumprem as funções que o seu criador pretendia alcançar, cumprir na perfeição a “função interna: harmonizar a obra” e a “função externa: unir, reunir, harmonizar o trabalho dos homens ...”²

Negando o uso de peças modulares, desprovidas de imaginação,

“Considere um homem – com – o – braço – erguido, com 2.20 m de altura; insira-o em dois quadrados sobrepostos, de 1,10m por 1,10; justaponha um terceiro quadrado aos dois primeiros. Este terceiro quadrado deverá dar-lhe a solução. O lugar o ângulo recto deve ajuda-lo a posicionar o terceiro quadrado. Com essa grelha de obra, pautada pelo ser humano instalado no seu interior, estou convencido de que chegará a uma série de medidas que conciliarão a estatura humana (o braço erguido) e a matemática..” Le Corbusier, *Modulor*, p.55

2. Le Corbusier, *Modulor I*, página 210

"A imagem de um corpo não define um indivíduo, representa-o", António Olaio, *Ser um indivíduo segundo Marcel Duchamp, Arquitectura – Prótese do Corpo*

usa o instrumento como modelador, já que, como referido anteriormente, lhe atribuiu pontos referenciais definidores de espaço.

É talvez a primeira vez que o corpo é lido como um intermediário na percepção do espaço e que ocupa um papel mediático na arquitectura e na sua sociedade.

2.3. A dimensão corporal de cada indivíduo

a. o baú dos sentidos

O tema Corpo parece circular dentro um sistema de continuo desenvolvimento, no qual nunca se avista um fim. A simultaneidade do reflexo da acção e da representação do proprio sujeito mostra a dificuldade da sintetização deste estudo. O corpo revela uma possível imagem do indivíduo, enquanto ser físico e uma possível identidade enquanto ser humano.

Percepcionar o corpo como limite, ou baú de sentidos é perceber a fronteira do "eu" para além da sua própria corporalidade e compreender a separação clarificada de corpo físico da identidade do próprio ser. Contudo actualmente, a possibilidade de mudança da imagem identificadora de cada indivíduo traça novas possibilidades de transgredir a barreira do próprio corpo. Nunca, até aos dias de hoje, a ideia de corpo tinha atingido uma relação com a identidade pessoal, tão exacerbada, como esta na contemporaneidade. A atitude narcisista que se faz sentir na cultura ocidental é fruto das possibilidades científicas desenvolvidas. A actual construção da identidade do ser depende directamente da necessidade de acreditar nos diversos modos de viver assim como do processo de

lidar com o próprio corpo. Como resultado: um corpo sempre incompleto, que se experiencia constantemente e que apenas em momentos pontuais sai do limbo da incerteza.

O corpo é fruto da matéria da cultura em que se insere e mesmo encontrando-se nu e sem qualquer tipo de adereço ou artifício nunca se encontra despido da sua herança social. O homem, enquanto ser instruído, carrega o peso da cultura à qual pertence. A identidade colectiva, com a qual se identifica, não é geradora de matéria, porém está na base das metamorfoses da criação artística. É claro o processo de cultivação do ser humano, já que se vê ao longo da sua vivência o espelho das memórias que o mesmo deixa sobre a terra – corpo memória, o depositário e o testemunho das histórias, o baú dos sentidos. As experiências que carregamos são fruto das referências que assistimos e absorvemos. Por conseguinte, as noções que intrinsecamente o ser humano transporta como limite, barreira e/ou distância, são fruto do seu próprio amadurecimento. Em mundos sensoriais dispares as experiências atingem escalas diferentes, que tornam inevitável perceber corpo enquanto utilizador dos sentidos do homem. Logo, a forma criada resulta, sempre, da acção do corpo físico sobre o pensamento do corpo mental.

"(...) no mundo o que percebemos não é nunca a sua realidade, mas apenas a repercussão das forças física sobre os nossos órgãos sensoriais." Edward T. Hall, *A dimensão oculta*, p.55

b. o invólucro dos órgãos.

Separando o contexto abstracto e sublinhando a realidade concreta, o homem encontra-se, em primeira estância, limitado dentro do seu próprio corpo, contudo tem sempre presente em si a intenção de o aumentar, de criar uma segunda pele, distante ou próxima da primeira que carrega.

A relação de corpo e peça está implicada na sociedade actual já que a imagem que é transmitida para os outros indivíduos tem um peso fulcral na contemporaneidade ocidental. Assim se sublinha a auto-insuficiência do ser humano na sua origem³.

"Tudo se passa como se estivéssemos a tentar criar novas epidermes para o nosso corpo, fazendo com que a nossa última fronteira deixe de ser esta pele para passar a ser outra, mais chegada ou mais distante, mais aberta ou mais protectora." Mário Mesquita, *As dimensões de um corpo, Architectura – Prótese do Corpo*, p.46

Ocorrendo uma grande variação sensorial, a relação que é tecida entre o ser humano e a sua envolvente gera no corpo diferentes resultados. Torna-se inevitável perceber os prolongamentos que o organismo humano tem vindo a criar, no decorrer dos anos, isto é, pensar no computador como um prolongamento do pensamento, o telefone como uma extensão da voz ou a roda das pernas e dos pés. Todavia a importância destes objectos que auxiliam a vida quotidiana, vai mais além das suas características materiais. Actualmente o número de objectos capazes de prolongar ou substituir os membros ou os órgãos são muitos e variados. É a clara distinção entre dois grupos de objectos, de modo a que fossem compreendidas as peças e as suas características diferenciais: as que substituem, as próteses, e as que prolongam, as extensões.

Ao longo do tempo, a ciência demonstrou que o desenvolvimento dos órgãos do corpo não evoluía ao mesmo ritmo que o desenvolvimentos dos artefactos. A questão evolutiva dos objectos depende directamente da sociedade em que cada individuo se insere, dado que o desenvolvimento pode trazer o total abandono ou a dependência completa do objecto. Esta questão remeterá sempre para o funcionalismo puro, que terá como base da sua concepção o entendimento do uso como um fim.

Advém, o incontornável tema da ergonomia quando o estudo incide no corpo e na dimensão que este ocupa. Através das dimensões do corpo

3. "Nascemos nus e com protecção insuficiente." Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*

são desenhadas peças que serão capazes de prolongar o mesmo, mas o mais importante advém do seu uso, de onde é extraída a experiência adquirida. O desempenho corporal no preciso momento que se executa, é uma conjugação da contemporaneidade dos factos e o instante do pensamento. Logo, a experiência sensorial que resulta do homem e do objecto é traduzida como um acto inerente à própria extensão do corpo.

O entender do corpo como medida, como instrumento de cálculo no espaço, desvincula-o dos limites reais.

"O pensamento do sobrevoo na filosofia converte o mundo em representação do mundo. O pensamento de sobrevoo na ciência converte a consciência em resultado aparente de "fenómenos na terceira pessoa", isto é, de acontecimentos dos objectos naturais." Merleau-Ponty, *Forma e Percepção*, p.27

2.4. A percepção da forma através do corpo

A percepção da forma não é uma simples soma de objectos, nem tão pouco é o espelho da relação que o corpo tem com essa mesma adição. A capacidade que o ser humano tem de perceber as formas, é um acto anterior à reflexão sobre um mesmo objecto. A criação de um suposto prefácio à própria relação do corpo com a forma, é a base da apreensão abstracta do objecto. Partindo sempre de pontos de vista diferentes, é necessário um levantar parcial do véu do objecto, para iniciar o processo de descoberta, contudo é na sensibilidade inesgotável do conhecimento que nasce a caracterização da forma. Várias perspectivas são propostas pelo corpo humano que darão a consequente percepção das formas, porém, é a partir da posição que o corpo ocupa no espaço que se geram os pontos de vista diversificados e que conclusivamente se delimitam e superam os aspectos perceptivos. A existência de alguma forma ou de algum objecto só se torna real quando o ser humano a pensa ou a vê. Afirmar a existência de algo só é realizável se, eventualmente,

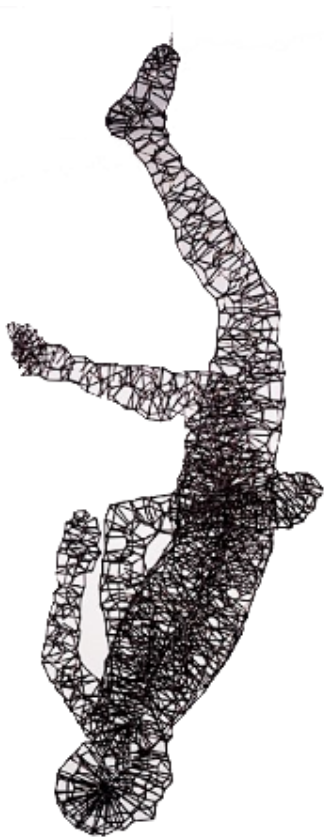
"Não observo meu corpo, percebo-o." Merleau-Ponty, *Forma e Percepção*, p.36

alguém a perceber.

A consciência da percepção do mundo difere de corpo para corpo, cada homem resulta da interpretação do somatório das diferentes versões dos objectos que absorve do mundo, partindo sempre das coordenadas que ocupa no universo. De igual modo chega até ao corpo humano, a leitura e a percepção do corpo do vizinho, como se de um reflexo de todas as acções simbólicas se tratasse. O homem absorve a forma e tradu-la em objecto.

A percepção da forma através do corpo é a génese do sentido de cada objecto. Indissociável do olhar, é revelada a presença e a ausência de uma forma, e de um modo sensível não se revela só aquilo que se olha mas também aquilo que mesmo não sendo visível intuitivamente se apreende. Não sendo possível ao corpo voar, ele ocupa um papel invasivo em todas as suas interpretações. No mundo vivido o corpo, como anteriormente referido, ocupa uma posição mais abrangente que o "eu individual", indo além de si, torna-se um ser criador. Maurice Merleau-Ponty, tem um pensamento bastante amadurecido, quando define que o corpo tem uma espacialidade e uma temporalidade, em oposição ao pensamento castrador que afirma a posição do corpo no espaço e no tempo. O corpo humano, enquanto invólucro e baú, é um composto de tempo e espaço, pois a espacialidade afirma-se a partir da corporalidade e a temporalidade é onde esta mesma se define.

De um modo abstracto, pode afirmar-se que a forma surge do corpo, dado que parte da visão e do pensamento são inerentes à sua existência. O campo de visual, formado pelo objecto e pelo horizonte, define a matéria da forma que se torna de captação possível através das faces visíveis. A memória do que anteriormente foi visto leva à construção da



[13] Antony Gormley, *Chord*, 2008, escultura

imagem parcial do objecto e atribui à questão temporal um papel chave na leitura do objecto através do corpo. É oportuno neste ponto do presente ensaio, ressaltar a posição da visão de cada objecto, isto é, a forma é percebida pelo homem através do seu próprio e intransmissível ponto de vista. Não existindo, em momento algum, a possibilidade de dois seres humanos permutarem os seus dois corpos, leva a que o homem observe, sempre do mesmo ponto de vista, a sua corporalidade e através do seu próprio meio de comunicação tome consciência do mundo. Conclusivamente, é possível perceber o afastar das interpretações de objecto e de corpo. Já que, o homem representa uma complexa abertura com o exterior, percebendo o mundo quer através dos seus sentidos quer da sua actividade motora. Levando à necessidade do corpo ser compreendido a partir da sua situação no mundo – a sua condição: “ser - do - mundo”.

É válido pensar corpo enquanto espaço corporal e assim atribuir-lhe toda a dimensão e toda a orientação. Todavia, não é no corpo que encontramos espaço, mas sim nas relações que estes nutrem um com o outro. A multiplicidade das traduções das palavras é fugaz, a velocidade com que as distâncias são representadas é determinada pelo próprio intelecto de cada ser humano. O pensamento objectivo não é linear na leitura de espaço dado que este está implicitamente ligado à condição existencialista do homem no mundo.

A experiência corporal atinge um papel principal no entendimento de qualquer forma. As sensações que o ser humano transporta, sincronizadas e monitorizadas lêem o objecto e encaminham para o instaurar de uma estrutura dependente das possíveis acções do corpo humano. A interpretação espacial acontece à posteriori da aquisição que o corpo do

"Na percepção, o meu corpo torna possível todas as medidas (...)" Merleau-Ponty, *Forma e Percepção*, p.43

[i4] Antony Gormley, Chord, 2008,
escultura



ser humano faz do mundo.

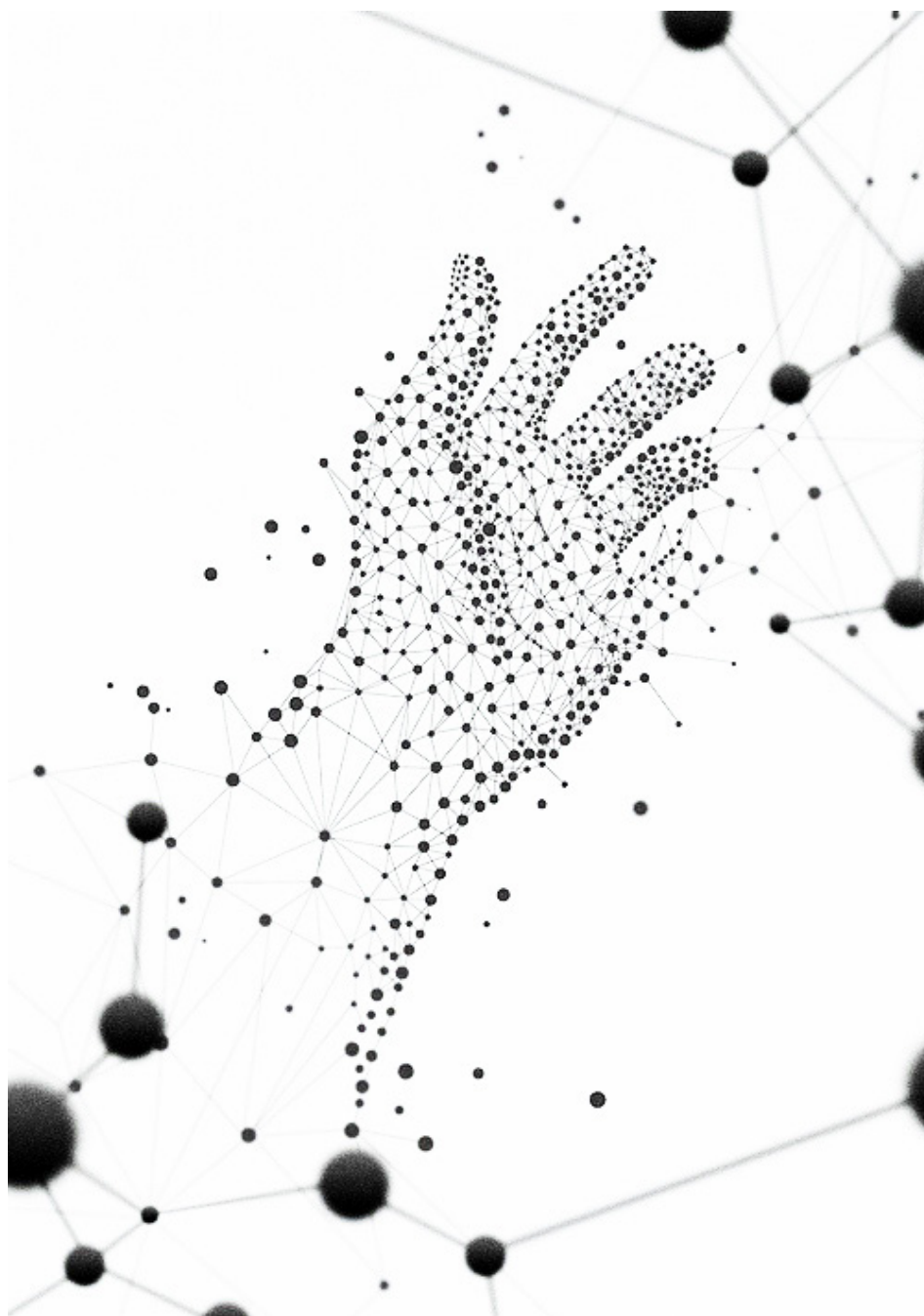
Na leitura do mundo, o corpo enquanto baú de sentimentos e invólucro de órgãos estabelece um sistema de relações de carácter variável. A percepção que o ser humano toma de limite, parte do seu corpo, e este trazer-lhe-á a mutabilidade capaz de adaptação ao mundo contemporâneo. Se por um lado existe uma facilidade para encerrar corpo dentro da pele, existe por outro lado a controvérsia da actual permeabilidade de mutação de estado, com o avanço ritmado do mundo.

A leitura de objecto difere de leitura do corpo, o entendimento das formas implica não um reconhecimento da peça na sua totalidade, mas uma percepção parcial da mesma. Usando como exemplo a apreensão da forma do cubo, vêm a impossibilidade de ver na totalidade as 6 faces que o compõem, embora percepcionemos a sua existência pelo somatório dos sentidos e da experiência que o próprio corpo humano transporta.

Enquanto primeiro limite, o homem encontra o seu corpo, ainda que com extensores ou próteses, é o seu primeiro invólucro, de onde partirá a leitura do espaço e da forma.

É corrente encontrar a dúvida se o corpo é uma extensão da sua envolvência ou um portador da mudança do espaço em que se insere. Seria possível pensar em corpo tal como se pensa realidade, com limites claros traçados pelo cérebro, mas é com a junção da componente mental, a posição corporal humana, que se configurado o espaço, na sua totalidade⁴.

4. Este pensamento foi também enunciado durante o livro "Dimensão Oculta", de Edward Hall, onde é referido que o homem se encontra, em primeira estância, limitado dentro do seu próprio corpo. Hall clarifica a importância de tornar inevitável a percepção dos prolongamentos do seu organismo, e assim demonstra que pensar em linguagem como extensor da experiência do tempo e do espaço é proeminente no entendimento da relação sujeito – obra – espaço.



[15] Homo-Faber, desenho

Revelando a abrangência que o tema “corpo” acarreta no mundo da arquitetura, denotou-se a importância de delimitar o campo de estudo de modo a que fosse possível compreender o restante ensaio, sem cair em caminhos tortuosos e pouco reveladores. O ponto de partida lançado intuitivamente, depois do decorrer do presente curso, o corpo enquanto gerador e interprete de espaço. Logo, partindo do limite encerrado no Corpo torna-se mais coerente o percurso da actual dissertação.

“O homem levou estes prolongamento a um tal nível de elaboração que acabamos por nos esquecer que a sua humanidade se encontra enraizada na sua natureza animal” Edward T. Hall, *A dimensão oculta*, p.14

"Porque a arquitectura deve ser abstracta.

Não é uma questão de gosto e muito menos de estilo.

É simplesmente o modo correcto da arquitectura responder aos problemas que se lhe colocam.

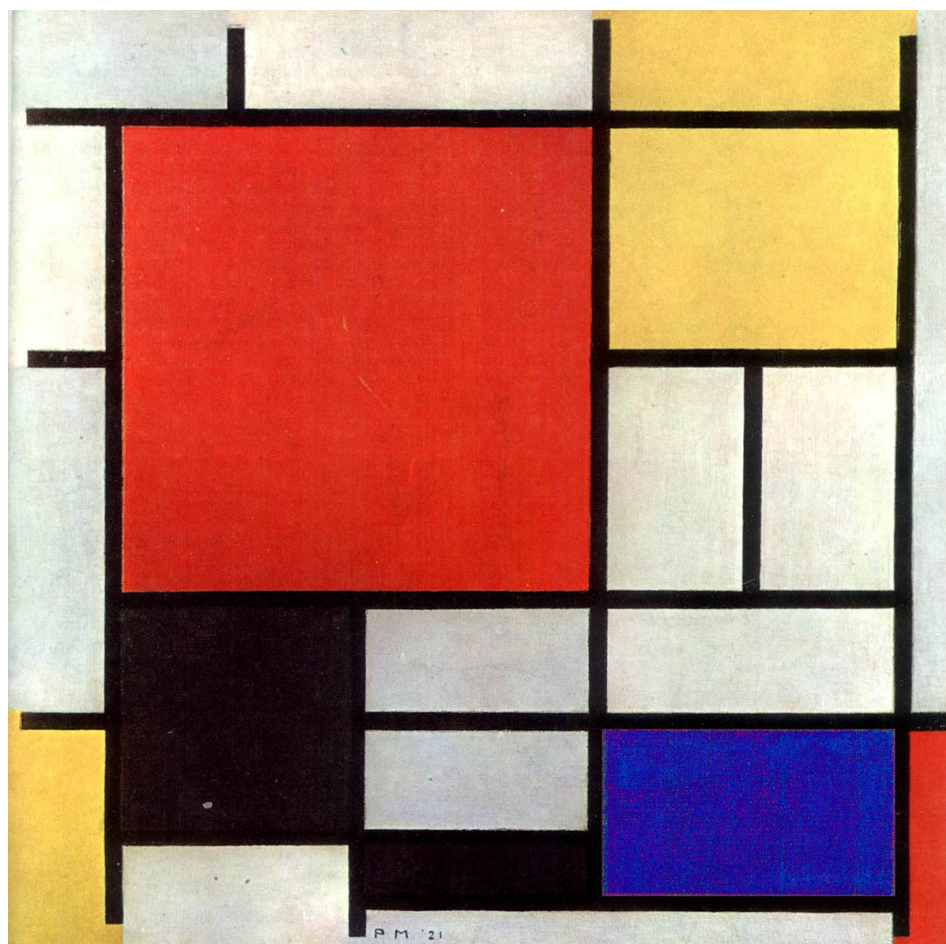
Se as soluções são abstractas, as formas deverão sê-lo igualmente.

Daí resultam a pureza formal e a simplicidade tipológica."

Eduardo Souto de Moura

3 A ABSTRACÇÃO COMO MATÉRIA DE LIMITE

[16] Piet Mondrian, acrílico sobre a tela



3.1. Uma directriz na contemporaneidade,

No processo evolutivo da percepção da forma é revelado, de uma forma intermitente ao longo da história, o motor das vanguardas artísticas e arquitectónicas, a abstracção. Conceito complexo e ambicioso de definir, apesar de provir da sua origem latina, “separação”, aproxima-se frequentemente do perder de vista a dimensão tangível das coisas.

Na contemporaneidade, o seu significado encontra-se vinculado à criação alheada da realidade, ou à “separação mental de um ou mais elementos concretos de uma entidade complexa desprezando outros que lhe são inerentes”⁵. Sobrevém considerar uma das partes e não a sua totalidade para compreender esta directriz, que não revela atitudes sólidas mas sim caminhos que têm sido tomados, desde o início do século XX, por artistas e arquitectos.

Será irrealizável estudar a abstracção sem frisar o campo artístico e o seu consequentemente protagonismo no desenvolvimento representativo. A pintura, na tentativa de atingir um significado universal, isola a projecção sentimental do homem nos fenómenos do mundo e salienta a tradução da intensa inquietação do mesmo perante o caos. Desde o início do século XX, a abstracção é usada como um processo formal em domínio pictórico, reflectindo através das formas de geometria simples, a criação de um mundo objectivo e equilibrado.

As primeiras premissas sobre a abstracção levam a uma consequente controversa em redor do seu conceito. A explicação da arte, pertencente a esta corrente, remete a um formalismo abstracto como base da sua concepção. Na tentativa de eliminar todas as ilusões e todas as especulações estéticas, procura-se na arte o fundamento da visualização

"La abstracción se concibe como un procedimiento cognoscitivo que tiende a separar los aspectos accidentales o contingentes de los esenciales o necesarios."

Carlos Martí, *DPA Abstracción*, p.6

⁵. Segundo definição do Dicionário Língua Portuguesa, Porto Editora

e da percepção ao mesmo tempo que na liberdade de expressão do artista se encontra a necessidade de romper com o pensamento clássico e com todos os dogmas de representação académica. Entende-se abstracto como um princípio formal mas também como um resultado da percepção visual de cada ser humano.

Retrocedendo no tempo, é possível encontrar em Wilhelm Worringer, uma teoria relevante na consideração do objecto artístico, pois este só atribuía dois processos possíveis de leitura do mesmo, a abstracção e a empatia⁶. A abstracção traduz-se num completo despojamento de dependências e arbitrariedades variadas, assim reflectindo-se em formas inorgânicas, torna-se capaz de alcançar o valor absoluto da arte. A empatia, surge em oposição à abstracção e advém da actividade perceptiva intrínseca às leis da estética. Nesta possível leitura, o sujeito é projectado no objecto, não com o fim de monumentalizar a sua individualidade mas com o objectivo de valorizar as suas características de componente emocional.

A situação crítica em que se encontrava a visão tradicionalista da realidade desenhou o caminho que não era suposto ser percorrido pelo homem defensor da abstracção. Enquanto ser inadaptado, o cidadão da sociedade contemporânea procura a sua paz no alheamento da realidade e na criação de formas estilizadas e geometricamente imaculadas. Assim, partindo de um apelo racional elabora-se uma obra aberta que apesar do seu perímetro indefinido e descontínuo, torna-se capaz de conter o novo ponto de vista perceptivo e sensorial de cada indivíduo.

Kandinsky, artista incontornável, procura através do processo de

"La arquitectura abstracta es, pues, algo concreto y tangible, como cualquier objecto artístico. Però, a su vez, es fruto del procedimiento abstracto, una actitud mental y una manera de mirar las cosas que adquieren plena consciencia de si mismas en el ámbito de la cultura moderna." Carlos Martí, *DPA Abstracción*, p.9

6. Wilhelm Worringer lança em 1908, um livro intitulado de "Abstracção e Empatia" (*Abstraktion et Einfühlung*)

introspecção inerente à criação da sua obra, o essencial e tenta ao longo do seu percurso traduzi-lo numa sistematização racional das formas de geometria básica. É, então, possível através da sua primeira improvisação, associar o conceito abstracção a uma obra. Nesta, torna-se perceptível a renúncia à representação imitadora da Natureza e o vínculo entre o estado de criação e o espírito abstracto. Como resultado, apreende-se a capacidade humana de transformar o impulso interior em forma material. Tornando-se relevante mostrar abstracção como o processo mais puro de criar uma forma real.

Ao longo do processo representativo da abstracção foi racionalizada a percepção da realidade, elaborando-se uma coerente desmistificação do quadro enquanto janela aberta sobre o Mundo. Atribuindo-lhe a este apenas características físicas, a superfície plana torna-se capaz de conter jogos de cor, de linhas e de formas que traduzirão a essência autêntica da arte. Neste campo, a abstracção será entendida como um processo de observação da própria obra, entrelaçando os modos construtivos e formais.

No extremo elementar da arte abstracta não pode ser descurado o conceito tempo, exposto como uma das produtoras da nova percepção visual e táctica. Resulta, da sua inserção actual no campo da arte, a possibilidade de transmitir qualquer tipo de instante dinâmico, tal como revelar uma realidade para além da visível, do palpável - um tempo que conduzirá ao futuro.

Se é intuitiva a associação de uma imagem à arte abstracta, tal precisão não se verifica na arquitectura. A autenticidade dos gestos que transportam as formas cristalinas, colocam a arquitectura em posição contrária ao continuo desfile de dissimulações projectuais. O evoluir da

(...) Además de esta noción unificadora, de la que participa no sólo la experiencia supematista rusa sino también, en buena medida, el neoplasticismo holandés y el mismo expresionismo abstracto kandinskiano, la noción realmente nueva es que todos estos estadios se caracterizan, en su configuración, por no obedecer a las leyes imitativas sino a puros criterios de construcción formal(...)" Ignasi Solà-Morales, *Teoría de la forma de la arquitectura en el movimiento moderno*, Inscripciones, p.169

O edifício é, antes e acima de tudo, algo construído e só posteriormente um discurso abstracto sobre superfície, volume e plano." Kenneth Frampton. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in The XIX and XX Century*. P. 12

arquitectura abstracta para uma transparência de significados, comprova um historial indissociável da arte enquanto manifesto artístico da abstracção. Esta, interpretada como uma contínua busca pelo essencial e por uma completa rejeição do particular e contingente, estabelece metas no processo de alheação mais ambiciosas que qualquer outro domínio artístico. A criação tectónica pressupõe uma realidade física palpável, que encaminha, muitas vezes, à associação de obras com determinadas qualidades (cor, transparência, permeabilidade).

A arquitectura atingirá o seu limite conceptual abstracto quanto mais alienada estiver de todos os significados contingentes que a envolvem. Proporcionando à sua criação, uma relação extremamente autónoma com o Mundo, é encontrada no processo abstracto da arquitectura, uma consciência de inserção possível do conceito tempo no espaço. De modo a reestruturar o espaço tradicionalmente conservador e em oposição a uma arquitectura de espectáculo, a abstracção surge como um silêncio, uma pausa na pauta, como uma demonstração da subjectividade intrínseca à sua concepção. Esta quando atinge um grau superior à imagem estética da obra transforma-se na percepção do seu observador e consequentemente concretiza-se em forma.

No panorama da arquitectura contemporânea é pertinente perceber e enquadrar a temática abrangida pela abstracção no decorrer dos ciclos da critica projectual. Por conseguinte, revê-se na produção arquitectónica dois modos de encarar esta temática, ou como ponto de referência ou como um objectivo a atingir nas suas obras.

É viável equacionar a possibilidade da existência de uma arquitectura pictórica para uma compreensão mais assertiva da arquitectura abstracta, porém é fundamental reter que desta equação resultará uma aproximação

ao campo artístico da pintura.

No processo faseado de cada projecto arquitectónico, a forma é entendida como uma resposta absoluta, já que num primeiro tempo se constrói segundo uma disposição e uma ordem, designado por estrutura, e num segundo, denominado de figuração, se configura o exterior da peça. Como resultado, a estrutura aproxima-se da essência da abstracção, como a figuração se aproxima dos critérios pictóricos arquitectónicos, contudo em qualquer obra em análise, reflecte-se na primeira a sintáctica e na segunda a semântica.

Não existe uma interpretação única ou excepcional da realidade na arquitectura actual, contudo constantes equívocos nascem pelas interpretações dos próprios artistas e arquitectos. O caminho da abstracção não pode ser tomado como uma viagem fácil ou planeada, nem tão pouco pode dar-se ao deleite da arbitrariedade e esquecer os aspectos particulares e os propósitos do tema em questão. É essencial sublinhar que no momento em que se extraem as partes de uma realidade complexa não é lido como objectivo o facilitismo da sua compreensão, mas é tido como intuito, sim, o intensificar do conhecimento da mesma, para obter a sua essência.

A abstracção é um modo de aproximação ao valor absoluto que partindo das formas verdadeiras e abstractas as torna exclusivas e aptas para uma tradução coerente da realidade. Assim, arquitectura abstracta acontece como uma antítese à arquitectura orgânica e à imitação da Natureza.

A arquitectura que toma como processo a abstracção transmite não, um qualquer, tipo de mensagem, mas revela por si só a pertinente tentativa de criar uma nova realidade, uma realidade transformada.

"(...) las inquietudes de los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX: la insuficiencia del mundo sensible para explicar satisfactoriamente la existencia y, por lo tanto, la búsqueda de una realidad más completa; la situación y constitución del sujeto, su relación con el entorno y la armonía con sus semejantes."
Javier Chavarría, *Artistas de lo Inmaterial*, p.12



[17] Yves Klein, Anthropometries,
1960, fotografia

3.2. Os artistas do imaterial

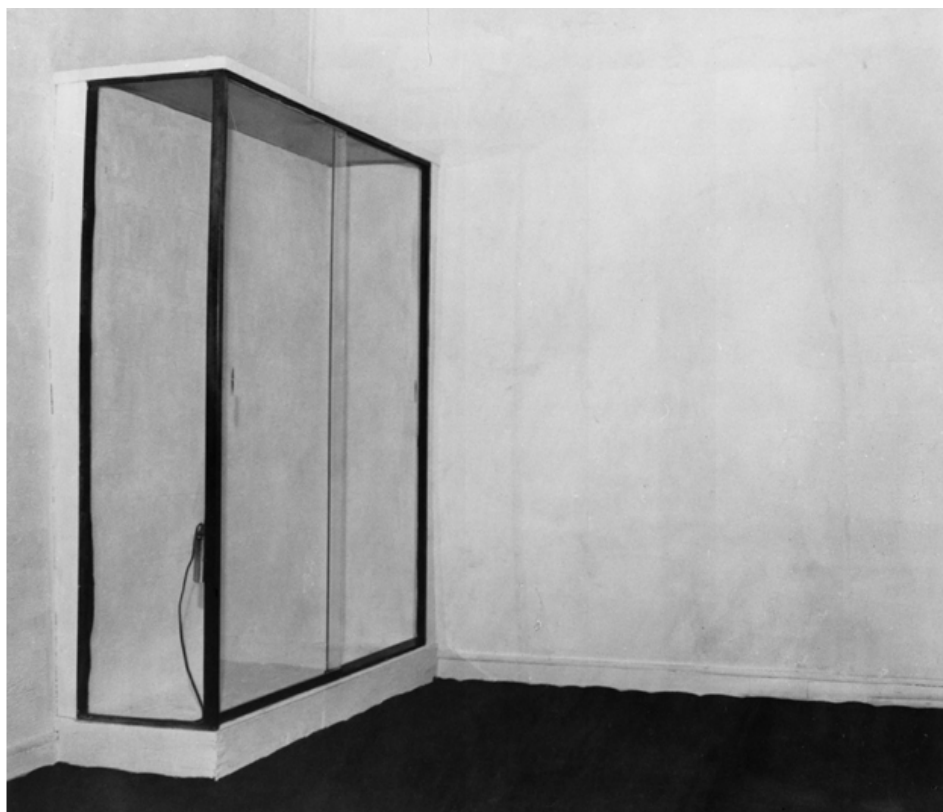
Na continuidade do processo pragmático da abstracção, surgia durante a década de 60 um grupo de artistas que colocava, nas suas obras, o sujeito em local privilegiado.

Questionando a capacidade de produzir matéria e equacionando a nova definição do “imaterial” resultava, então uma (in)definição de arte do imaterial. Constituída por um grupo de artistas que se intitulavam de inconformado e insatisfeito perante a sociedade, assumia-se a independência total frente a qualquer tipo de movimento ou a qualquer escola artística.

Nas suas obras encontra-se traduzida a indignação gerada pela interpretação da realidade, porém é na experiência pessoal do espectador que está a base conceptual da arte deste grupo de intervenientes. Rompendo os laços com a atitude determinista tradicional, estes artistas levantam questões que estão para além do simples envolvimento da arte, demonstrando o papel fulcral da percepção do sujeito do mundo. É criada uma linguagem múltipla, fruto de uma produção artística, como tantas outras mas que encontra envolvido no seu resultado final a experiência sensorial do espectador.

A matriz das obras é compreendida enquanto sugestão perceptiva do ser humano ^[6]. Logo as suas produções artísticas possuem uma identidade física e um carácter experimental determinante, permitindo ambos a materialização da forma através de materiais não sólidos mas energéticos, como a luz, as projecções e os reflexos.

A consideração da desmaterialização ao longo de todo o processo de criação artística remetem para a obra de Yves Klein, a onde pela primeira vez é posicionada a arte contemporânea frente ao vazio e à crise da realidade e dos seus sistemas.



[18],[19] Yves Klein, La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée. Galerie Iris Clert, May 12, 1958. fotografías

De um modo inédito em todo o percurso traçado pela arte é percebido e contemplado o silêncio, sendo projectados pela primeira vez “espaços sensíveis” de observação. Klein criticava a mercantilização do objecto artístico e tentava nos seus manifestos pragmáticos construir um universo baseado, usando as palavras do próprio, “numa manipulação das forças do vazio” [8] [9]. Em 1957, na Galeria Colette Allendy, ao contrario do que era suposto, não expôs nenhum objecto na sua exposição, deixando uma sala completamente vazia, a qual intitulou de zona da sensibilidade. Neste espaço era compreendido a inutilidade de qualquer tipo de preestabelecimento de regras na caracterização pictórica e era atribuindo à percepção a aquisição de estado de matéria prima. Na decorrer do seu amadurecimento criativo, o artista projecta um espaço ao qual atribui o nome de “vazio”. Este, imaculadamente pintado de branco, mostra uma nudez crua como o seu único elemento de contemplação e obtêm como resultado um espaço simplesmente experimental.

“(…) o espaço da sensibilidade em estado de matéria prima da sensibilidade pictórica estabilizada.” Yves Klein, Exposição Galeria Íris Clert (citado por Javier Chavarría, *Artistas de lo Inmaterial*, P.12)

A capacidade de Klein de criar em conjuntos de obras fisicamente vazias e preenchidas de significado transportam o sujeito para uma abstracção total e para uma leitura muito mais clara da génese do espaço que ocupa. Dos espaços vazios despojados de adornos, brancos e nus advém a sensibilidade como fonte energética. O artista rasga o percurso da obra aberta e permite aos artistas vindouros a redefinição da ideia de espaço artístico.

Fruto da maturação artística entre as duas grandes guerras mundiais, surge um desmoronar do código de valores ideológicos e sociais que traria pelas criações dos artistas, inconformados com a sociedade, uma mudança conceptual bastante reveladora e significativa. A relação do espectador com a obra vincula-se, não só, pelo seu papel participativo no



[10] Yves Klein, *Anthropometries*, 1960, pintura

[11] Yves Klein, *Suare de Mondo Cane*, 1961, pintura

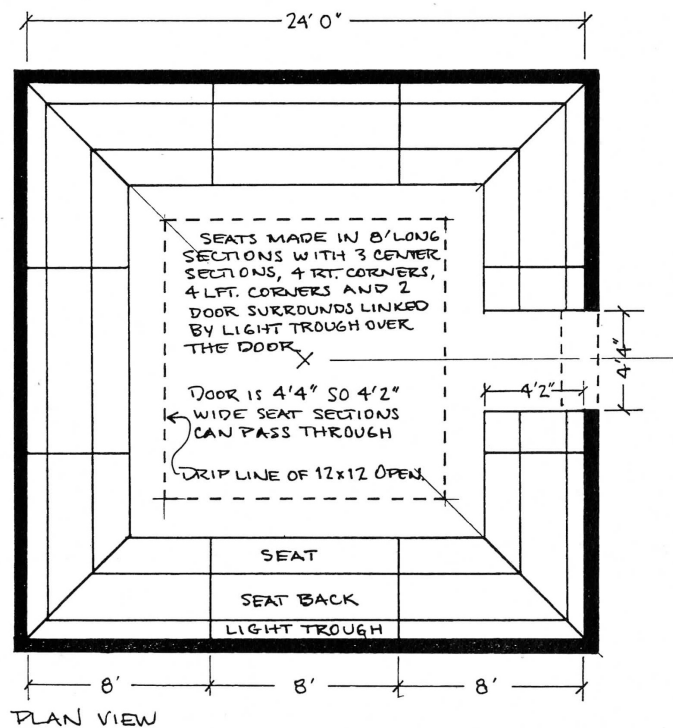
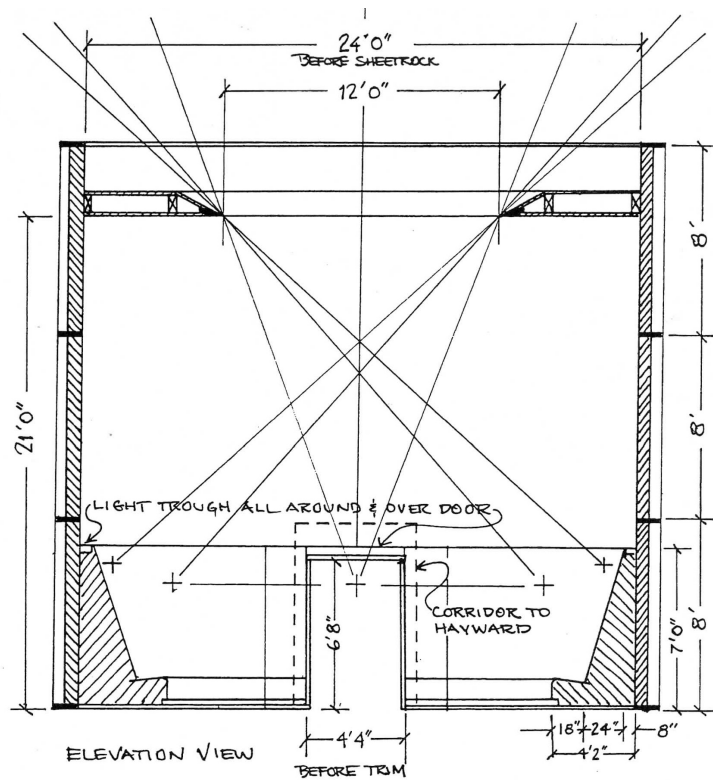


contexto artístico, mas também, pela vivência e capacidade de formalizar a criação enquanto experiência do próprio. Como resultado, advém o desapego da tela e do palco aos locais tradicionalistas confinados à sua representação.

Constituindo um princípio criativo, a obra-aberta reflecte um modo de fuga à crise de valores sentida e apresenta-se como uma alternativa viável para uma coerente representação da realidade. Porém, enquanto continuidade de um processo e de uma composição, a abstracção ressurge, em meados do século XX, como resposta à incoerente tradução da definição de realidade contemporânea. A ansiedade que o homem contemporâneo revela quando, perante um qualquer objecto, percepçiona de modo errado uma imagem, leva a uma conversão da realidade numa invenção de meios publicitários, e cinematográficos. Do ponto de vista científico e do seu respectivo progresso, é realizada uma leitura determinista do caos universal. Vinculada à experiência individual de cada sujeito, esta era obtida a partir de leis físicas sujeitas à conversão de uma linguagem geométrica (formas e cores), resultando, por fim, num distanciamento a qualquer domínio artístico. A ideia de construção do Mundo faz-se, então, a partir da posição do sujeito neste, embora a realidade em que se insere não seja única nem tão pouco estática.

Apesar de num modo demasiadamente redundante, o espectador ser muitas vezes, descrito como um ser inerte, de carácter meramente contemplativo, ele vai conquistando, ao longo da segunda metade do século XX, uma função mediática. Através de uma forma consequente do desenvolvimento evolutivo das várias disciplinas artísticas, tais como a escultura ou a pintura, a barreira definida entre público e obra acaba por ser quebrada, dando origem a um limite de contornos extensos. Este,

"(...) lo sorprende es la manera en la que todas estas realidades diferentes son capaces de convivir en un único espacio, el propuesto por el artista." Javier Chavarría, *Artistas de lo Inmaterial*, P.59



[12] James Turrell, Skyspace, 1975, corte esquisso

[13] James Turrell, Skyspace, 1975, planta esquisso

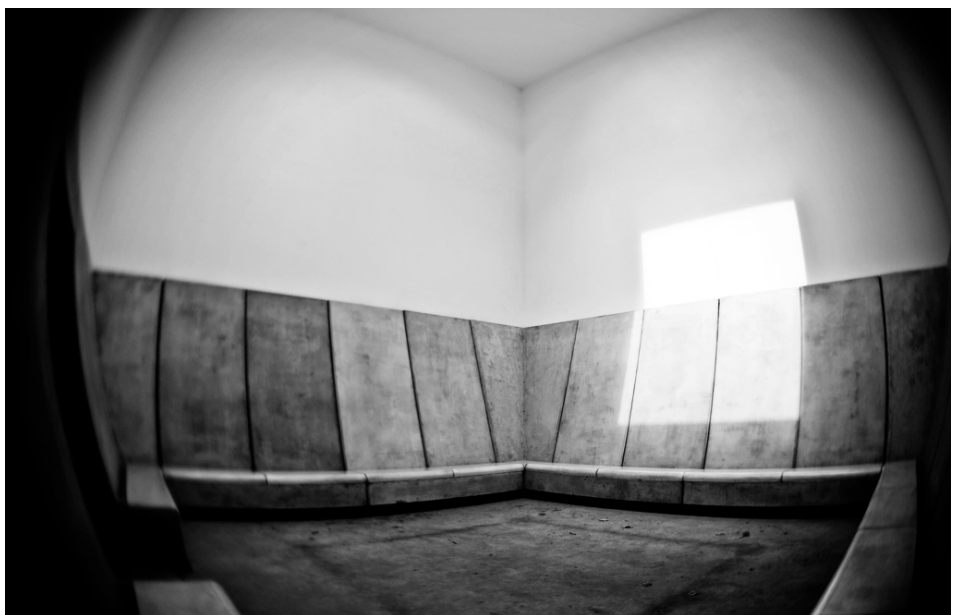
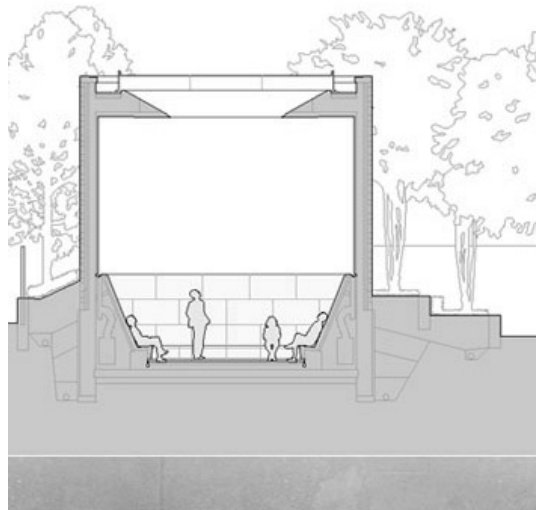
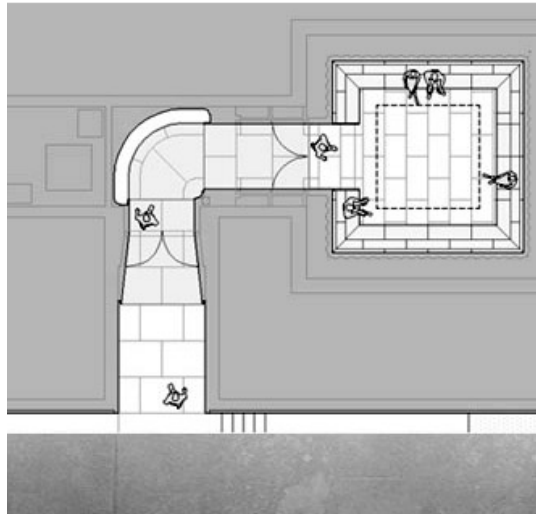
dileitante entre os dois mundos: o “real” e o “virtual”, só se desvendará após uma percepção total e final da obra.

Tal como o espaço verdadeiro sem fronteiras se expôs conforme um resultado da mobilidade e da consequente mutabilidade do ser humano, também a actualidade se apresenta como uma das especificidades da arte do imaterial.

James Turrell, artista do imaterial por excelência, revela na sua obra a falta de formalização de barreiras entre os distintos estados possíveis de matéria. Na sua obra, *Skyspace I* ^[11] ^[12], a matéria é entendida como percepção do espaço, enquanto a desmaterialização alcança a função condutora de todo o processo conceptual.

A simplicidade da obra presente em todos os detalhes da mesma, opõe-se à indefinição que gira em torno de todo o espaço. De um modo descritivo, um quarto com apenas uma porta, um banco corrido ao longo do seu perímetro e uma abertura rasgada no tecto, não permitem adivinhar uma obra conceptual. Contudo, a leitura vacila, quando se coloca o sujeito frente-a-frente com o ponto central, uma janela entendida enquanto ecrã. De um modo inesperado, a profundidade, desta, causa dúvidas na veracidade das distâncias, onde supostamente se tornaria simples perceber o real limite do céu, entra-se em confronto com a noção de fundura da tela, perdendo, por completo, a noção do que é físico (limite da cobertura) e o que é imaterial (céu).

O pensamento de qualquer individuo neste espaço torna-se vacilante, já que confrontado com a estrutura metálica brilhante, evoca inconscientemente não a presumida materialidade, mas sim a perplexidade de uma natureza emoldurada que se altera diante dos seus olhos. A abertura da janela mostra, não um perfeito alhear do sujeito, mas



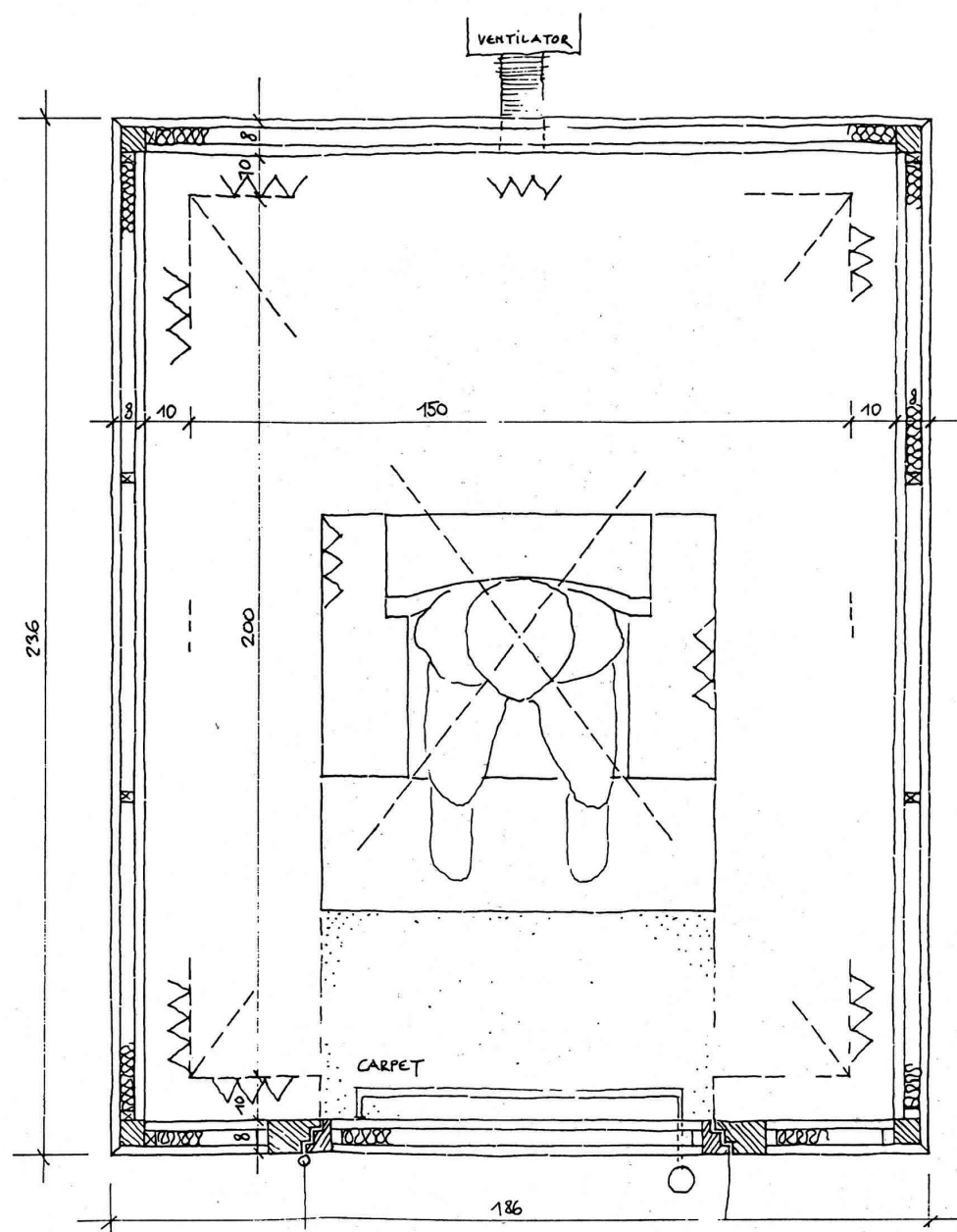
[14] James Turrell, skyspace I, planta.
 [15] James Turrell, skyspace I, corte.
 [16],[17] James Turrell, skyspace I, fotografías.

pelo contrário, um conjunto de relações sustentadas pela liberdade da configuração de matéria enquanto energia. Na leitura entre cheio e vazio não se questiona a essência da obra, já que esta é incontornavelmente real, invoca-se antes a evolução fenomenológica, traduzida através do olhar do espectador. Uma importância vital é atribuída ao utente do espaço, enquanto configurador e simultaneamente enquanto interveniente ^[13] ^[14].

A ineficácia da percepção da obra, através das características físicas, existe em simultâneo com a impossibilidade de a definir somente através dos sentidos e percepções individuais. O autor vincula a percepção à experimentação do espaço e enquadra este laço criado na etapa final no desenvolvimento da obra.

Nos ensaios de James Turrell, é levado ao limite a percepção do espectador e a sua consequente interpretação. A ideia conceptual que delineia para a sua obra, *O solitário* ^[18], recai sobre o envolvimento integral do espectador, dado que criando um espaço escuro, com apenas uma porta e um cadeirão, proporciona um momento de clausura reflectiva . Latente a este espaço – manifesto, associa-se a valorização da capacidade perceptiva absoluta, dado que em espaços de escuridão plena e silêncio absoluto, as pupilas criam formas, linhas e cores luminosas como se de uma reacção anti-corporal se tratasse. Perante o simples espaço negro e vazio é comprovado pelo sujeito a dificuldade de definição de limites entre interior e exterior, ou seja, na escuridão física a percepção absorvida da realidade envolvente cria formas distorcidas que flutuam, incorpóreas e impalpáveis. Naturalmente, é traçado um limite de cerca, quando o que se passa na realidade é exactamente o contrario, o “ espaço exterior é que

"(...) El cuerpo del espectador tiene más lecturas que las que derivan de su propia naturaleza física y su realidad excede el perímetro de su contorno" Javier Chavarría, *Artistas de lo Inmaterial*, P.61



[18] James Turrell, *o solitário*, planta, esquisso

está imerso em nós”⁷.

Perante uma experiência de clausura, o ser humano, de modo a evitar a claustrofobia e a demência, liberta-se do seu invólucro e derrubando as barreiras físicas com o pensamento, cria um espaço imaterial de maior dimensão. O espaço fenomenológico criado pelo homem torna-se real e alberga a possibilidade de desenvolver e definir o seu próprio corpo.

Advém, a dificuldade de delimitar fronteiras entre o espaço físico e o corpo do sujeito, apesar de numa leitura fenomenológica simplificada, ser lido o espaço a partir do limite em que se encerra o corpo humano. Este pensamento primordialmente despretenhioso revela-se totalmente confuso pelos diferentes e possíveis estados incorpóreos que a matéria pode obter no universo subjectivo. Assim uma completa ambiguidade à linha “definidora” do espaço é atribuída à divisão crítica entre o mundo e o sujeito.

Como referido no capítulo anterior, o corpo além de potenciador de avanços e recuos na configuração do espaço exterior, é também resultado de todas as experiências sensoriais do ser humano. A obra, enquanto projecção e reflexo do sujeito, torna irrealizável a leitura do corpo unicamente pelo seu estado físico. Conduzindo a que a definição de arte imaterial emerja do próprio sujeito - um ser inconformado com a dependência da sua configuração biológica e com a subordinação mútua dos estados físico e psíquico. Tendo sempre presente que, enquanto corpo virtual, ele se transforma, se desenvolve e se torna, por fim, capaz de se habitar, descodifica-se o processo de adaptação do espaço à

7. O autor valoriza o tempo que cada sujeito deve dispor para o entendimento total da obra de arte, referindo que uma duração ideal deveria variar entre vinte minutos e quatro horas.

percepção do sujeito.

3.3. O Neoplasticismo enquanto manifesto pragmático,

"El neoplasticismo, el modo específico de conformar más fecundo de la arquitectura moderna, debe su transcendencia histórica al hecho de que es un modo de concebir las relaciones visuales que determinan la forma que incorpora los principios básicos de la construcción material"
Helio Piñon, *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, p22

O incontornável movimento neoplástico advém da interpretação de abstracção enquanto matéria de limite e enquanto processo de criação ininterrupto na possível tradução da realidade. Numa abordagem sucinta rapidamente se associam a este tema arquitectos e obras de referência incontornável.

O neoplasticismo adquire um papel assimétrico e vem ocupar na história um inevitável manifesto pragmático. Assim, apesar da sua primeira fase corresponder ao tempo posterior à 1ª Guerra Mundial, surge como um processo capaz de incutir na arquitectura uma nova direcção e um novo objectivo na área do abstraccionismo.

Usado frequentemente pela arquitectura como uma importante referência, o termo Neoplasticismo está intimamente ligada à publicação incontornável, da DE STIJL, um manifesto recheado de pensamentos inovadores, que se assume pela tradução da Natureza e simultaneamente pela aproximação desta com a tecnologia. No limite, o movimento manifesta-se através de um processo de simplificação e da purificação da natureza, que quando atinge a charneira se converte em variações irregulares de uma reticula ortogonal. O Resultando do uso desta é uma consonância entre os princípios autênticos da funcionalidade e da utilidade.

Os princípios da pintura e da arquitectura são traçados de um modo comum na génese do movimento neoplástico com o propósito de produzir uma nova unidade artística, assim tornando-se esta num organismo

complexo revela-se, de um modo cru, uma construção formada por elementos plásticos. Como resultado, o conceito “arte” é abandonado em prol de uma junção de todas as disciplinas artísticas.

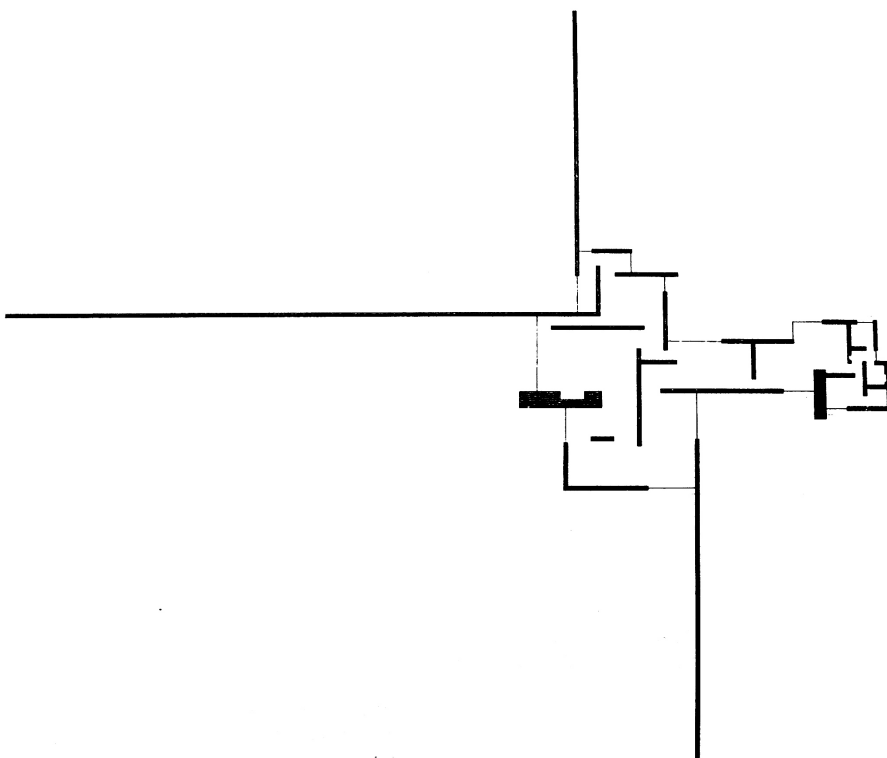
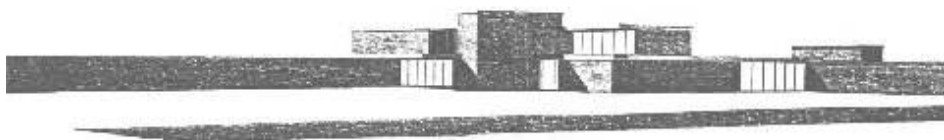
No movimento neoplástico torna-se fundamental referenciar as duas vertentes do seu pensamento, a mais revolucionária associada a Theo Van Doesburg⁸ e a mais próxima da racionalidade de Pieter Oud. Este arquitecto afastando-se das premissas iniciais do movimento, cria uma directriz plástica, adequada à realidade e transforma-a num meio de alcançar uma forma consciente que solucione os problemas que advêm da vida quotidiana. Assim em oposição à pintura, a arquitectura não pode ser tomada como um resultado do excessivo abstraccionismo, nem tão pouco ser apreendida como uma disciplina artística na sua totalidade.

Apesar de muitos dos arquitectos negarem a sua relação com neoplasticismo, tal como sucede com Mies Van Der Rohe, a evidência dos princípios plásticos nos seus projectos é, muitas vezes, denunciada delicadamente. As plantas, de forte componente estética, são traçadas respeitando a hierarquia dos eixos e acabam por revelar o formalismo presente em todo o movimento. O acto de prolongar as linhas das paredes além do espaço interior reflecte a proximidade formal com algumas obras de arte, como por exemplo a “compositions with lines” de Piet Mondrian.

A abstracção neoplástica toma contornos definidos na obra Casa de Campo em tijolos ^[15], de 1923/24, do arquitecto Mies Van Der Rohe, onde à semelhança da arquitectura proferida pelos membros da De Stijl, é proposta, numa conformidade franca com a tridimensionalidade dos espaços, uma estrutura composta por planos verticais e horizontais.

"Se puede omitir siempre que se sea consciente de la omisión y si la cosa omitida refuerza narrativa de manera que hace sentir más allá de lo que está impreso" Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*.

8. Theo Van Doesburg, fundador da revista que daria nome ao movimento "De Stijl",



[19] Mies Van Der Rohe, Casa tijolo 23,
1923, esquisso

[20] Mies Van Der Rohe, Casa tijolo 23,
1923, alçado

[21] Mies Van Der Rohe, Casa tijolo 23,
1923, planta

A permeabilidade dos espaços ^[17], tão comum na sua obra, é definida pela indeterminação do perímetro do espaço interior, ponto fulcral para a abolição integral dos espaços supérfluos. Constituída por dois pisos, a casa de posição central, reflecte um conjunto de volumes sobrepostos, que lhe proporcionam uma analogia natural com a escultura neoplástica.

A flexibilidade encontrada no Neoplasticismo permite ao arquitecto compor formas e elementos soltos caracterizadores de espaço tal como conceber ligações apuradas com a própria materialidade da arquitectura.

"O meu uso do neoplasticismo, também como o do minimalismo não por motivos de ordem filosófica, é ao contrário. O neoplasticismo serve-me como meio para poder fazer uma linguagem, uma arquitectura que me interessam, que é partir ou fragmentar. Não conseguia ter uma arquitectura unitária como é recurso." Eduardo Souto de Moura, entrevista, *Arquitectura e Vida*, Agosto de 2001, p.6

3.4. "Beinahe Nichts"⁹, a desmaterialização do limite,

A consistência do processo de abstracção é, enquanto princípio operativo da arquitectura, tal como referido anteriormente, a base da conceptualização de inúmeras obras relevantes do último século. Assumindo que a duração deste mesmo processo coincide com o período posterior à crise moderna, é possível atribuir-lhe, enquanto método de maturação, mais de quarenta anos de existência. A recuperação das tradições clássicas enquanto processo compositivo e o uso do legado moderno permitiram uma reformulação de discurso arquitectónico e uma desmaterialização de pretensiosismos da própria disciplina. A abstracção possibilitou, portanto, a reinserção da arquitectura enquanto campo do saber e revelando a sua complexidade motora, encerrou os malefícios e as virtudes da história.

Na impossibilidade de atingir o proclamado na expressão – "Menos

9. Expressão usada por Mies Van Der Rohe, "Quase nada")

é mais”, atribui-se, a esta a síntese concisa, a tentativa de alcançar o minimalismo através do seu oposto, o maximalismo. Assim, assimilando os fundamentos racionalistas de espaço e de forma, este ideal é simultaneamente um desejo contínuo e um objectivo não tangível.

No amadurecimento da abstracção verdadeira e autêntica, nasce a designação de minimalismo, o estado de representação mínimo e o estado de espírito conceptual máximo. No decorrer do período pós-moderno o aparecimento de obras de cariz abstracto, reflectiam a procura não de espaços crus e silenciosos mas sim de espaços onde se tornasse perceptível a atmosfera e a unidade do lugar. Pertencendo a uma categoria intemporal e interdisciplinar, a procura pelo minimal, enquanto ausência de adorno ou simbolismo, demonstra a valorização da evocação dos sentidos do utilizador do espaço, o homem. Tornando-se possível referenciar alguns pontos comuns a todas as obras, como o uso reduzido de formas e a total simplificação dos elementos de linguagem usados. É justificada a essência contraditória da génese do movimento a partir do momento em que os arquitectos minimalistas não pertencem a nenhum padrão comum, enquanto contexto, geração ou cultura e são capazes de criar diversas interpretações da realidade contemporânea.

A obsessão com que é procurada uma unidade clara e coerente encontra ao longo do processo minimal uma renúncia à expressividade, ao simbolismo e à monumentalidade. Afastando-se da actual vulgarização atribuída ao conceito minimal, a sua conceptualização arquitectónica acarreta indubitavelmente o racionalismo de uma percepção sensorial no espaço.

A arquitectura minimalista, é fruto de um processo de criação abstracto, revelador de um conhecimento consciente da realidade em

que se insere. Ao longo do seu desenvolvimento tenta encontrar nas formas geométricas puras e nuas, a essência intemporal da arquitectura, valorizando, assim, um eterno presente.

No desenho de malhas espaciais abstractas, são delicadamente projectados edifícios, que tornam perceptível uma lógica interna que define primordialmente todo um percurso conceptual e posteriormente todo o espaço material e autentico. Num processo continuo de contaminação entre o conceito virtual e a concretização espacial, definem-se os limites de uma representação geradora de forma. Embora em torno deste tema gire uma controvérsia dilatada, provinda de todas as passíveis interpretações, a ideia de forma é resgatada e usada em proveito de uma arquitectura fundamentada.

A abstracção enquanto processo cognitivo, revela-se como uma tentativa purista da interpretação conceptual da arquitectura. No seu processo minimal, torna-se primordial perceber limite enquanto essência mais elementar, não sendo, contudo, uma leitura simplista a que se enfrenta. O limite levado ao seu exponencial máximo atinge o papel de interveniente chave na interpretação da (des)materialização da abstracção. Na procura da forma pura revê-se, através de uma desmaterialização de planos rígidos, uma definição rigorosa de distâncias, proximidades e separações. Efectivamente, num período posterior à crise de valores arquitectónicos, iniciou-se um processo de valorização da capacidade linear tectónica de cada projecto e da sua consequente relação com o caos universal.

A desmaterialização levada ao extremo pelas palavras que encabeçam o slogan, correntemente usado como representação do minimalismo, Menos é Mais, encaminha a pesquisa para o nada, para o

"Tanto el arte minimalista como la arquitectura funcionalista niegan los significados del resto del arte o de la arquitectura circundante." Dan Graham, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*, p.20

"A arquitectura tem um fundamento poético e as componentes fundamentais do espaço não podem manifestar-se fisicamente." Gaston Bachelard, *A poética do espaço*

ponto zero, porém que limite se circunscreve nesse ponto? Em oposição às outras dependências artísticas e apesar de tentar percorrer este mesmo trilho, a arquitetura nunca atinge o momento do nada, uma consequência que tem como base reflectora a sua funcionalidade.

Enquanto criação de argumento para cada projecto é frequente associar as formas puras e austeras à inquietação do lugar, resultando consequentemente num sublinhar do papel preponderante atribuído ao limite. Este enquanto constatação do vazio interior sobre uma forma exterior, permite na sua permeabilidade, característica latente neste movimento, criar a consciência necessária para compreender a profundidade espacial enquanto fruto de todas as possibilidades formais. Levando, a que na busca constante dos espaços livres e transparentes seja revelada a indeterminação da identidade da matéria, enquanto procura plástica e figurativa.

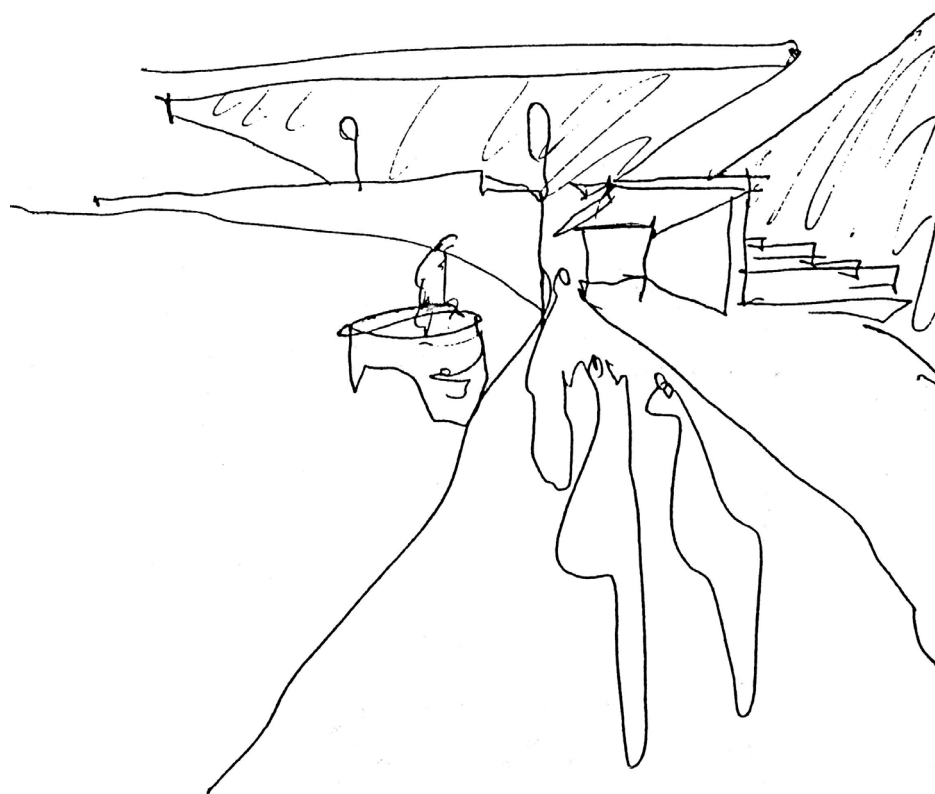
É numa aproximação às palavras de Mies Van Der Rohe, *Beinahe Nichts* (quase nada), que se encontra a génese da desmaterialização do limite. Contudo, é na persistência da procura do nada que através do uso mínimo de recursos possíveis se tenta definir a forma. Assim, para esta se exibir no seu lugar é imprescindível desenhar contornos, definindo assim a peça e em simultâneo criando um manifesto pragmático de limite.

" Un cierto retiro se impone y surge de un modo u otro la idea de cueva como hogar desde el que refundar la propia vida y establecer los rituales con los que construirla" *Iñaki Abalos, revista NU 2.*

El Limite es el verdadero protagonista
del espacio,
como el presente, otro limite,
es el verdadero
protagonista del tempo.

Eduardo Chillida

4 LIMITE NA INTRINSECA RELAÇÃO COM A PEÇA;



[122] Eduardo Souto de Moura,
Mercado de Braga, Braga,
esquisso.

O limite tem a sua existência traçada desde o início, separando ou aproximando duas realidades, transmite sempre um modo concreto enquanto forma, e um modo abstracto enquanto separação ou junção

Sublinhando as premissas de limite, é encaminhada a escolha das obras estudadas tendo em conta a controvérsia da definição indefinida de fronteira contemporânea. Tornando-se mais interessante estudar o modo de como limite é encarado durante todo o processo de conceptualização projectual e enquanto resultado final da obra. Tendo, então, a capacidade de perceber, no decorrer da presente dissertação, a obra como um fruto de uma contaminação ou desagregação das duas realidades em questão, a peça e a envolvente.

"Defender – muralhas
Proteger – diques
Abrigar – bóvedas
Transportar – acuedutos
Contener – de suporte
Significar – pirâmides o arcos de triunfo
Demarcar – vecindad
Decorar – volutas
Soportar – Schinkel
Evocar – Mies
Ver por – casa de la madre de Corbusier
Ser vistos – Vila Adriana
Recibir – esculturas de Parthenon
Subir o bajar – escaleras
Ventilar – chimeneas de Palladio
Pasar – puentes"
Eduardo Souto de Moura, *Matéria e Forma*, página 8

4.1. Condição figurativa de um plano vertical.

A noção de limite é intemporal, nunca foi possível precisar uma data inicial, como se de um movimento ou uma corrente artística se tratasse. A necessidade de criar fronteiras e limites advém de um gesto primário que remete inevitavelmente o homem para as suas origens e para as suas necessidades mais rudimentares. Esta necessidade de definir a periferia do espaço em que se encontra, refuta a ideia de abrigo imprescindível ao homem, a "gruta".

O primeiro sentido atribuído a invólucro é a capacidade de criar lugares individualistas definidos em si próprios e capazes de tecer limites frente à sua envolvente, seja esta de carácter social ou natural. O despertar da interpretação de limite na forma, como resultado da problematização de todo processo criativo, levou à necessidade de tradução das dimensões

"Basta um porte erguido num cenário, para lhe interromper a continuidade." Tadao Ando, *Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica*, "A parede como limite de um território" página 445

arquitectónicas do espaço para os problemas de organização do mesmo. Entre os espaços é encontrado uma zona intersticial, fundamental para a valorização dos sentidos do ser humano, desenvolvendo-se assim, as relações sociais que este cria com a sua envolvente.

A leitura, que se pode desenhar através deste tema, é muito complexa e muito extensa, levando a uma perda completa de horizonte de toda a possível abordagem. A procura da linha definidora entre o interior e o exterior revela-se demasiado turva e não permite encontrar um factor determinante na definição de espaço, porém este limite que os une é guardado pelo sujeito como um resultado dos sentimentos que este desperta nele.

Enquanto invólucro do ser humano, o abrigo encontra-se definido por barreiras verticais, que carregam sinais de transformação conduzidos pela própria arquitectura. Na leitura dos textos críticos de Tadao Ando, reaparece a parede enquanto endurecimento, interrupção, oposição ou como simples ruído numa continua harmonia de continuidade. Esta enquanto materialização física do limite, transmite mais do que uma simples separação, tem um papel incitador de relações sensoriais. Em simultâneo, os elementos verticais podem obstruir ou não o fluir dos sentidos, originando, estes, um enredo vinculado com todas as possibilidades criadas pela definição de limite. As características imateriais de espaço revelam-se, assim, evidentes numa arquitectura de procura máxima de conteúdo através do uso mínimo de recursos.

Fruto das possíveis permeabilidades: visual, olfactiva e auditiva, “as paredes são usadas para dar sentido às paredes”.

Os sinais de transformação conduzidos pela arquitectura revelam-se de um modo muito evidente na criação de um obstáculo vertical, este

"Las paredes de una habitación vienen a ser interposiciones en nuestro horizonte visual y deben sugerir, por tanto, la experiencia del horizonte completo y despejado." Iñaki Abalos, *La habitación vacante*, p. 37

"Mas porque é que a arquitectura deve falar? A arquitectura abstracta não é narrativa (...) Mas o pós-modernismo, enganou-se! Confundiu as coisas! Quem quiser ser narrativo, escreve! Não faz paredes de betão! (...) A arquitectura deve ser muda, o que não quer dizer que não possa falar." Eduardo Souto de Moura, *Jornal dos arquitectos* #208, *Um quadradozinho...*

de um modo incontestável, endurece, interrompe, altera violentamente ou desfaz-se de um modo sensível, no seu contexto. A sua materialidade atinge a sua exponents máxima incontestavelmente, assim, sem preâmbulos ou sem falsos metamorfismos. Revela-se por ela e acaba por se tornar o modo mais primitivo de organização de espaço.

A parede, enquanto elemento exterior e interior, permite o encontro entre duas realidades, facultando uma escolha ao sujeito, a este é permitido olhar elegendo o que realmente quer ver. Porém quando estas surgem de um modo inexpressivo reflectem todas as mudanças do mundo exterior natural e alcançam enquanto limite a protecção de território interior. Exemplo disso, é muitas vezes a impossibilidade de aceder a qualquer espaço mas continuar a manter com ele uma relação visual muito intensa. O modo como esta se impõe no espaço expõe um local de encontro, onde se pode dividir ou reunir algo das duas realidades às quais pertence. Contudo, compreender o papel ocupado pela parede na interpretação de limite, vai mais além, revelando-se muito importante não só pela sua evidente condição física, mas também pela necessidade de ler o resultado do que é dividido.

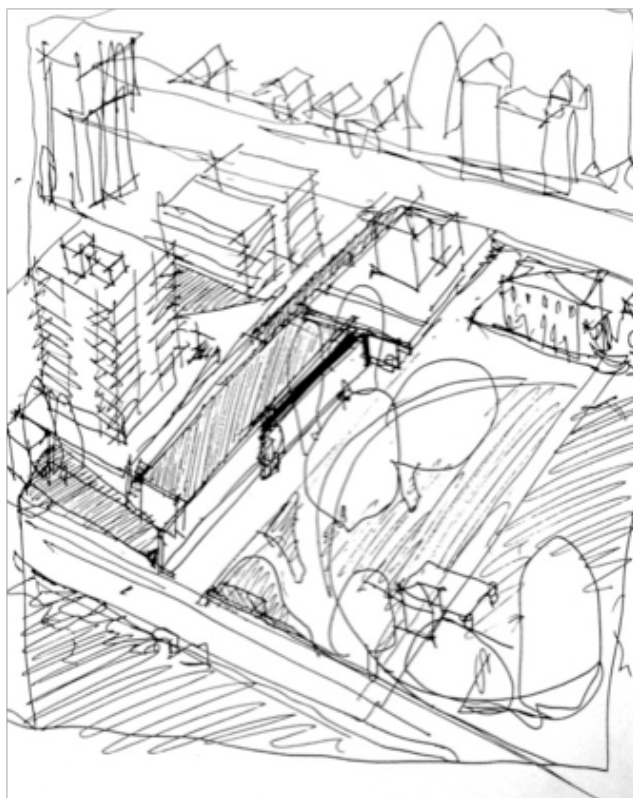
Inúmeras vezes o edifício gera um conjunto tão amplo de relações com a sua envolvente, que é retirada a clareza da separação entre ele e a sua situação. A ideia que envolve parede/muro enquanto articulação arquitectónica, revela a condição determinante destes e da sua consequente importância na organização de espaço.

Numa aproximação à obra de Eduardo Souto de Moura, é perceptível a importância dos materiais empregues enquanto geradores de espaços. A sua escolha cuidada antevê uma procura in situ, mas o seu uso e o modo

"Para não alterar a identidade do recinto eliminei os anexos e no seu lugar construí uma parede, que tem por trás outra parede. O recinto era em pedra, e a parede construída no lugar dos anexos é em pedra, para dar continuidade... O projecto fez-me descobrir, num certo sentido, um dos princípios da minha linguagem que consiste em trabalhar por fragmentos, pedra por um lado, vidro por outro, uma parede rebocada na direcção da rua" Eduardo Souto de Moura, *Eduardo Souto de Moura*, editora GG, página 77

"Gosto de fazer arquitectura como um icebergue. A arquitectura não tem que mostrar mais nada às pessoas que não seja arquitectura." Eduardo Souto de Moura, entrevista, *Público*, 16 Março, 1994

[i23] Eduardo Souto de Moura,
Casa das Artes, Porto, 1990,
esquisso.



que harmoniosamente se compõem marcam a génese dos projectos de Souto de Moura. As diferentes texturas e as formas complexas, como referido anteriormente, deixam transparecer o carácter mais neoplástico da sua obra, usando habitualmente o muro de pedra em contraste com as paredes brancas. Revelando-se este carácter mais plástico sobressaem duas obras: o Mercado Municipal de Braga e a Casa das Artes no Porto.

A Casa das Artes de Eduardo Souto Moura, um sucessivo jogo de planos...

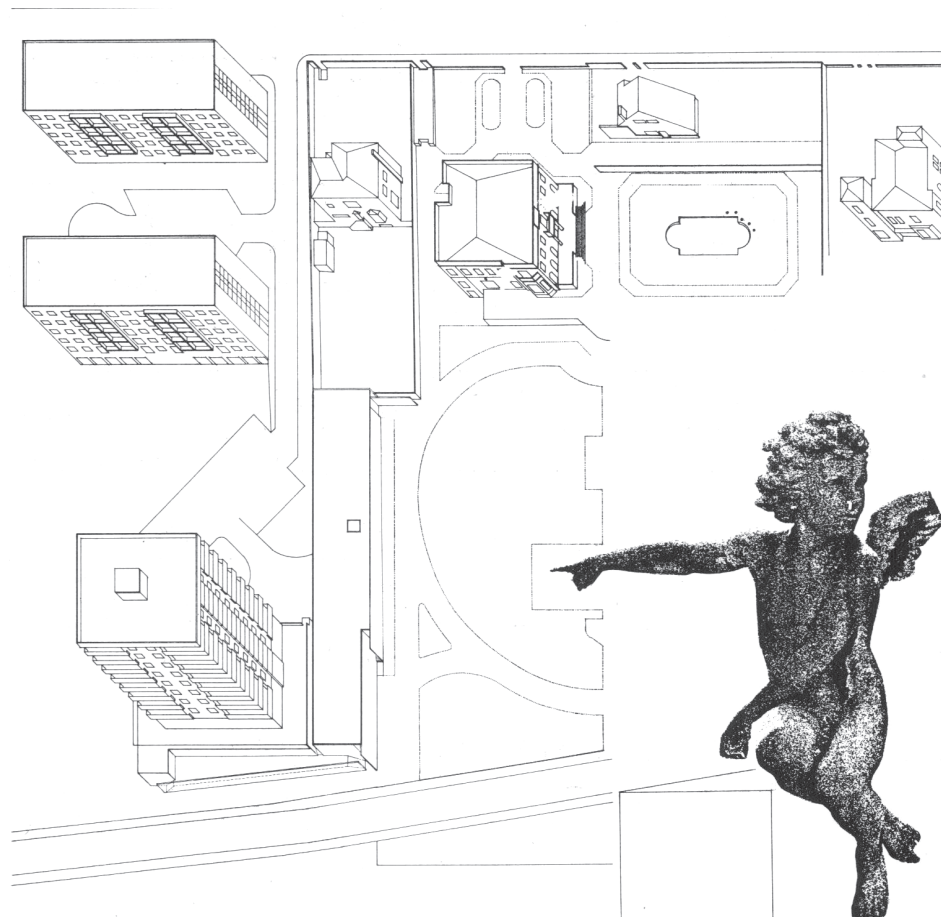
Esta é, provavelmente, a obra ^[19] que esteve mais presente no decorrer de todo o meu percurso académico. As referências que traduz em si, revelam uma delicadeza e uma precisão únicas de quem projecta para além da forma com a capacidade de atingir os sentidos de cada indivíduo.

No percurso de acesso ao edifício surge a memória da imensidão e da altura do muro de granito que encaminha, de um modo melódico, o sujeito para uma entrada vibrante. A partir desse momento, é atribuído intuitivamente ao olhar um papel preponderante na interpretação de limite deste plano. O muro perpendicular à rua revê-se, agora, espelhado, dando a nítida sensação de habitar um espaço livre, embora entre muros. Revisitando o conceito “Muro-recinto”, é possível entendê-lo não enquanto “plano mono-textural e mono-cromático” mas sim como “recinto habitado”. O que permite concluir que, a obra encontra a sua forma, no resultado dos sucessivos cortes verticais sobre o corpo principal do edifício.

A porta principal, enquanto vidro espelhado, transmite através do seu reflexo um prolongamento da natureza e cria, ilusoriamente, a continuidade indefinida do muro de granito, que ladeia o jardim. Este

"Passando a redução rente à negação na presença da arquitectura" Luís Trigueiros, *Eduardo Souto de Moura*, página 24

"Subindo as escadas não nos vemos reflectidos no espelho onde aparece, pelo contrário, o pôr-do-sol." Eduardo Souto de Moura, *Eduardo Souto de Moura*, editora GG, página 77



[i24] Eduardo Souto de Moura,
Casa das Artes, Porto, 1990,
axonometria.

[i25] [i26] Eduardo Souto de Moura,
Casa das Artes, Porto, 1990,
fotografias



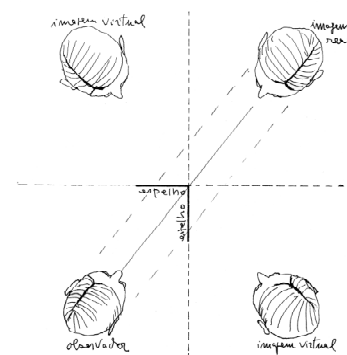
plano-reflexo concebido enquanto “prótese da realidade”, lidera em simultâneo, uma interpretação limitadora do próprio edifício e uma tradução de uma realidade dúbia. O momento negativo, atribuído ao reflexo na arquitectura de Eduardo Souto de Moura, assume um papel puramente virtual, interrompendo, porém, a verdade material de todo o edifício [22].

O vidro espelhado quebra, através do seu reflexo, o ritmo compositivo de todo o edifício, criando uma falha na linha que atravessa toda a fachada e congruentemente um momento de indeterminação na leitura completa do limite. Logo, sempre que a solidez é interrompida, a obra, aglutinando por inteiro a informação que acresce de todos os instantes que a envolvem, perde o valor de peça solitária e ganha uma amplitude conceptual enquanto conjunto edificado. Na criação de um espaço virtual contraditório, a realidade, assimilada através dos planos reflectores, é resultado das várias possibilidades de visão simétricas, sendo criado um espaço virtual contraditório.

A interpretação de uma realidade concreta, na Casa das Artes, atinge, em momentos envidraçados, pontos ambíguos, dado que no instante em que o sujeito se depara com o vidro espelhado, transcende o pensamento interpretativo sobre o edifício e inconscientemente apreende a experiência que adquire através do reflexo simétrico de tudo o que o envolve. Nesta obra é compreendida enquanto conjunto, não enquanto fragmentos, porque o espelho, milimetricamente posicionado, estabelece uma relação directa com a peça, nunca sendo por ela abandonado, mas sim incluído no conjunto edificado.

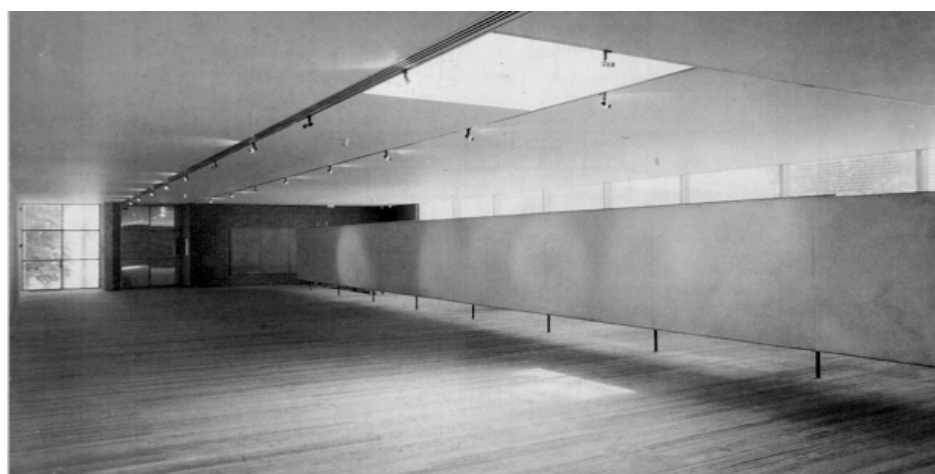
Na leitura da porta enquanto abstracção do muro de granito, é retirada ao indivíduo a liberdade de antever o interior do edifício. Porém

"A fachada não existe por si própria, porque só dá a ver outras imagens que não a sua. É um fundo sem fundo, lugar de um deslocamento paradoxal que acompanha o nosso passeio diante dela." José Gil, O palácio infinito, p.14, aquando a bienal de Veneza 2008, descrição feita da intervenção de Eduardo Souto de Moura



Ângelo de Sousa, Bienal de Veneza, 2008, esquema sobre o reflexo

[127] Eduardo Souto de Moura,
Casa das Artes, Porto, 1990,
Fotografia da entrada;

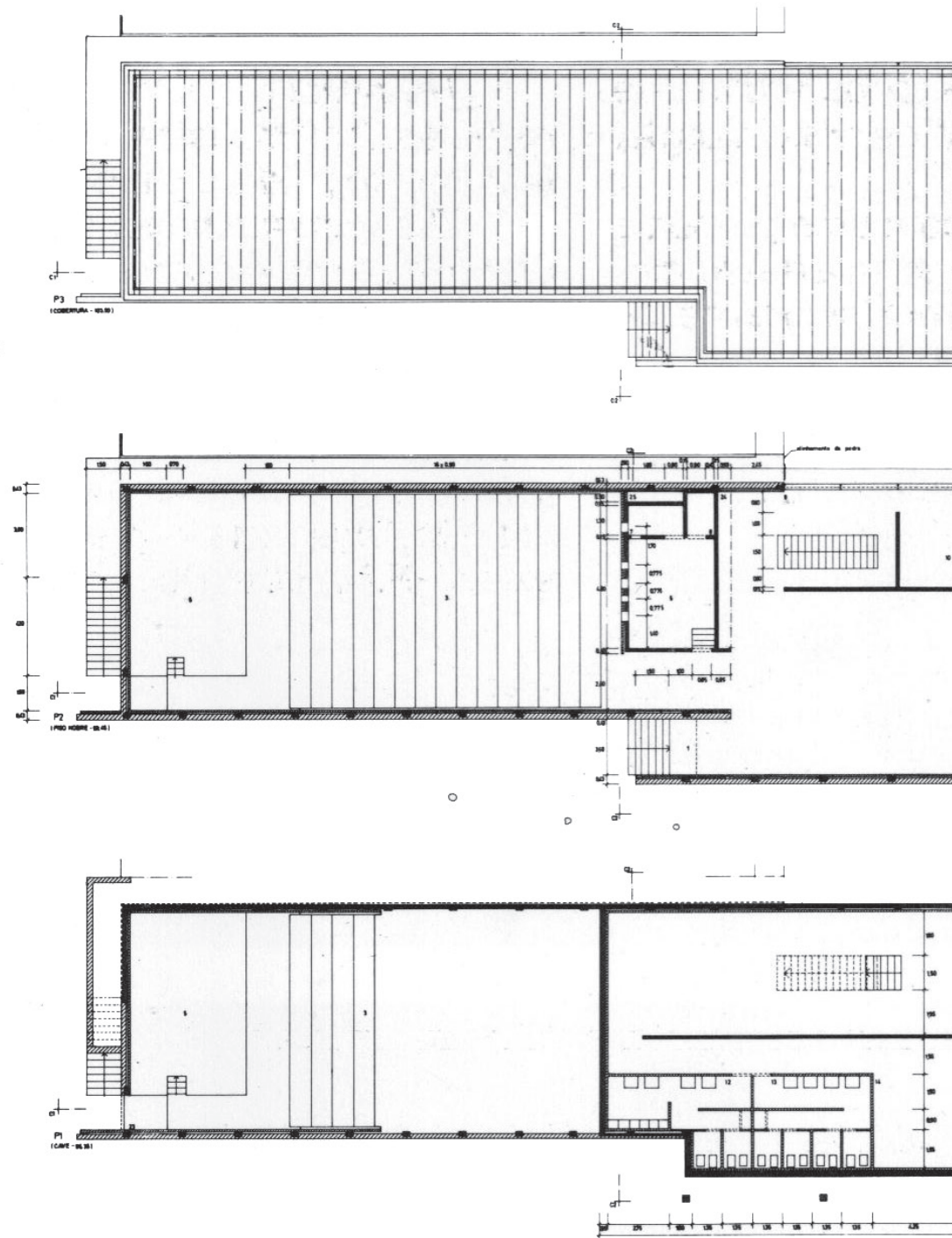


aquando da entrada, no átrio, de leitura ampla e continua, aparece inesperadamente um plano pigmentado de azul que desafiando a gravidade se encontra suspenso. Este sem função portante, não toca no chão, nem no tecto e sendo apoiado apenas pontualmente, tem unicamente como função a compartimentação parcial daquele espaço¹⁰. No entanto, os muros exteriores continuam a criar sensações no interior do edifício, ambientes diferenciados, que completados com uma escada e um pilar falso, constroem um espaço cénico no auditório principal, transpondo a força externa para o mundo interno.

Na interpretação do contexto como elemento central de projecto, Souto de Moura procura um campo de relações, entre os sinais morfológicos e topográficos. Para o arquitecto parede/muro é a definição de limite na peça, mas primordialmente do próprio lugar. Já que este enquanto secção se transforma num elemento gerador de significados e funções diferenciadas, quer interiores, quer exteriores.

É possível diferenciar dois modos de interpretar o limite enquanto processo projectual na obra de Souto de Moura, o muro e o plano livre. Sendo o primeiro, um tema maturado na obra completa do arquitecto, a importância do último enquanto processo de trabalho, permite obter, ao longo da obra, mas também depois do seu término, uma inteira flexibilidade. Assim, é evitada uma decisão conclusiva sobre o espaço, ganhando o edifício um sentido de imprevisibilidade e indeterminação. Ao plano atribui-se a possibilidade de criar uma posterior alteração.

10. No interior há uma parede azul, que é um móvel, uma escultura, (...)e assim evitei transformar a galeria num corredor e mantive legível o espaço único", Eduardo Souto de Moura, Esposito Antonio, página 77

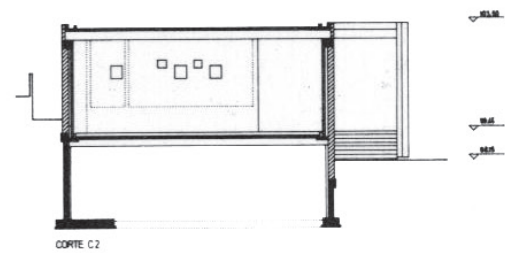
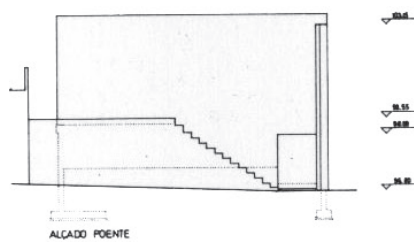


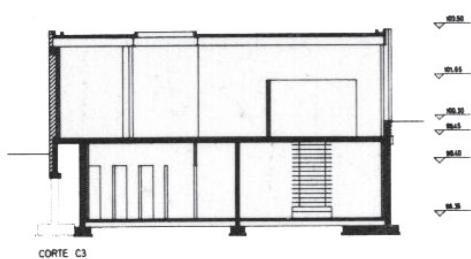
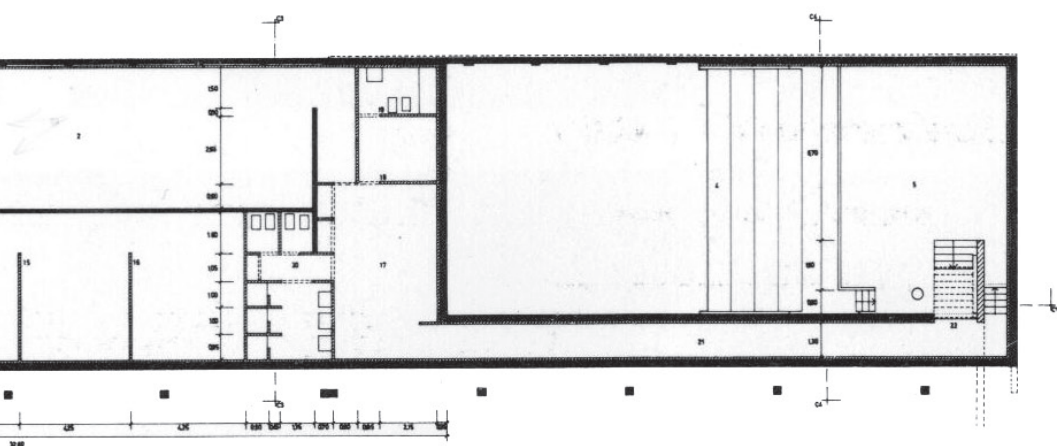
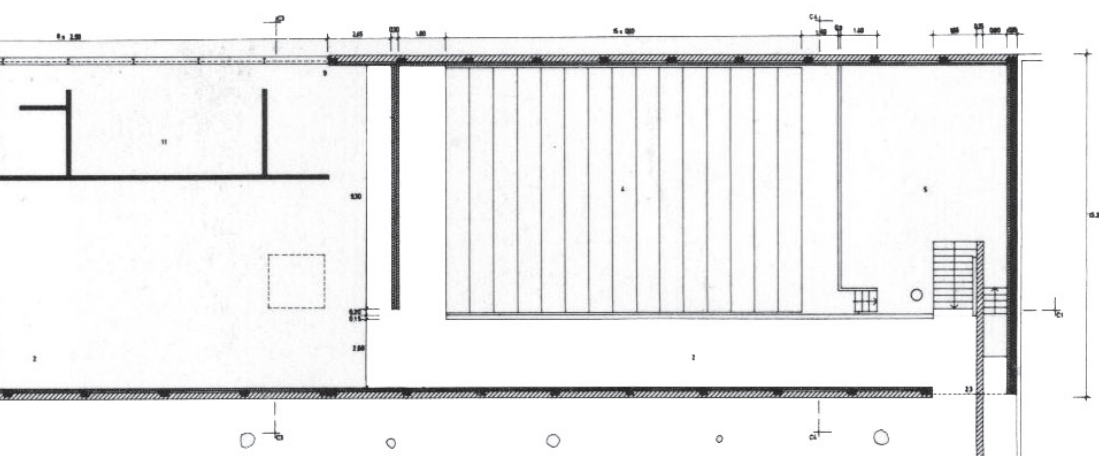
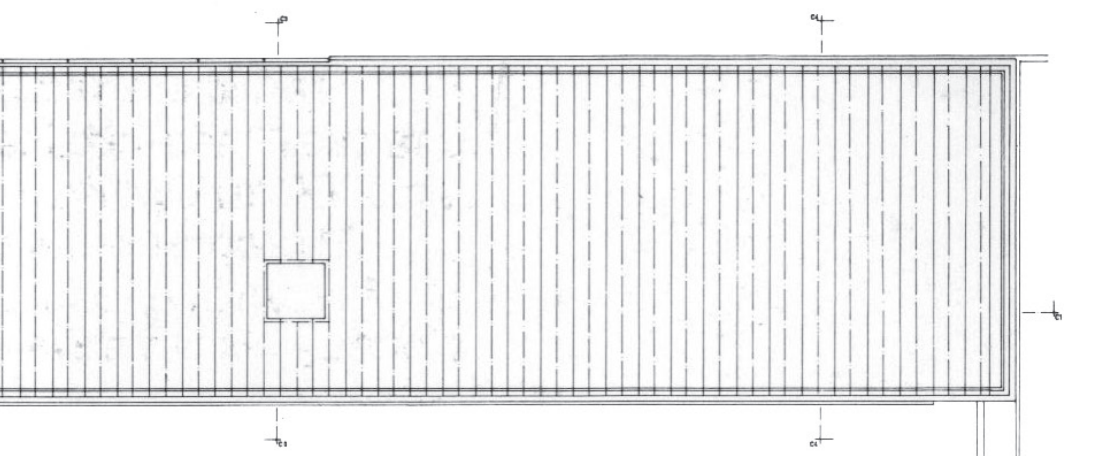
[i28] Eduardo Souto de Moura,
Casa das Artes, Porto, 1990,
planta piso de entrada;

[i29] Eduardo Souto de Moura,
Casa das Artes, Porto, 1990,
planta piso -1;

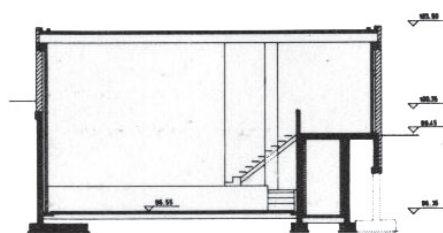
[i30] Eduardo Souto de Moura,
Casa das Artes, Porto, 1990, Corte
longitudinal a;

[i31], [i32], [i33], [i34] Eduardo
Souto de Moura, Casa das Artes,
Porto, 1990, Cortes transversais;





CORTE C3



CORTE C4

[135] Jean Nouvel, Fundação
Cartier, Paris, 1993, fotografia



4.2. Condição difusa¹¹ da desmaterialização.

A definição de propriedade é intemporal, como referido anteriormente, contudo no Movimento Moderno existiu a tentativa, através da metaforização da máquina, de unir os dois espaços interior e exterior, a par com os esforços feitos para aproximar a arquitectura da sociedade. Porém, actos humanos inconscientes e sensoriais, não tornaram possível a aproximação destes a qualquer tentativa de standardização racional de espaços. Como reflexo surge a dúvida pertinente sobre a relevância da separação dos espaços interior e exterior de um modo racionalmente claro. Como resposta a esta perspectiva, surge uma arquitectura que não deveria dar-se como concluída ou completamente independente, já que a actual sociedade é o resultado de um processo vasto de alterações efémeras.

Na contemporaneidade, o edifício, enquanto peça, é trabalhado como identidade única, possuindo, assim, um rosto concorrente ao do seu contíguo e originando consequentemente a criação de espaços envolventes, individualmente artificiais. É necessário o desenho de uma arquitectura una, global e inerente à sociedade, que resulte de uma integração directa da peça com a sua envolvente.

A verdade tectónica, não permite, nem pretende, (in)definir os conceitos de espaço interior e espaço exterior, no entanto advém, da lógica de integração arquitectónica, pensar o limite que os une e os separa através de contornos mais permeáveis, suaves e consequentemente mais difusos. Como exemplo, poderia ser referida a arquitectura tradicional japonesa associada ao uso de planos divisórios transparentes, móveis,

"La Fluidez de la sociedad actual hace que nuestros actos sean frágiles y relativos(...) Para que podamos construir una arquitectura que permita un programa fluido, no será necesario reconsiderar desde el principio el concepto de límite?" Toyo Ito, *Escritos, Colección de Arquitectura* 41i

11. Nos anos de 1999 e 2000, Toyo Ito organizou o seu trabalho numa exposição intitulada, "Blurring Architecture", ("Arquitectura de limites difusos"), onde tentava dissolver as suas dúvidas sobre a conceptualização arquitectónica e o seu limite (in)definido.

[136] Jean Nouvel, Fundação
Cartier, Paris, 1993, fotografia



permeáveis à passagem de luz, ar ou mesmo pessoas. Assim se torna possível uma relação mutua de comunicação entre interior – exterior, tal como a actual sociedade, de livre circulação, que não se cinge a viver apenas um só espaço determinado.

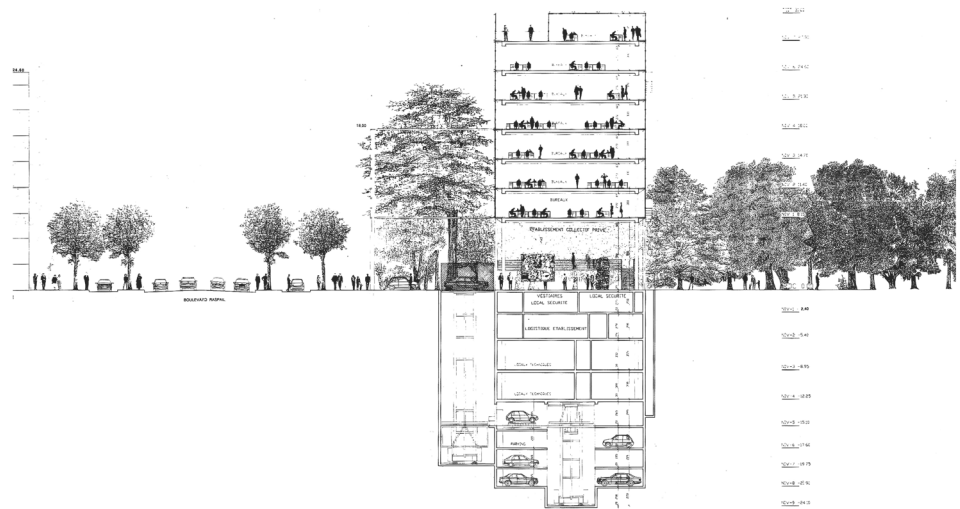
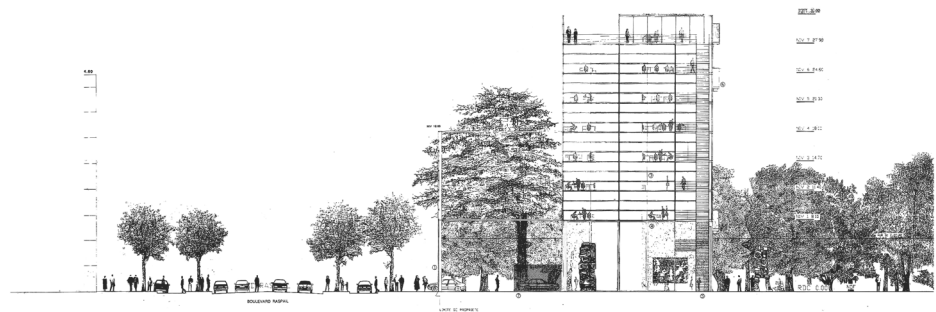
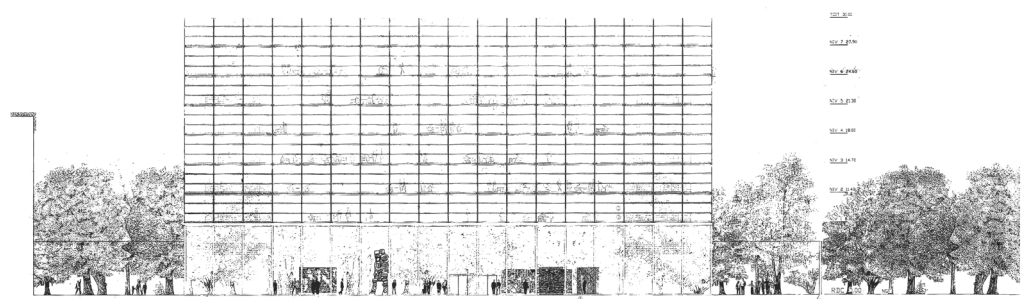
No processo de perceber limite enquanto conceito difuso, capaz de se inter-relacionar com a peça e o seu lugar, a arquitectura retoma, o tema anterior, a desmaterialização da forma. Assimilando-se, conceptualmente, a necessidade de manifesto enquanto conjunto de reflexos, sombras e projecções a um olhar desmultiplicado no entendimento total do edifício.

É incontornável, para melhor tentar perceber o limite enquanto processo de desintegração, a referência da obra de Jean Nouvel, Fundação Cartier, em Paris – um sucessivo jogo de reflexos e transparências.

" (...) whose Works often lend themselves to surprising, humorous interpretations, and to consider His attitude as that of a conceptual artist." Jean Nouvel, *César: The Hand and the Head*, interview between Jean Nouvel and Catherine Millet.

No desenvolvimento da presente dissertação esta obra é entendida enquanto modo de assimilação dos conceitos matéria e limite no processo projectual. Apesar de ser claro, o pretensioso jogo com as diferentes linguagens no edifício, tal como na restante obra deste Arquitecto, é abandonada a simplicidade, enquanto possível vocábulo usado.

Na Fundação Cartier é moldada, com o mesmo grau de sensibilidade, matéria e vazio, levando a que o arquitecto as torne capazes de darem resposta ao seu desejo de forma, coerente e edificada. Torna-se clara a necessidade de deixar vazio, isto é, de deixar livre para que, assim, se compreenda na totalidade o programa e se apreenda a noção de leveza pretendida ao longo de todo o projecto. Consequentemente, é necessário ressaltar, a determinação de um desenho que torna os limites (in)definidos, alienando-os, ininterruptamente, da dureza do encerramento e da imposição de barreiras impenetráveis. Como anseio, o arquitecto



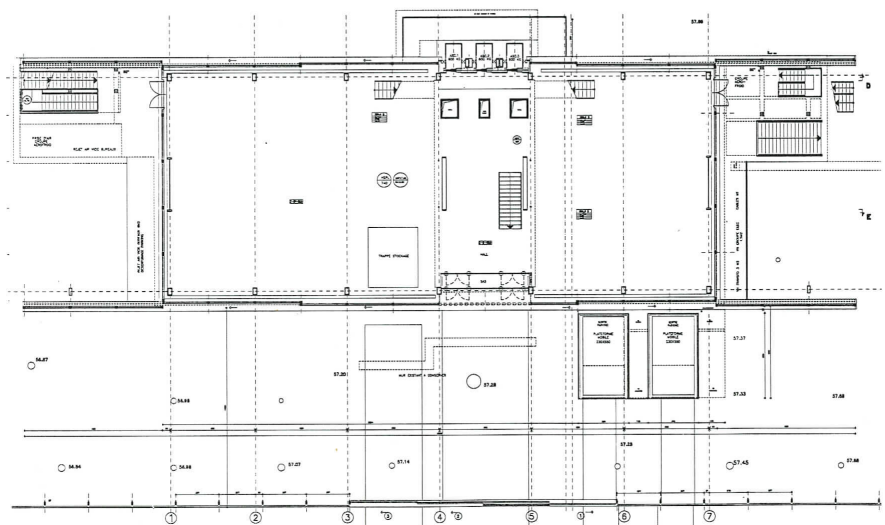
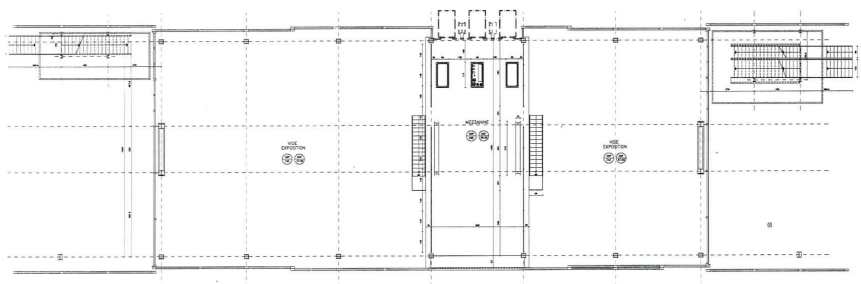
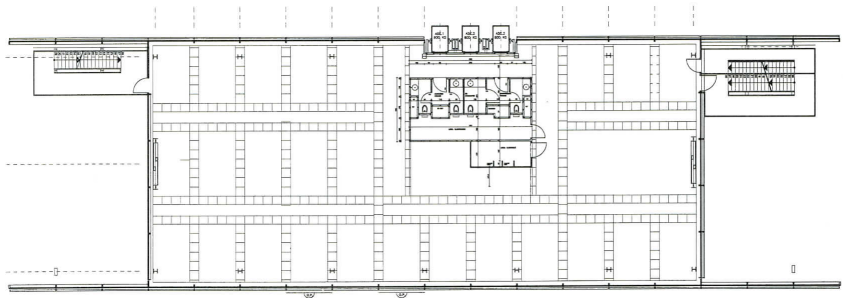
- [i37] Jean Nouvel, Fundação Cartier, Paris, 1993, alçado principal
- [i38] Jean Nouvel, Fundação Cartier, Paris, 1993, alçado
- [i39] Jean Nouvel, Fundação Cartier, Paris, 1993, corte

traça, à partida, a necessidade de diluir qualquer tipo de defesa física, do próprio edifício, e impede o observador, menos atento, de uma leitura imediata do corpo, enquanto matéria sólida. Transpondo, então, o desejo de transparência, na procura edilícia de uma arquitectura sem forma.

Jean Nouvel, pondo em evidência a desmaterialização conceptual da própria arquitectura, cria a Fundação Cartier a partir das relações permeáveis que gera com o bairro, em que a insere. As exposições dos trabalhos de jovens artistas contemporâneos apropriam-se do interior e do exterior do edifício como palco e/ou sala de exposições. A rua assume, o seu carácter e a sua escala, na contaminação artística que absorve através da transparência e da fluidez da fachada. A possibilidade de ver reflectido, nos grandes ecrãs de vidro, os blocos habitacionais que circunscrevem a obra, tal como a permeabilidade sobre o jardim interior, materializam limites oscilantes e sinuosos da forma do edifício.

Na projecção desta obra, foram traçadas algumas premissas que parecem ser denunciadoras da forma, tal como actualmente é conhecida. O Carvalho do Líbano, que com mais de 200 anos, se transformou num monumento, eterniza a história projectual de uma obra que com uma grelha metálica o protege, o enfatiza e ainda lhe dá enquadramento de destaque, na actual Fundação. Igualmente, da necessidade de preservar as restantes árvores do local, nasce a evidência formal de todo o projecto, já que estas se transformam em protagonistas do próprio edifício, invadindo-o. No percurso ondulatório entre as árvores, de grande porte, a caixa de vidro da Fundação desmaterializa-se em proveito da Natureza. Um ambiente, caracterizado por vapores, neblinas e luzes, funde natural e construído num só e mostra, consequentemente, a possibilidade de união entre edificado e Natureza. A equação que soma o arvoredo e a

" (...) A Fundação Cartier se conforma como um perfeito mecanismo de leveza, em uma obra dirigida ao sujeito que busca a beleza cristalina da luz natural, da transparência e dos novos avanços técnicos." Josep Maria Montaner, *As formas do século XX*, página 234



[40] Jean Nouvel, Fundação Cartier, Paris, 1993, planta - cota 11.40m

[41] Jean Nouvel, Fundação Cartier, Paris, 1993, planta - cota 2.8m

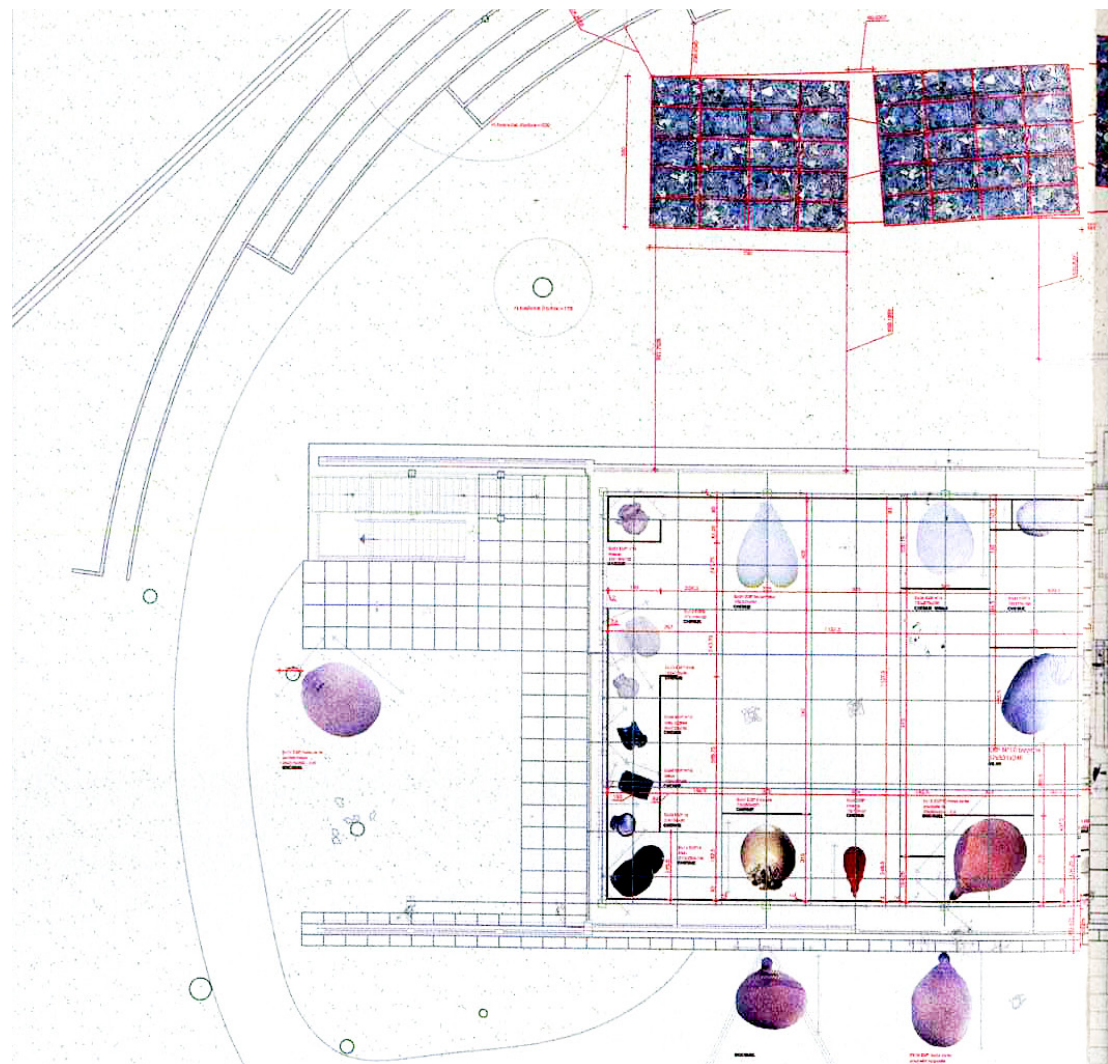
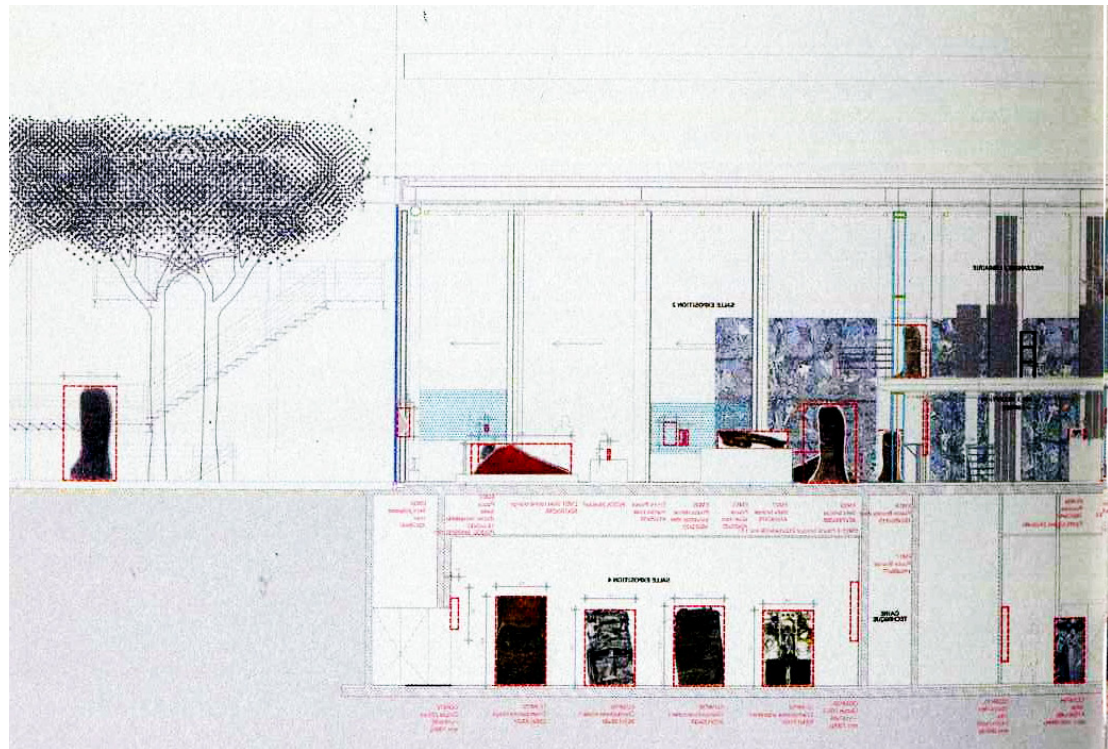
[42] Jean Nouvel, Fundação Cartier, Paris, 1993, planta - cota 0

grelha metálica, meticulosamente transcendente ao edifício, origina um exponencial de dúvidas na leitura da matéria e cria a incerteza do que é concretamente real e o que é abstractamente virtual.

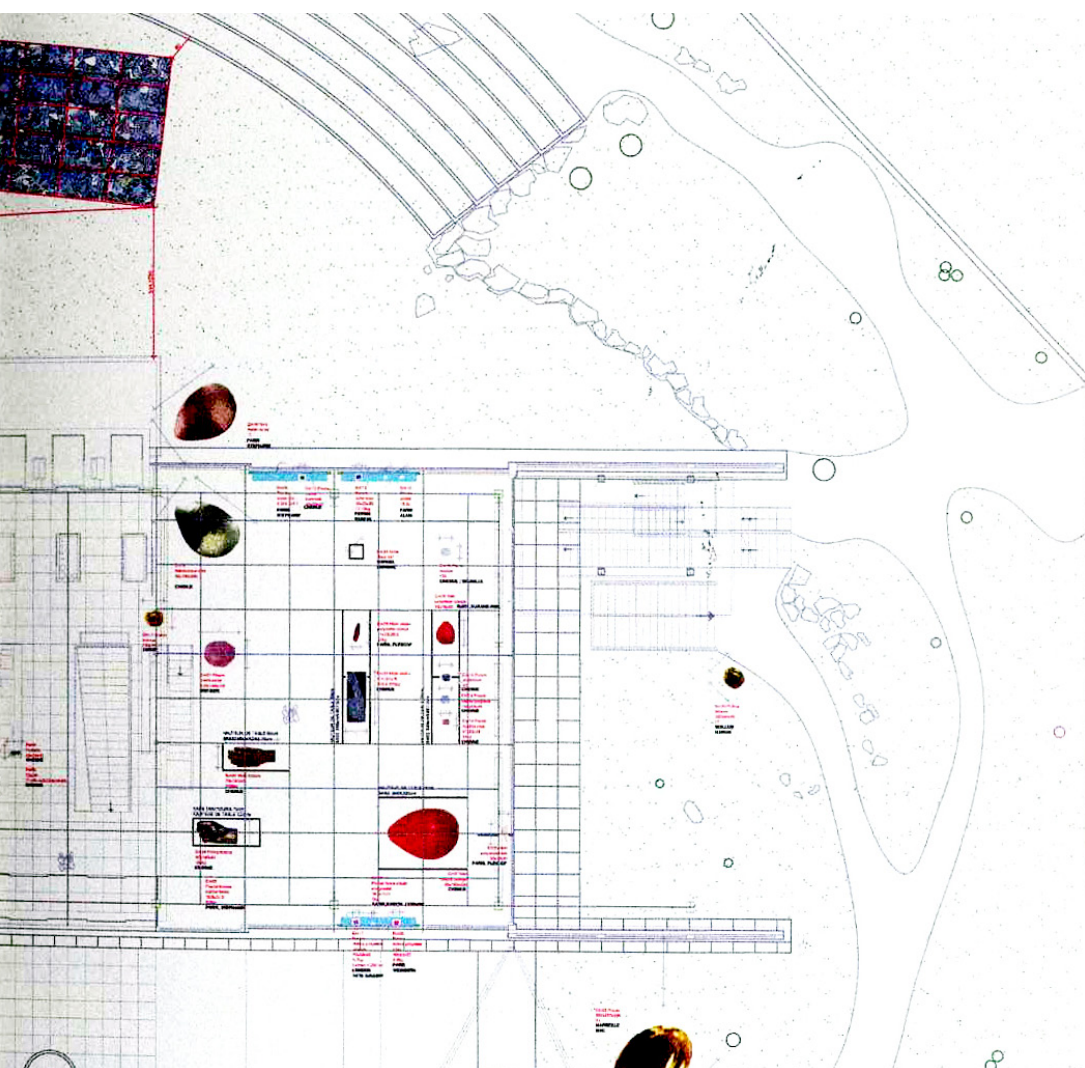
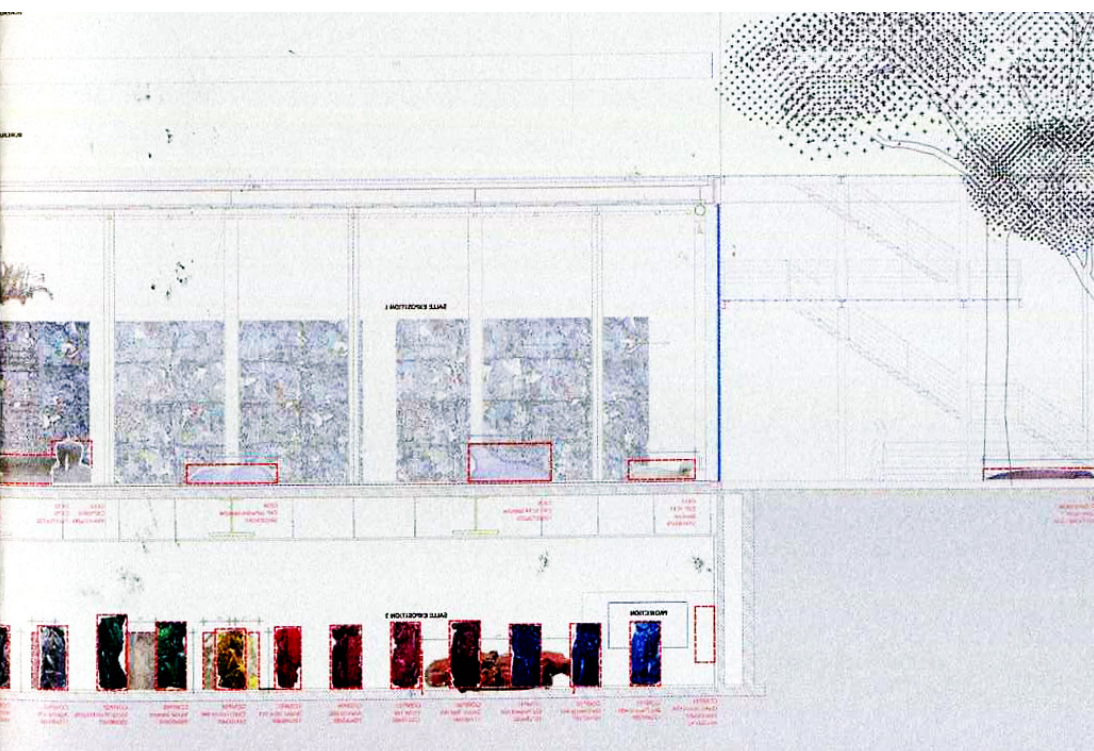
A fachada, denunciadora de todo o processo sensível artístico interior, é composta por grandes painéis de vidro, que reflecte o movimento de quem o vive, a cada momento do dia. O vidro que excede o perímetro do edifício e os paramentos transparentes, que substituem as usuais paredes cegas, tornam o espaço capaz de deambular entre o interior e o exterior verde, em dias que assim o permitam. De igual modo, o prolongamento da fachada, por três metros, atribui ao céu um papel interventivo na formalização do edifício, já que lhe passa a pertencer como se de um novo material se tratasse. Na tentativa de completar a linguagem que pode ser absorvida da fachada do edifício, é necessário sublinhar que esta é apresentada como se de um tecido moldável se tratasse. Assim, estando este presente no momento da leitura dos reflexos do edifício, justapõem-se aos verdadeiros toldos que, nas fachadas a sul e a oeste, filtram a luz e transportam informação ao mundo sobre o interior expositivo da Fundação.

O edifício enquanto resultado de percepções subtilmente disformes de elementos como o céu, as árvores e os seus reflexos, abraça o homem na sua proporção real, desmistificando a escala e o seu vasto programa público.

Nesta obra, Jean Nouvel trava uma batalha contra a matéria, trabalhando três aspectos fulcrais, a transparência, a efemeridade e a leveza. A fragilidade da transparência é tratada como uma arma contra a possível destruição da forma, neste campo tudo é pensado de modo



- [143] Jean Nouvel, Fundação Cartier, 1993, Corte longitudinal a;
 [144] Jean Nouvel, Fundação Cartier, 1993, planta principal;



[45] Jean Nouvel, Fundação
Cartier, Paris, 1993, fotografia



a permitir total amplitude do sujeito durante a sua vivacidade no espaço. A sala de exposição de pé-direito triplo é um espaço permeável a todo o contexto que a envolve, antevendo, assim, o espectáculo do lado do jardim antes mesmo do sujeito entrar no edifício. A velocidade atroz com que actualmente a sociedade se desloca e os movimentos rodopiados das pessoas no interior do edifício, estão reflectidos nos vidros da Fundação Cartier, de modo a ser possível perceber a fugacidade de uma arquitectura contemporânea. A desmultiplicação dos limites do corpo arquitectónico, advêm provavelmente da soma destes aspectos, contudo, recaindo maioritariamente na leveza, enquanto ponto de viragem na libertação da rigidez material. O edifício, apesar de denso, oferece a percepção de leveza, enquanto parte de um possível processo de levitação. Sendo isto, apenas possível pela estratégia de dissimulação de elementos de cariz sólido. Assim, os pontos de acesso, como a escada e os elevadores, são transparentes, não têm quaisquer tipo de mecanismos visíveis e transformam-se em peças leves, dentro das possibilidades tectónicas. A leitura de caixa de vidro é possível a partir do momento em que o Arquitecto, de um modo perspicaz, enterra metade do edifício, permitindo que nada interfira na percepção da forma desmaterializada da Fundação Cartier.

No final da leitura da presente obra é compreendido limite enquanto reflexo da desmaterialização. Este, lido enquanto forma na arquitectura, toma o caminho da permeabilidade, juxtapondo as duas realidades que delimita. Assim, em oposição a planos crus, sólidos e fechados, o limite surge de um modo dissipado, juntando e aproximando dois mundos,

[46] Jean Nouvel, Fundação
Cartier, 1993, fotografia



sem nunca abandonar as inúmeras inscrições que vê em si reflectidas ou espelhadas.

"Déamos que un espacio es finito en cuanto existe un límite en el cual finaliza"

Friedrich Bollnow

5 LIMITE EM EVIDÊNCIA NO ESPAÇO



[i47] [i48] Álvaro Siza, Casa de Chá da Boa Nova, 1956-63 fotografias

5.1. O horizonte, dependência do homem

A necessidade de converter, lugar em espaço, remete à essência de limite... a necessidade de delimitar uma superfície. Porém se anteriormente foi vista a versatilidade deste tema na relação intrínseca que trava com a peça, atinge-se agora o ponto de ligação desta com o espaço. Isto é, se até ao momento foi lido limite enquanto processo projectual, considera-se agora oportuno pensa-lo segundo matéria.

O estado de angustia extremo que tomaria o homem no caso deste viver num mundo infinito ou se encontrar num campo visualmente sem fim, transportam este tema para a leitura do próprio horizonte, enquanto limite horizontal e inatingível. Este, desprovido de qualquer tipo de papel inibidor sobre o ser humano, atinge o carácter de término absoluto, quando dentro da paisagem limita em todas as direcções o campo visual humano. O horizonte movendo-se sempre a par com o ser humano, mostra-lhe um campo extenso de movimentos e visões, assim como a possibilidade de penetrar livremente no espaço. A sua simples definição geográfica transmite-o enquanto linha de carácter celeste que parece repousar sobre a superfície terrestre. Criando exemplos é mais fácil apreender o horizonte, já que no simples escalar de uma montanha, o homem subindo, o transporta consigo, nunca o deixando para trás, nem tão pouco nas suas costas. Contudo, não se encontra na sua designação de linha ilusória, a sua verdadeira importância, dado que o Equador é também uma linha imaginária terrestre e são ambas muito diferentes. Esta última pode ser alcançada e assinalada sobre a superfície da terra, em oposição ao Horizonte que não tem qualquer situação determinada no espaço. Conclusivamente, o horizonte limita o espaço mas não se encontra nele. No entanto, traça uma relação dependente do homem, o que não faz dele um objecto no mundo.

"El horizonte, que según su significado griego de origen equivale a "lo que delimita" – "delimita el campo visual del hombre", Bollnow, *Hombre y espacio*, p.74

"Es el horizonte el que reúne las cosas que van apareciendo para formar una unidad... esta insuperablemente vinculado al hombre. El hombre solo vive dentro de un horizonte y no puede sustraerse jamás a esta ligazón que le traba." Bollnow, *Hombre y espacio*, p.76

"Todas as coisas encontradas no espaço têm de contracenar com o horizonte." Bollnow, *Hombre y espacio*, p.74.

"Toda realización cultural sufre limitaciones que le confieren un lugar, un sistema de ideas vive gracias a estas barreras. Apunta decisions, da puntos de partida, permite determinar, aclarar (...) todo esto solo puede originar se en ambientes circunscritos por horizontes. El horizonte impide que el hombre se extravie e le da los médios para fijar su posición y trazar los caminos del intelecto" Van Peursen, *Hombre y espacio*, p-79

Todavia apesar do horizonte não estar dentro do espaço, ele faz irredutivelmente parte da espacialidade existencialista do homem. O ser humano vê o seu espaço partindo do centro em que se encontra e limitado pelo horizonte torna-se capaz de criar a sua unidade.

5.2. A tradução de vazio e de matéria.

A matéria e o vazio enquanto temas complexos, aproximam o seu possível desenvolvimento do conceito de limite e da clara relação que tecem com a escultura. Recordando que nos capítulos anteriores se faz um paralelismo com a arte, parece evidente trazer de novo para a tona, a escultura, dado que nesta se definem cheio e vazio, tal como se atinge a materialidade através da delimitação ou da libertação.

No decorrer de toda a presente dissertação, atribui-se a competência ao sujeito de juntar tudo o que no Universo se encontra separado, e em simultâneo, estar hábil para estabelecer espaços, criar direcções entre todas as coisas e o seu próprio. Assim se remete ao método cartesiano para melhor explicar a posição do corpo no espaço e mais rapidamente se criar direcções e se desfazer as distâncias em prol das preocupações e cuidados pessoais. Heidegger reflectindo sobre este tema, traduz simplifadamente palavras como "ali" e "aqui" e reconhece de uma forma quase imediata as suas posições no espaço.. Advém, de um modo resumido, que as coisas remetem umas às outras, nelas guardam distâncias, tornam-se ocultas, geram-se e simultaneamente também se destroem, assim é defendido, que para perceber a dimensão espacial, não basta olhar, assumindo os olhos, enquanto um elemento

demasiado lento, que apenas permite guardar distâncias físicas. Logo, é imprescindível moldar, tocar, abrir e fechar a mão para perceber e sentir, de um modo correcto, o campo visual.

Assuma-se, agora, a arte plástica como determinante ou controversa na planificação, já que vive de uma exteriorização de posições intencionadas nesse mesmo tabuleiro. O artista não decide o que é espaço, nem tão pouco opta pela entrada ou não da sua obra na disputa com o mesmo, no entanto tal não revela a fragilidade mas sim a magnitude do seu trabalho – o poder de transformar o pensamento em algo físico.

É iniciado um círculo viciado: arte – artista – arte, um círculo pertencente ao homem, do qual sair parece uma atitude em vão. Compete ao sujeito experimentar as coisas do ponto de vista do seu conteúdo, é necessário compreender obra como um feito, um acto de fazer, entendê-la como produção e empiricamente entender espaço como uma ocupação humana, do corpo humano, da presença do homem. As figuras plásticas são corpos que ocupam o seu lugar no espaço, são uma massa configurada de múltiplos modos. O resultado do corpo plástico surge enquanto acto de delimitar no interior e de expor limites no exterior. Assim, se verifica que ao ocupar cheio, ao volume encerrado é conferida a posição única no espaço. A arte constitui uma exteriorização de coordenadas concretas, sendo gerada sempre, o já referido, jogo controverso com o espaço.

Voltando à condição primordial, inerente à escultura, perceber o espaço, traça-se o um percurso plástico oscilando entre o espaço e o vazio, a massa e o volume, os materiais, as texturas e a luz. Podendo estas ser lidas quer de um modo individual quer de um modo simultâneo para delimitar o espaço.

Focando a obra de Eduardo Chillida para melhor compreender

"El arte en cuanto tal no es ningún tema posible de la figuración artística" Eduardo Chillida, *Chillida o signo nunca se desmaterializa, Symposium*, p.64

"El hombre vive en tanto habita corporeamente y de esta manera, está introduciendo en lo abierto del espacio, y por este hecho de introducirse de antemano ya se mantiene en relación con los congéneres y con las cosas." Martin Heidegger, *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio*, p.83

limite enquanto matéria, é nas suas obras marcante a capacidade de caracterização espacial, dado que, as suas esculturas são dotadas de constantes. Referindo-se à sua própria obra dizia que a sua “escultura vivia da linha que definia o espaço e o movimento”. O escultor está perfeitamente consciente que as suas esculturas se encontram num contínuo conflito entre a materialidade e a possibilidade de modificação do lugar. Assim a integração das mesmas em determinadas situações, reforça a ideia de união entre o lugar e a intervenção, tornando clara a definição de espaço através dos limites de um qualquer corpo plástico. As formas criadas têm como funções: criar um manifesto espacial e explicar, que o mais importante é entender, o espaço como verdadeiro material da sua criação artística.

A forma da escultura sofre o mesmo processo de maturação que a sua envolvente, na obra de Chillida. O que conseqüentemente origina, um entendimento de vazio para além do seu simples resultado conformado da matéria, e se lhe atribua o mesmo papel de manifestação plástica que se atribui à matéria enquanto cheio.

A experiência que o ser humano carrega não é palpável, contudo isto não indica que seja desprovida de forma, ou que esta nem sequer exista, acontecendo o mesmo com o espaço vazio, que apesar de não ser palpável carrega consigo muitas vezes a proximidade com uma dimensão espiritual. A sua função é perceptível na conclusão de qualquer volume plástico. Sendo possível apreender esta lógica, através dos corpos artísticos chillianos, que criando uma abertura sobre os espaços, configuram simultaneamente a espacialidade das suas obras.

Instintivamente, na leitura deste legado, é entendida a importância da experiência corporal, já que “antes de imaginar e definir, sentimos”¹².

No perfeito paralelismo entre a obra de Eduardo Chillida e o pensamento filosófico de Martin Heidegger, torna-se impensável acreditar numa criação artística que se divorcie do espaço. As formas de Chillida, em ferro forjado meticulosamente talhado, dão origem a representações espaciais precisas, podendo estas ser, no limite lidas enquanto formas de acção. Dividindo o seu percurso em dois momentos é necessário apreender, um primeiro com contornos lineares e energias que emanam dos seus impulsos espaciais, e um segundo que se caracteriza pelas superfícies que delimita, assim como pelos muros que cria. Chillida atravessa dois momentos de interpretação do espaço, o primeiro, aberto que desafia o vazio, enquanto oposto espacial, e um segundo, no qual o espaço está hermeticamente concentrado e as suas formas encerradas.

No decorrer da década de 50, Chillida produz soluções formais de caracterização dupla. As suas obras passam a estender-se no espaço ao mesmo tempo que começam a encerrar-se sobre a sua própria área interior, encaminhando o escultor a um processo de definição de matéria interna a partir do seu limite mais extrínseco. No extremo, este raciocínio gera reflexos instáveis sobre as próprias obras de arte, dado que a esfera interna se torna mais relevante ao longo de todo o processo projectual e que consequentemente se diminuem as aberturas plásticas. A sua obra é o reflexo nítido do pensamento heideggeriano, que defendendo as criações escultóricas como corpos de massa, os assume enquanto fruto de diversos materiais. Todavia, a configuração destes lugares surge

“Toda mi obra es un viaje de exploración en el espacio.”
Eduardo Chillida, *Chillida o signo nunca se desmaterializa*, Symposium, p.64

12. Eduardo Chillida, *Symposium*, p. 109



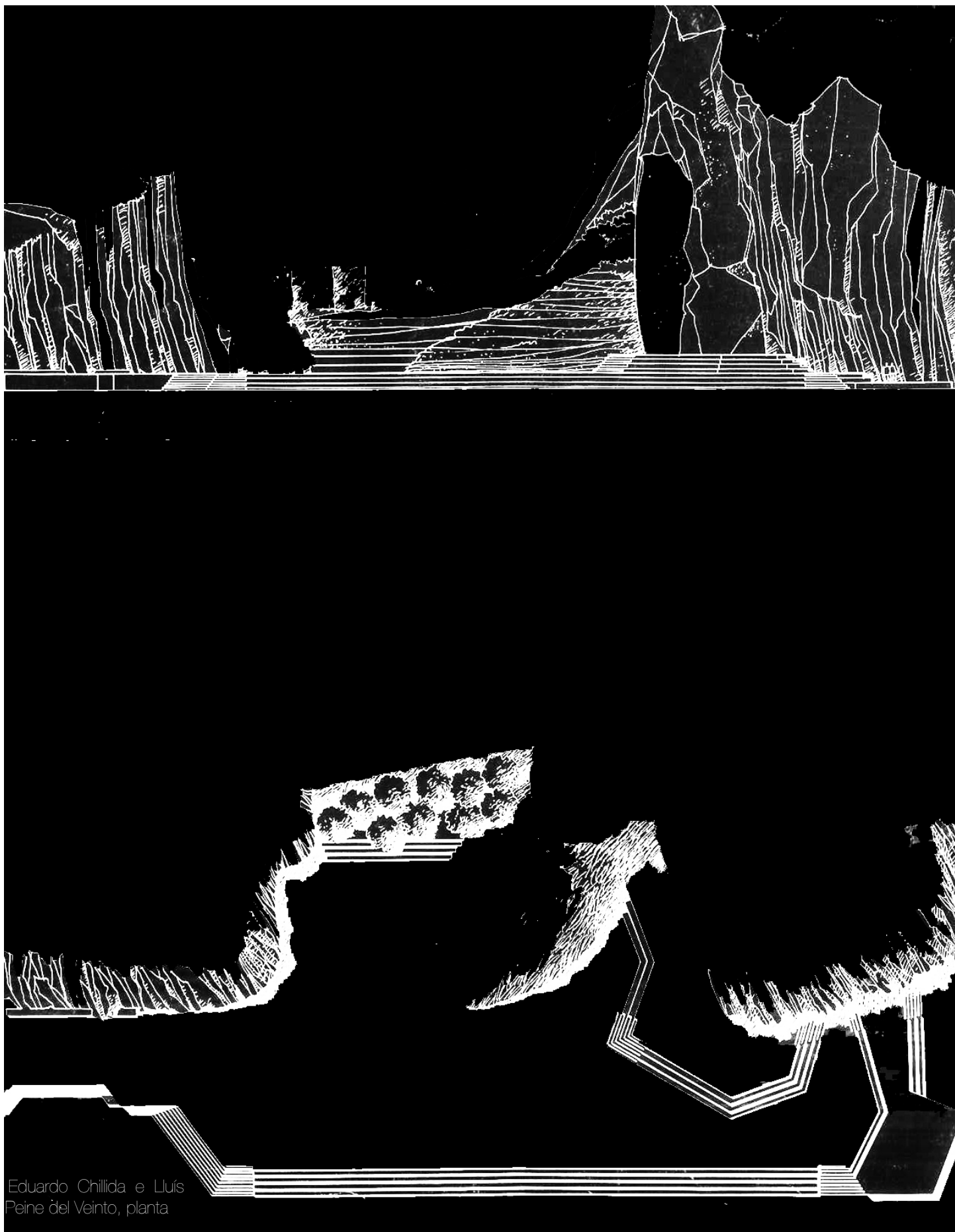
[149] Eduardo Chillida e Luís Peña, Peine del Viento, carimbo
 [150] Eduardo Chillida e Luís Peña, Peine del Viento, fotografia

a partir de uma delimitação interior e de um limitar externo. Segundo o pensamento filosófico e tecendo uma aproximação com a escultura de Chillida, é correcto pensar numa leitura espacial segundo os termos AUF (sobre) e IM (dentro), já que, a obra se faz “auf” o plano terrestre e parte de “im” para confrontar o contexto em que se insere.

A obra de Chillida, faz uma tradução coerente de conceitos como o vazio e a matéria, usando-os enquanto processo conceptual e autónomo de uma plasticidade fechada. Na vastidão da sua obra, a escolha recaiu sobre “El Peine del Veint”, um projecto em parceria com o arquitecto Luís Peña, em que escultura e arquitectura se fundem, na tentativa de descodificar o limite enquanto matéria na marginal de San Sebastian.

El Peine del vient é um caso de estudo complexo, já que se trata de um marco determinante no processo de culturização da cidade de San Sebastian. Este lugar, com uma característica marcadamente delimitadora, é o último momento de permanência humana sobre o primeiro tempo de evocação da Natureza. No resultado desta dicotomia entre ambas as realidades, artificial e natural, surge um espaço com características, classicamente, sagradas. Tal como escrito ao longo da história, este género de lugares evocavam uma genuinidade em estado puro, que permitia ao homem procurar, nas suas raízes, a estrutura da sua existência.

Da união da arte, Eduardo Chillida, com a arquitectura, Luís Peña Ganchegui, e a engenharia, José Mari Elosegui, resulta um momento de encontro espontâneo da natureza com a cidade, que a integra. A composição de uma harmonia, entre percurso e paragem, entre caminhar e descansar, para uma possível reflexão, foi um objecto comum na união dos vários campos do projecto. Nesta marginal, de carácter tão místico,



[51] Eduardo Chillida e Lluís
Peine del Viento, planta



pretendia-se criar uma narrativa, que partindo do interior do próprio ser humano, ganharia contornos ao longo de cada passo dado no decorrer da descoberta do percurso pedestre. Inerente ao lugar surge uma filosofia intrínseca, perceber-se num primeiro momento, o homem enquanto detentor das suas próprias raízes, para posteriormente se compreender e absorver a história e as memórias geográficas que esta cidade foi travando com a Natureza. Os espaços criados demonstram uma intervenção que não se impõem no seu contexto, mas que surge naturalmente como se de mais uma criação milenar se tratasse. Esta obra é, então, a perfeita união do Homem com a Natureza. Como resultado, uma marginal de um equilíbrio melódico quase perfeito, uma criação de cariz profundamente cénico, uma percepção da escala humana face à força da Natureza.

Uma sucessão de espaços atribui total protagonismo ao encontro do Homem consigo mesmo, e permite a projecção de dois espaços muito explícitos; uma ante-sala, onde gradualmente se inicia o processo de transição da forma urbana compacta para as pluri-sensações elementares e rudimentares do ser humano, um salão principal elevado, à escala das esculturas, que atira o sujeito para uma meditação repentina sobre tudo o que o envolve. Mesmo a céu aberto, estes revelam uma definição espacial surpreendente, capaz de transportar o homem para a existência, de uma memória passada, ao longo do passeio terrestre piscatório. Meticulosamente, esta marginal é concebida sobre o limite absoluto, o horizonte. Este lido, no início, como um tema projectual, transforma-se no momento final em um elemento imprescindível à criação da imagem final do sujeito.

A cuidada escolha dos materiais advém da preocupação esboçada inicialmente de não querer descaracterizar o lugar enquanto património

"(...) la solución a una ecuación que, en lugar de números, tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con las fuerzas de la naturaleza, dialogan con ellas, son preguntas y afirmaciones. Quizás están ahí para simbolizar a los vascos y a su país."
Eduardo Chillida, *Chillida o signo nunca se desmaterializa*, Symposium, p.105

natural. No granito preto foram abertas pequenas ranhuras, que se estariam aptas para devolver ciclicamente a água ao Mar. Assim, é na leveza dos pés, que caminham sobre este mesmo material, que se torna perceptível as inúmeras experiências sensoriais e espirituais obtidas ao longo de toda a viagem circundante ao mar.

O percurso marginal é definido pelas esculturas de Eduardo Chillida, elementos praticamente vitais que se afastam da conotação negativa de simples adornos urbanos e que constituem, sem qualquer dúvida, a ordem na organização do espaço. Estas, tornam possível a compreensão da senda terrestre, tal como demonstram a importância de encerrar um caminho quando se inicia um outro.

As três esculturas, que dão corpo ao último registo de permanência humana sobre a Natureza, constituem uma sequência atemporal do próprio lugar. Estas encontrando-se simultaneamente no limiar da terra e do Mar, encerram o percurso que ladeia toda a baía. Contudo, depois de um longo processo de maturação, as esculturas surgem em posições minuciosamente estudadas e encontrando-se cravadas nas rochas, parecem extrair todo o mistério de um suporte desarticulado. A percepção que as esculturas sempre existiram naqueles mesmos pontos remetem a uma ideia de integração completa na paisagem natural, fazendo com que estas pareçam fruto da própria alma da rocha. De facto, Eduardo Chillida molda o impalpável e concebe, ao longo de toda a marginal, uma incrível leveza espiritual, uma nova força apaziguadora contrastante com a fúria e a mutabilidade das ondas do mar.

“Os sonhos de ferro” descartam qualquer tentativa de monumentalidade e assumem a inépcia de competir com a grandiosidade do mar, do vento e das rochas. Compreendendo-se, no seguimento deste



[152] Eduardo Chillida e Lluís
Peña, Peine del Viento, fotografia

pensamento, a importância de completar o que a natureza em tempos já tinha destruído, surge, assim, a necessidade de criar uma tensão horizontal que prolongue a força do limite – o horizonte. Logo é redesenhada uma linha formada por três pontos – lugar: a última rocha do litoral, a rocha que se encontra alinhada com a ilha Santa Clara e a própria ilha. Originando, estes, um novo horizonte delimitado por uma nova marcação escultórica.

O Peine del Vein, é uma composição de formas, desenhada por planos elementares de ferro, indicando quer tensões verticais quer horizontais. No entanto, todas elas transmitem sensações e percepções diferentes durante todo o percurso que as envolve. A primeira escultura desta narrativa indica uma tensão vertical e transmite uma consequente ideia de inércia; a segunda surge, em oposição a esta, na continuidade do passeio marítimo e oferece uma noção de movimento e força; no momento final emerge a terceira obra enquanto peça modelar de uns braços fechados sobre as rochas, como se nesse momento se conseguisse atingir a calma, na vida acelerada do homem urbano, através de um simples obstruir da entrada do vento.

Em San Sebastian o espaço é o resultado equilibrado entre a arquitectura e a escultura, embora estas não revelem uma forma, atingem manifestações moldadas das possíveis formas. Não obstante para sublinhar este ponto processual, Chillida refere: "(...) a única coisa que eu fiz foi descobrir"¹³

A função de limite desenhada no Peinel del Vient, é criada através das três esculturas, não atingindo em qualquer momento a ruptura ou o desapareço com a terra, mas sim uma mediação entre ambas com o vento

"Chillida acostumbra a replantearse todo, descubrió la importancia del estrato geológico que unió en un tiempo la tierra con la isla de Santa Clara, antes de que la acción milenaria del mar la quebrara." José Luis Barberia, *www.elpais.es* abril 2005

13. Tradução livre, Eduardo Chillida, Peine del Viento, página 20



[153] Eduardo Chillida e Lluís
Peña, Peine del Viento, fotografia

e com o homem. É o delimitar do espaço vazio, abstracto preenchendo-o com corpos cheios e concretos. A sensibilidade com que as peças nascem das rochas é o modo que Eduardo Chillida usa para definir limite enquanto momento em que o espaço e a matéria se encontram e assumem as suas realidades distintas mas interligadas. Também designada por “Rumor dos Limites”, esta obra, faz uma ponte com muitas outras manifestações de arte de Chillida, já que em ambos os casos se depreende que o homem é incompreensível quando separado do lugar. Contudo, é de salientar que existe uma clara vontade de abstracção da materialidade física no decorrer de toda a composição, para se tornar possível atingir a manifestação mais pura da própria natureza e logo compreender o papel do ser humano no Mundo.

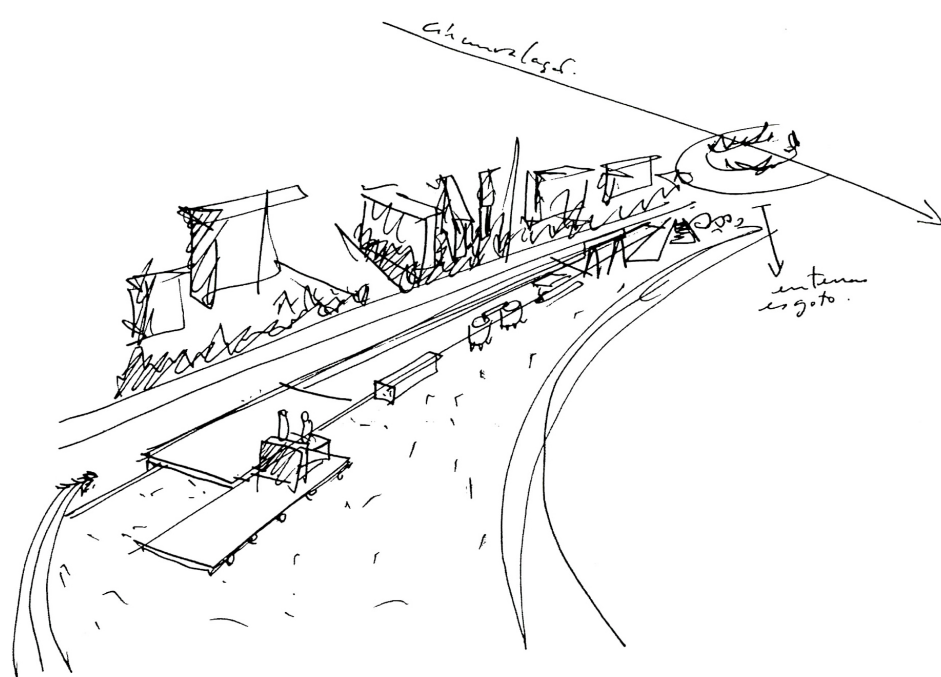
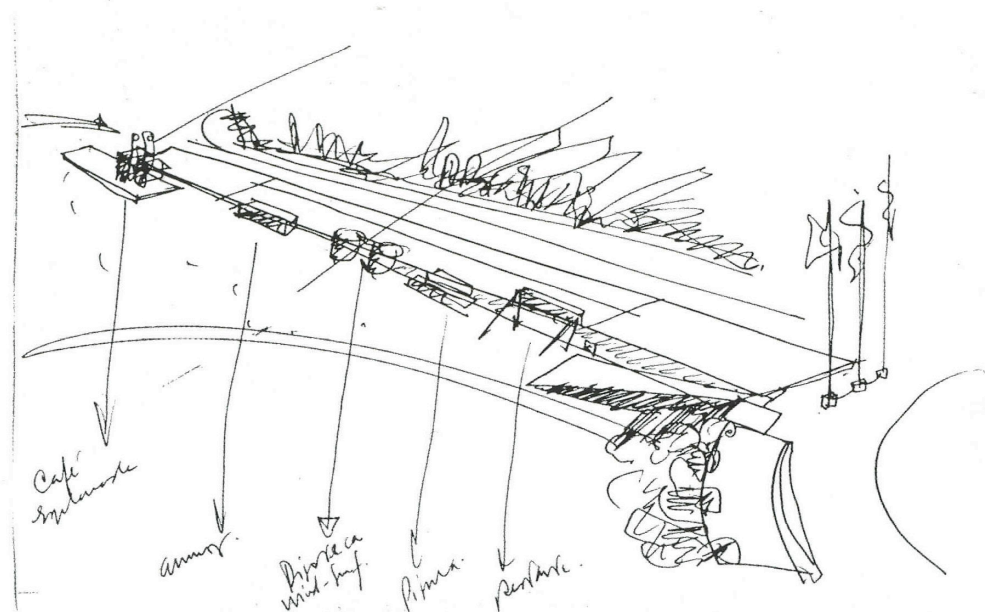
Ainda que muito diferentes, as marginais que ocupam o lugar de estudo no presente ensaio, desempenham uma evidente posição na leitura de limite enquanto matéria no espaço. Os locais privilegiados, que transformam, mostram o além da terra e indicam a linha até onde é possível urbanizar, até onde é possível ordenar.

A aproximação das duas cidades aos seus respectivos projectistas, demonstra uma relação muito familiar com os sítios, assim, como se de um conhecimento empírico se tratasse, o espaço é desenhado como um reflexo de vivências diárias e uma profunda base experiencial do lugar.

Apresentando uma escala completamente distinta do caso anteriormente estudado, surge, em oposição, a Marginal de Matosinhos do Arquitecto Eduardo Souto de Moura.

Matosinhos, tal como San Sebastian, tem uma ligação histórica com o mar, porém o seu crescimento industrial e a sua grande escala, desde

"Souto de Moura's conviction that to do a significant urban Project necessitates having a profound, penetrating, day by day knowledge of a place, embedded in the logic of the place and the logic of the Project, perhaps this is why his plans for foreign cities, (...) have not had the impact and success of his Portuguese Works." *Francesco Zamora Mola, Eduardo Souto de Moura : architect, p.10*

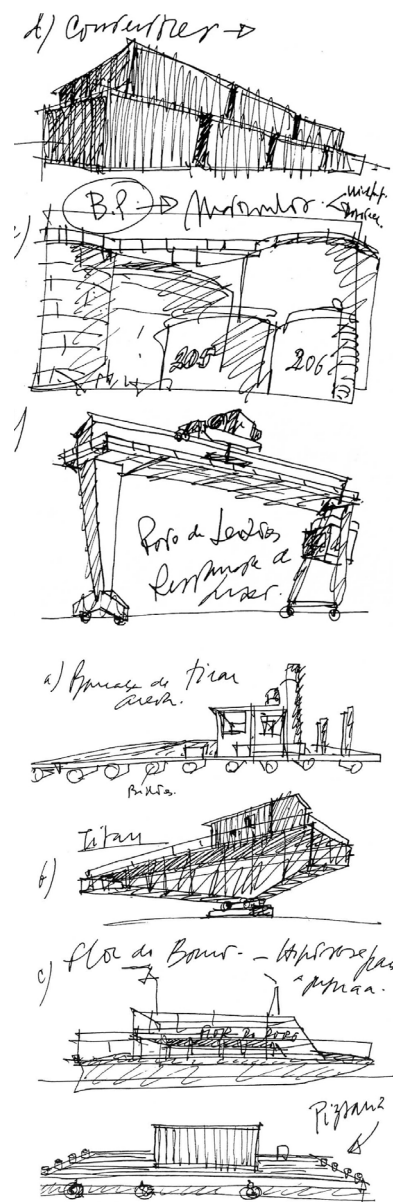


[154], [155] Eduardo Souto de Moura, reconversão do passeio marítimo de Matosinhos, 1995, esboços.

cedo, lhe retiraram o carácter orgânico e compacto de cidade piscatória. A necessidade de requalificar a marginal devolvendo à cidade a vida de ócio de que estava carente, foram mais além do que um simples desenhar do que anteriormente a Natureza. já teria projectado como no Peine del Vento. Surgiram desde o final do século passado varias intervenções e contando com os vários planos de reconversão poucos eram os que ultrapassavam o esboço inicial, porém em 1995 Eduardo Souto de Moura ganha o concurso, do que actualmente ficaria conhecido como a Marginal de Matosinhos.

Eduardo Chillida assumia a marginal enquanto encontro místico da união do natural e do artificial, onde cada homem poderia procurar as suas verdadeiras raízes, porém pela mão de Souto de Moura, de um modo mais consistente e aproximando-se mais da realidade, é traçada uma interpretação de marginal como se de mais um layer sobreposto aos restantes da cidade se tratasse. Uma ideia de cidade enquanto resultado da aglutinação de vários planos, que nunca poderá romper com o seu legado histórico.

O passeio em granito escuro que ganha proporções avassaladoras parece estender-se sobre toda a malha urbana, como se ali se limitasse a Natureza e a partir daí se inicia-se toda a cidade, tal como dizia Martin Heidegger, tomar o limite enquanto inicio e nunca enquanto fim é o que surge desta marginal. Embora, este carácter de plataforma sobre a praia juntamente com todos os equipamentos projectados, mas ainda não construídos na sua totalidade, atribuíam-lhe também um carácter de arquitectura industrial como se de uma continuação com o Porto de Leixões se tratasse. O passeio, colmatando uma malha urbana rigidamente cortada, teria a nascente de terminar, de um modo claro, os quarteirões



196

[156] a [162] Eduardo Souto de Moura, reconversão do passeio marítimo de Matosinhos, 1995, esboços.

[163] Eduardo Souto de Moura,
reconversão do passeio
marítimo de Matosinhos,
fotografia



adjacentes, originando uma faixa arborizada e um estreitar do percurso pedonal.

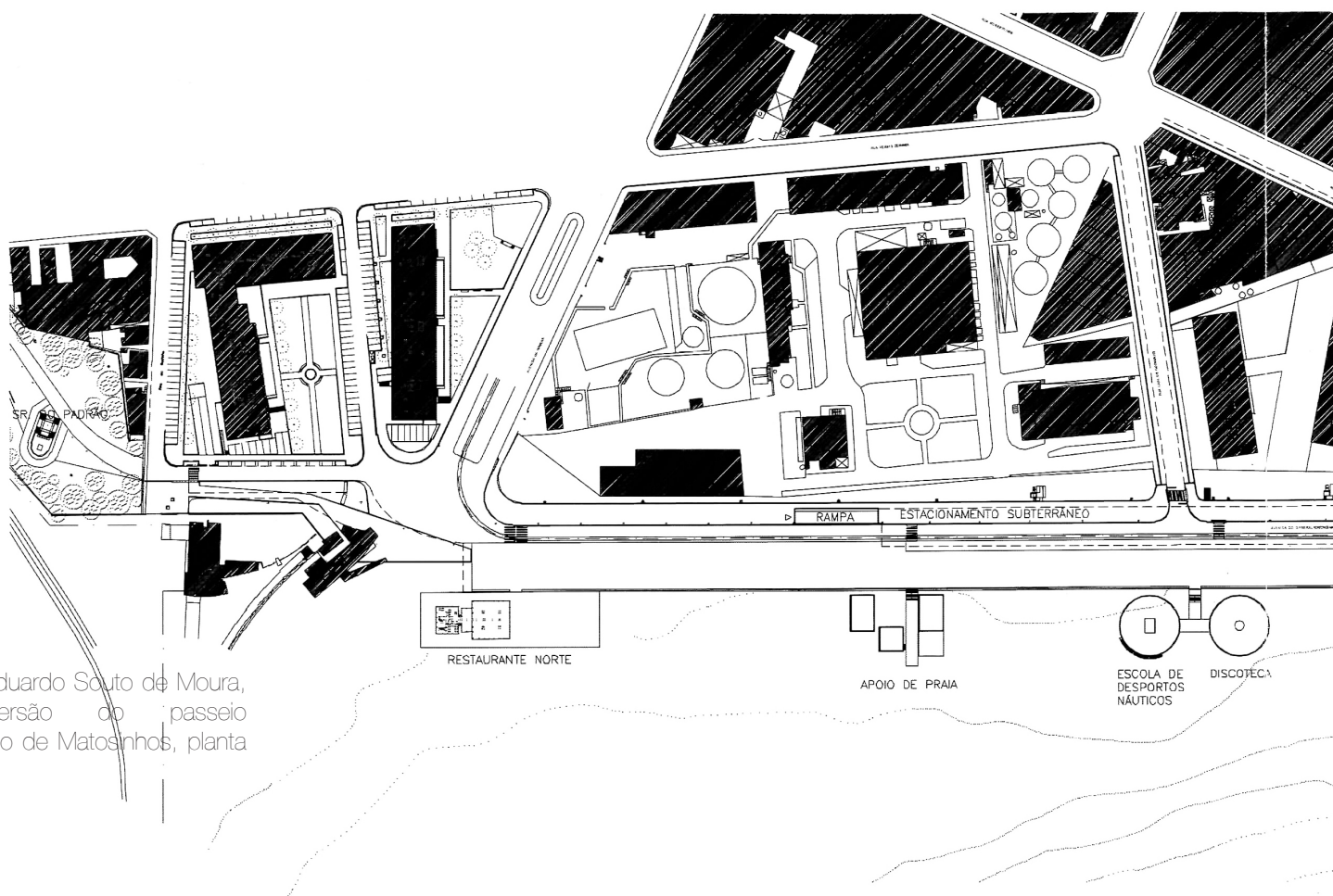
As infra-estruturas (bar, restaurante, piscina, escola, discoteca) teriam o seu acesso posicionado em pontões, como se de um desdobrar de cotas se tratasse, um descer à cota serena da Natureza, em oposição à altitude acelerada da vida urbana. Este corpo sólido que assenta sobre a plataforma tem em si intrínseco um esqueleto, além dos seus equipamentos, que se desdobra subterraneamente, dando possibilidade de estacionar os carros de quem deseje usufruir da marginal.

No decorrer deste estudo, uma certeza foi sendo delineada, esta marginal é tratada como se de um silêncio se tratasse. Souto de Moura pretende romper a solidez da cidade industrial e dar um espaço intermédio entre a malha urbana e o mar enquanto matéria. Entender esta plataforma como um momento de passagem e de paragem vai mais além do que a massificação de uma construção bruta, recorrendo a serenidade de um traço linear, é lida a teoria de “make the most of the least”. A desnivelar das cotas, leva o sujeito a desligar-se de toda a carga urbana que carrega e permite-lhe atingir o mar enquanto ser autónomo e independente de si.

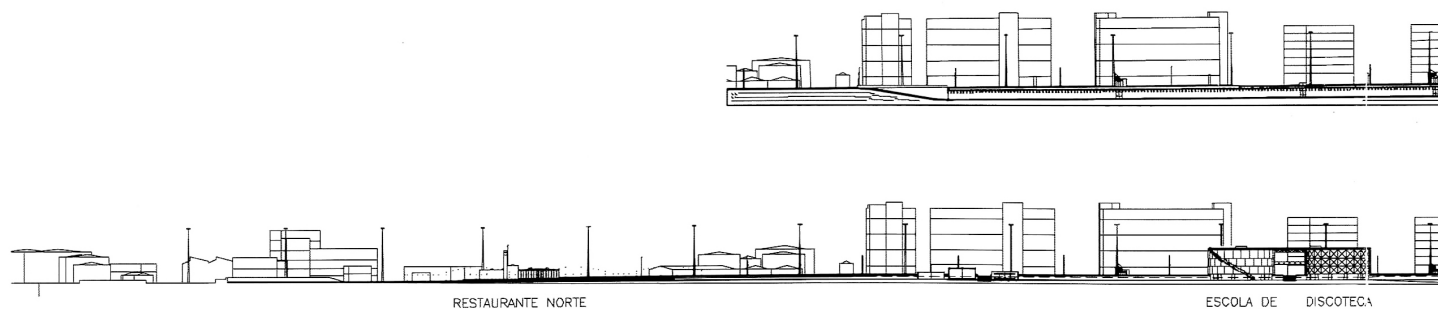
Não é possível ler as duas obras como dois modos contraditórios de pensar marginal, pensar encontros e uniões, dado que são ambas sensivelmente estudadas para que dêem ao sujeito o seu lugar, entre natural e artificial. No entanto, o limite que as desenha tem características simultaneamente similares e dispares. Na compreensão dos dois projectos, San Sebastian é pensado enquanto matéria e como um modo de absorver o vazio, o espaço pleno que separa a terra do seu limite mais absoluto - o limite. Na Marginal de Matosinhos, o Arquitecto pensa o percurso enquanto um silêncio terrestre, a possibilidade de compreender malha

" É na zona adjacente à praia e ao Porto de Leixões. O que impressionava era o ambiente do Porto de Leixões com o muro em granito e os equipamentos permanentes, objectos de arqueologia industrial". A esta paisagem permanente junta-se a paisagem efémera provocada pela constante passagem de barcos. "É uma silhueta que modula toda a paisagem", afirmou o arquitecto." Nuno Miguel Pereira, conferência, *Jornal Matosinhos Hoje*, 28.11.2001.

"Matosinhos tem uma frente marítima, uma frente atlântica, pelo que tem uma imagem de uma cidade do norte da Europa...Uma imagem agreste, sólida, do mar do Norte, uma cidade que cruza a habitação e as unidades fabris." Eduardo Souto de Moura, conferência, *Jornal Matosinhos Hoje*, 28.11.2001.

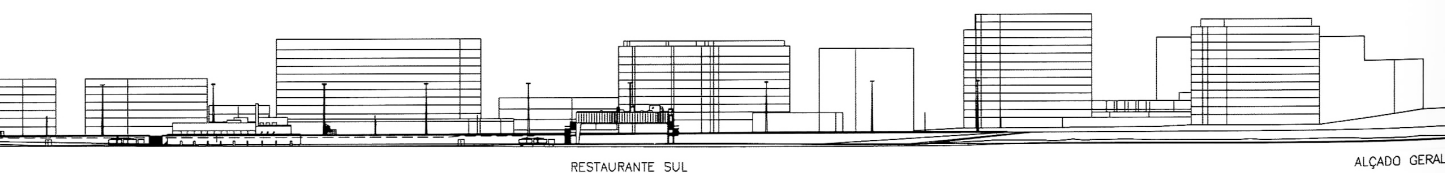
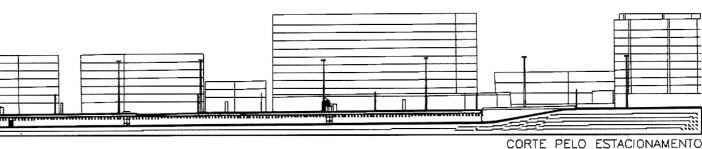
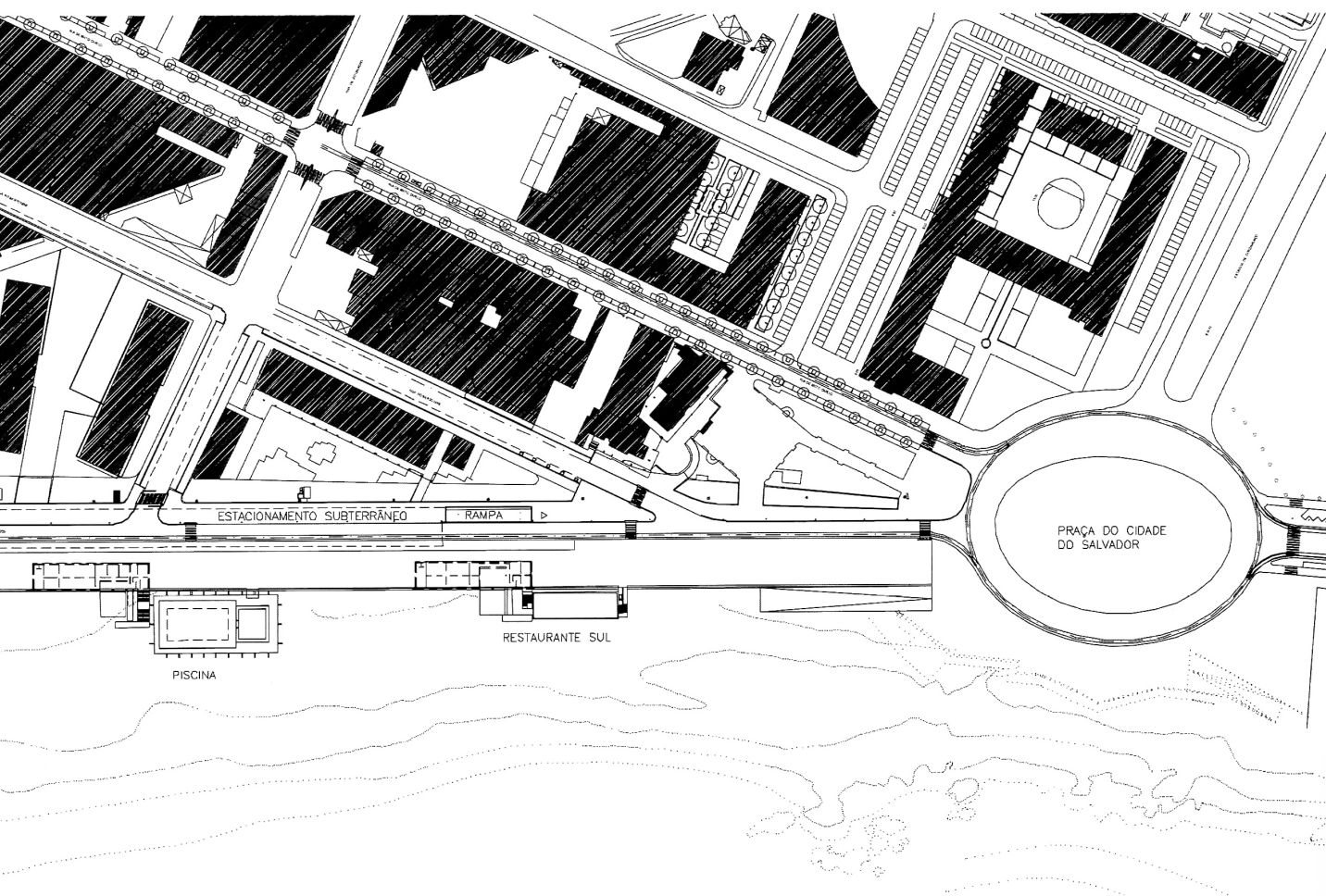


[164] Eduardo Souto de Moura, reconversão do passeio marítimo de Matosinhos, planta geral



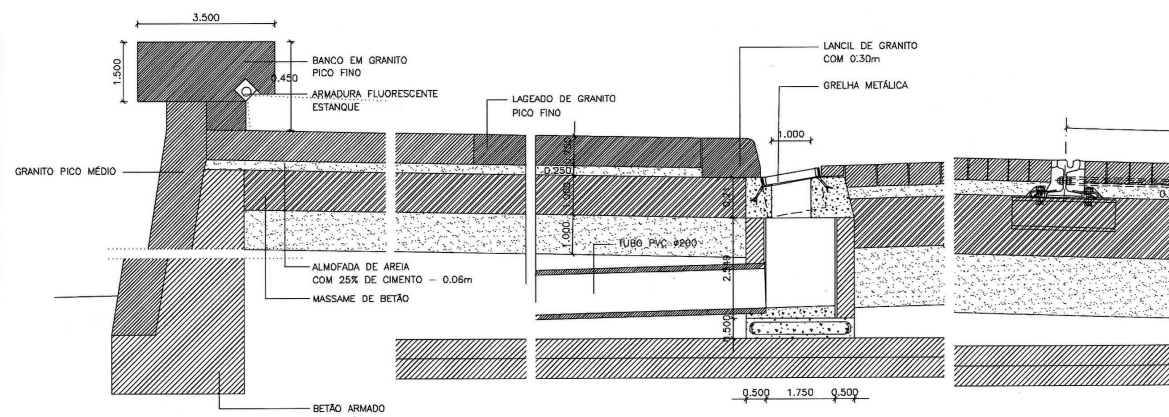
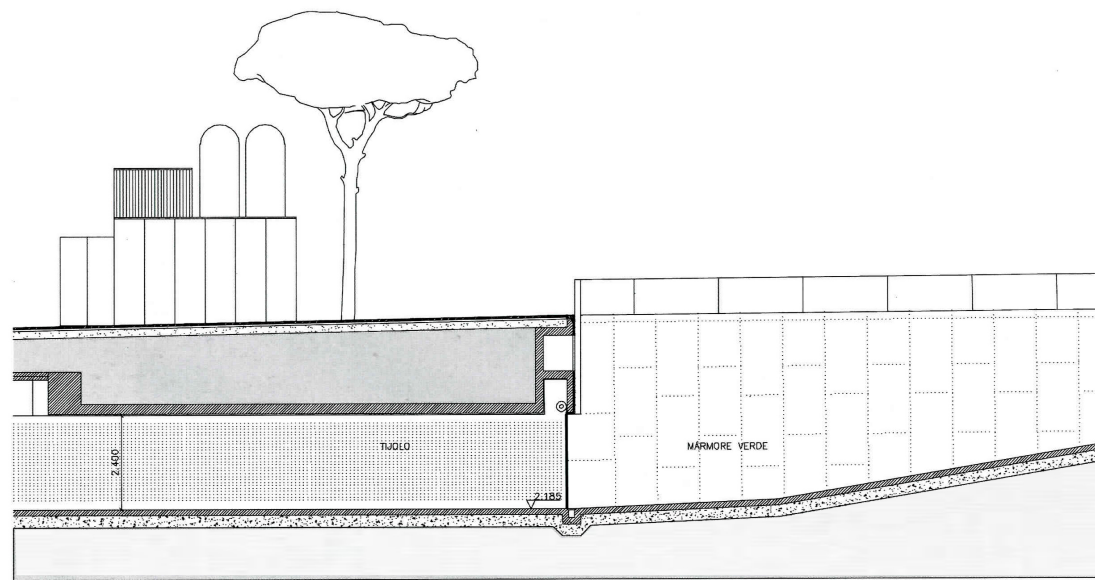
[165] Eduardo Souto de Moura, reconversão do passeio marítimo de Matosinhos, corte geral

[166] Eduardo Souto de Moura, reconversão do passeio marítimo de Matosinhos, alçado geral

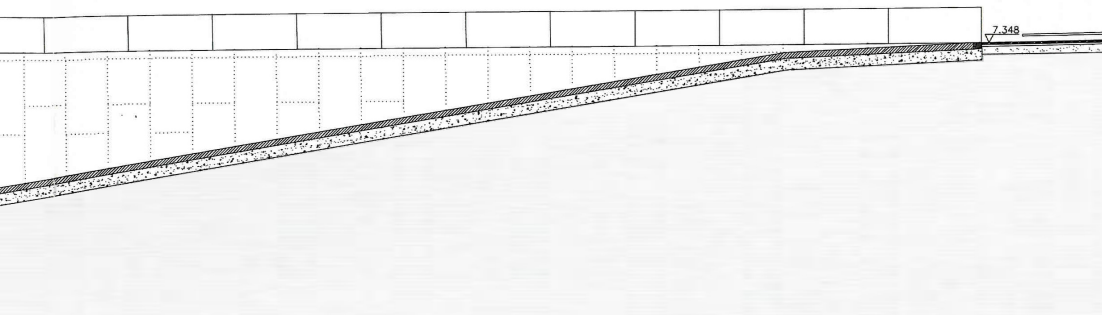


0 10 20 40 (m)

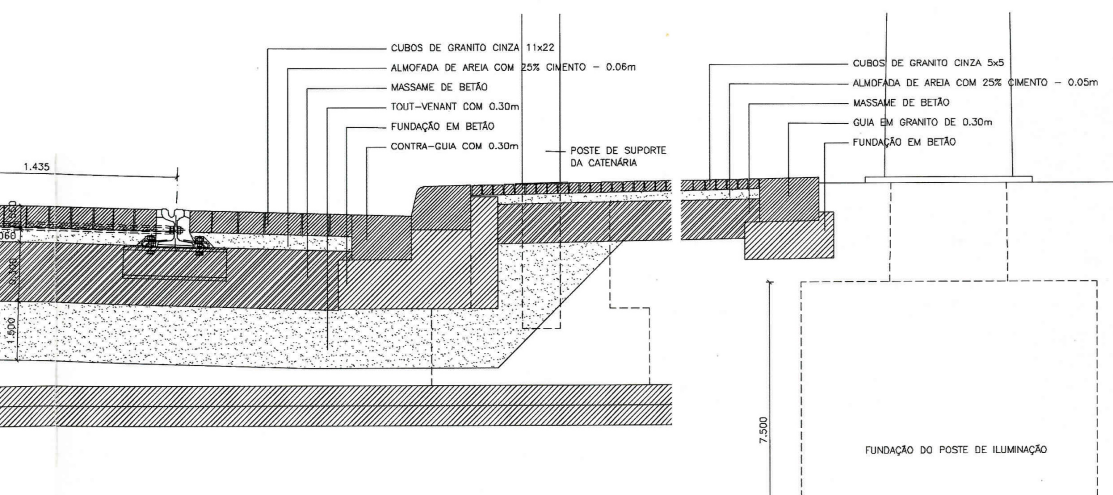




[167], Eduardo Souto de Moura, reconversão do passeio marítimo de Matosinhos, corte
 [168] Eduardo Souto de Moura, reconversão do passeio marítimo de Matosinhos, corte transversal
 [169] Eduardo Souto de Moura, reconversão do passeio marítimo de Matosinhos, fotografia



Entrada, Rua de Sousa Aroso



[170] Eduardo Souto de Moura,
reconversão do passeio
marítimo de Matosinhos,
fotografia



urbana enquanto forma e mar enquanto matéria de conhecimento. Assim, num percurso, com aproximadamente 740 metros, dá-se a possibilidade de pacificamente ir absorvendo tudo o que a Natureza pode reflectir na essência do ser humano. As esculturas chillianas do Peine del Viento tem um papel bastante definidor de espaço, elas pontuam lugares, que acabam por traçar um novo limite, sobre o horizonte, porém num estado minimal na Marginal de Souto de Moura, podemos associar o banco que percorre todo o passeio marítimo como uma nova senda da cidade, sem carácter de separação, mas com a possibilidade de criar um novo delimita simultaneamente urbano e natural.

Chillida afirmava que o “lugar implica dimensão e limites”, transformando-se esta, no final deste capítulo, a verdade mais pura sobre este tema. Advém, então, que limitar é o poder de controlar o espaço na sua totalidade.

Uma das necessidades mais primitivas do ser humano é encontrar-se tomando como referências os limites que o ele mesmo cria. Cada momento tem uma barreira um modo de se encontrar delimitada, fazendo isto parte da vivência humana sobre o espaço. Neste, limite talvez se encontre nas coisas que realmente une ou nas ilusões que cria dessas uniões. Conformando-se esta enquanto forte dimensão do significado de limite.

O limite faz, do espaço, o vazio entre a formação de duas barreiras e assim quando num momento posterior ao registo humano este ganha a caracterização de lugar, sucedem-lhe novos limites e novos lugares inesgotáveis.

Atinge-se o ciclo das perguntas sobre quais os valores de maior

"El Volumen y el vacío se unen en una nueva unidad que hace experimentar al observador la relatividad del espacio científico considerado obscuro y le proporciona la conciencia y la experiencia de un "espacio cósmico objetivo" de un espacio de la visión" Manfred Fath, *Sobre el problema del espacio* | Heidegger y Chillida, p.107

"Este espacio, que no es visible pero sí experimentable, debe sentir-se como la forma, en la que manifiesta y debe encontrar sus correspondencias, su eje, en nosotros. Debe poseer una especie de dimensión espiritual" Manfred Fath, *Sobre el problema del espacio* | Heidegger y Chillida, p.108

importância entre a matéria e o vazio, esta atitude é reflectida na construção da dúvida, na arquitectura, se é mais importante a forma ou o espaço que a circunscreve, delimitando-a. Contudo, não é possível separar matéria de vazio, já que só a partir da união de ambas é que constroem os lugares com uma dotada identidade.

O vazio não pode ser interpretado como o momento negativo no espaço, nem como a tradução do estado minimal do pensamento, já que é antes de tudo fruto da essência de cada ser humano. A um nível superficial poderia fazer-se um paralelismo entre o vazio e o nada, contudo assumindo-se este como uma possibilidade de transmissão da verdadeira realidade, tornar-se-ia bastante redutor. Este espaço, onde estão colhidos todos os fenómenos que ainda não têm qualquer materialização de forma, tornam o momento vazio em algo muito mais autentico e relevante ao longo da leitura inteira da própria arquitectura.

Num paralelismo entre a arquitectura e a música, o vazio aproxima-se do silêncio e inicia-se, desde logo, uma relação fascinante entre ambos. As pausas, enquanto tradução do silêncio ao longo de uma composição melódica, apesar de imprescindíveis, não retiram a importância rítmica às restantes colcheias ou mínimas, acontecendo o mesmo no estado puro da arquitectura, o vazio não entra em disputa com a matéria, antes pelo contrário, é da sua simultaneidade que nasce a forma.

No final apreende-se arquitectura enquanto matéria e vazio, não devendo esta impor-se, mas sim encontrar o seu verdadeiro lugar no espaço e atribuir-lhe por último uma nova identidade.

“ O espaço que se deixa é tão importante como o espaço que se preenche.”¹⁴

14. Fernando Távora, *Da organização do Espaço*, 1962, p. 18

6 ILAÇÃO FINAL

Louis Kahn escrevia que adorava começos, talvez pela capacidade que estes têm de conseguir por tudo à prova, um ponto de partida para uma procura, o ponto de espera das respostas que advirão do estudo que lhes sucede. Porém uma ilação final tem precisamente as características inversas, pretende fechar todas as portas abertas durante o decorrer de cada ensaio. Assim, deseja-se que esta, em questão, não tome um carácter demasiado autoritário nem impositivo sobre a verdade dos sentidos e conceitos adjacentes ao tema: o Limite.

Ao longo de todo o percurso travado foi-se compreendendo a imensidão do tema que se pretendia estudar, partir de um conceito tão vasto levou a uma necessidade de um estreitar do campo de estudo, de modo a que a este não se tornasse volátil e inconsequente.

A tentativa de perseguir a identificação dos conceitos que iam assaltando e importunando o meu pensamento durante o presente Mestrado Integrado de Arquitectura, fez com que se tornasse possível perceber que este mesmo debate pessoal não têm, neste momento, um ponto final, pelo contrário, induz a uma continuidade enquanto estudante mas também enquanto arquitecta.

No decorrer de todo o processo escrito cada capítulo foi tecido com linhas que atravessavam vários campos, quer artísticos, quer materiais, sociais ou mesmo antropológicos, contudo na tentativa de fechar cada um desses momentos foi necessário recorrer ao auxílio de pequenas ilações, para que estas não acabassem perdidas no decorrer de todo o conteúdo. Logo, torna-se mais fácil construir um término geral a partir de todos os traços enunciados em cada capítulo.

Neste tempo de criação da ilação final, conseqüente da presente dissertação, encontram-se reflectidos, de um modo mais claro e

descodificado, os conceitos e os processos de pensamento. Assim, partido do pressuposto que não nos é possível um total desconectar do nosso corpo, quer enquanto revelação da nossa imagem, quer enquanto contentor da nossa matéria, torna-se, não redutor mas surpreendente, entender o Mundo, a Arte e a Architectura, ... a partir do mesmo. Sublinhado a importância da percepção e do olhar de cada ser humano é incontornável a criação das suas próprias medidas através do seu corpo e a sua consequente relação com o espaço, lançando o homem para o inevitável encontro com o mundo: ser-no-mundo.

No entendimento de toda a leitura do corpo é necessário entender como é que o homem se torna capaz de traduzir a realidade que percebe diariamente. Numa aproximação à abstracção é travada uma interpretação linear e purista, geometricamente simplificada, que pretende demonstrar a realidade de um modo intrinsecamente ligado com a verdade universal, aquele que cada sujeito transporta consigo. É atribuído ao Homem o papel interveniente em todas as aproximações artísticas e arquitectónicas, fazendo este parte em simultâneo, do processo de concepção e do processo posterior de absorção da peça.

Na realidade, mais castradora, existe apenas um modo de arquitectura ser desenhada, isto é, de apenas ser matéria pela sua forma e pelas suas características tectónicas, porém na leitura de limite, na relação de peça com a sua envolvente e enquanto processo de todo o projecto arquitectónico, esta é revelada como uma falsa verdade, ou, no extremo, como uma meia mentira. São traçadas duas linhas directrizes que separam e/ou aproximam as duas realidades: interior – exterior, se por um lado é possível assistir a um delimitar traçado por realidades verticais físicas, de carácter maciço e raríssimas vezes mutáveis, por

outro lado é possível compreender uma fachada ambígua de limite, onde reflexos e contrastes de luz fazem com que o homem perca a sua noção de separação e nesse mesmo plano se permita a anexar, em simultâneo, as duas realidades, supostamente opostas.

Enquanto entendia o corpo como elemento essencial para a compreensão de Universo assim como a importância do pensamento abstracto como elemento capaz de desmaterializar os excessos da vida quotidiana, foi mais fácil perceber a relação que a peça trava com a sua envolvente, e assim chegar ao ponto em que já no âmbito de espaço, se torna possível, através intervenções urbanas, perceber o limite enquanto trabalho da materialização da forma.

Não é possível perceber forma se ela não tomar contornos materiais, enquanto cheio e enquanto vazio, contudo, neste momento final, consciencializo-me que podem existir dois modos de projectar, que apesar de possuidores da mesma intenção final, divergem no seu início processual. Assim, advém o pensar vazio para construir forma e, o seu oposto, pensar forma para moldar o vazio. Não é relevante pensar qual dois processos é o mais verosímil na aproximação à realidade, não fazendo qualquer tipo de sentido pensa-los em separado.

No final vinculo a arquitectura ao limite, como se de uma dependência se tratasse. De um modo positivo, traço uma linha delimitadora entre as duas possibilidades de entender Limite, que ao longo de todo o estudo pretendi esclarecer, a percepção enquanto processo criativo e a matéria enquanto formalização da forma. Dotado, o arquitecto, da capacidade de materializar qualquer tipo de forma habitável, torna-se claro que esta será um reflexo de um processo projectual fruto de opções claras sobre

que linha, que aresta ou mesmo que charneira ditará o aproximar e/ou o separar dos dois tempos ao longo de toda a obra.

É atingindo o momento em que se torna perceptível a complexidade do tema em questão, devido à quantidade de matéria que poderia ser analisada e revista para o presente estudo, sendo assim deixado, ainda que conscientemente, um longo caminho para percorrer...

7 FONTES E BIBLIOGRAFIA

ABALOS, Iñaki, *A boa vida: visita guiada às casas da modernidade*.

Barcelona: Gustavo Gili, 2003;

ANDO, Tadao, *"Interior, Exterior"*, In DAL CO, Francesco, Tadao Ando - As obras, os textos, a crítica. Lisboa: DINALIBRO, 2001, p.449.

ANDO, Tadao, *"Figuração e abstracção"*, In DAL CO, Francesco, Tadao Ando - As obras, os textos, a crítica. Lisboa: DINALIBRO, 2001, p.454.

ANDO, Tadao, *"Uma Cunha nas Circunstâncias"*, In DAL CO, Francesco, Tadao Ando - As obras, os textos, a crítica. Lisboa: DINALIBRO, 2001, p.444.

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALDEWEG, Juan Navarro, *La Habitación vacante*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2001.

BAUDRILLARD, Jean; NOUVEL, Jean, *Les objets singuliers*. Paris: Calmann-Lévy, 1999.

BLASE, Werner, Eduardo Souto de Moura – Sten Element Stone, Basileia, 2003

BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*. prol. de Victor D' Ors ; trad. Jaime López de Asiain y Martín, Barcelona, Labor ed, 1969

CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*. Lisboa: editorial Teorema, [s.d.].

CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto: FAUP Publicações, 1995.

CARNEIRO, Alberto, *Exposição antológica*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

CASAMONTI, Marco, Jean Nouvel / Marco Casamonti, Arles : Actes Sud, cop. 2008

CÉSAR, *Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain* : Xavier Barral, cop. 2008

CHAVARRÍA Díaz, Javier, *Artistas de lo inmaterial, Hondarribia : Nerea*, cop. 2002.

CHILLIDA, Eduardo, *Escritos / Eduardo Chillida ; [selección de textos, edición y coordinación, Nacho Fernández]*, Madrid : La Fabrica Editorial, cop. 2005.

CHILLIDA, Eduardo, *Homenaje a Chillida*, Bilbao : Guggenheim Bilbao Museoa, cop. 2006

CONDE, Yago, *Arquitectura de la Indeterminación*, Tese Doctoral. Barcelona: ACTAR, 2000.

DELEUZE, Gilles com Guattari, Félix, *O que é a filosofia?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992

ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A., 2003

FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture : the poetics in the construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: ed. Mass. : The MIT Press, 1995.

GRAHAM, Dan – *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte* [1979] Barcelona: Gustavo Gili, 2008

HALL, Edward T., *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

HEIDEGGER, Martin - *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum = Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio : Die Kunst und der Raum = El arte y el espacio*; introducción y notas de Félix Duque ; traducción al castellano de Mercedes Sarabia ; euskaratzailea: Pedro Zabaleta [1966] Lisboa: Relógio D'Água, 1986. [2003] [Pamplona] : Cátedra Jorge Oteiza : Universidad Pública de Navarra,

Le Corbusier, *Le modular / Le Corbusier* ; trad.Marta Sequeira. - Lisboa :

Orfeu Negro, 2010. - 2 vol. : il. ; 15 cm. - 1ª edição portuguesa

ITO, Toyo, *Arquitectura de límites difusos*, Barcelona : Gustavo Gili, cop.

2006

MARTÍ Arís, Carlos, *La cimbra y el arco*,Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. França: Éditions Gallimard, 1969.

MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada - arquitectura, arte e pensamento no século XX*, Barcelona : Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura y crítica / Josep Maria Montaner*. - 2ª edição revisada e ampliada, Barcelona : Gustavo Gili, 2007.

MONTANER, Josep Maria, *As formas do século XX / Josep Maria Montaner* ; trad. Maria Luiza Tristão de Araújo., Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno : arquitetura da segunda metade do século XX / Josep Maria Montaner*; trad. Maria Beatriz da Costa Mattos, Barcelona : Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Barcelona : Gustavo Gili, 2008.

MOURA, Eduardo Souto de Moura, *Eduardo Souto de Moura : architect /* ed. Francesc Zamora Mola. - Barcelona : Loft, 2009

MOURA, eduardo Souto de, *Vinte e duas casas*, VI Bienal internacional de Arquitectura de São Paulo, ed. Ana Vaz Milheiro, João Afonso e Jorge Nunes, Lisboa, ed. Ordem dos Arquitectos, 2006.

MOURA, eduardo Souto de, ed. Luís trigueiros, Lisboa, ed. Blau, 1996.

ELÓSEGUI Itxaso, María, *El Peine del Viento de Chillida en San Sebastián : ingeniería de su colocación por José María Elósegui (1977)*, Bilbao :

Euskadiko Portu, Ubide eta Bideetako Ingeniaren Kolejioa/Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos del País Vasco, 2007

NOUVEL, Jean, *Jean Nouvel* by Jean Nouvel / Philip Jodidio, Köln :Taschen, cop. 2008

PALLAMIN, Vera Maia, *Forma e percepção: considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: FAUUNSP, 1996.

PADOVAN, Richard, *Towards universality : Le Corbusier, Mies and De Stijl*, London : Routledge, 2002

PERETTI, Laura, Eduardo Souto de Moura: *temo di progetti*, Milão, 1998

PiÑON, Helio, *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, Barcelona : Peninsula, 1981.

RILEY, Terence, *Mies in Berlin / Terence Riley, Barry Bergdoll ; with essays by Vittorio Magnano Lampugnani ... [et al.]*, New York : The Museum of Modern Art, cop. 2001

SAVI, Vittorio. *Less is more : minimalismo en arquitectura y otras artes* Barcelona : ed. COAC , 2000

TÁVORA, Fernando, *Da organização do Espaço*, Publicações Faup, Porto [1962] 1996

TURRELL, James, *James Turrell : the other horizon / Herausgegeben von/edited by Peter Noever ; Mit Beiträgen von/with essays by Daniel Birnbaum*, Wien : Cantz Verlag, cop. 1999

ZUMTHOR, Peter , *Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser, 2006.

Catálogos

Arquitectura - protese do corpo / concepção Gonçalo Furtado ; ed. Inês

Moreira, Helena Limas. - [Porto] : FAUP, 2001.

Arquitectura , máquina e corpo : notas sobre as novas tecnologias na arquitectura=architecture, machine and body : notes on the new technologies in architecture / coord. Rui Braz Afonso, Gonçalo Furtado. - Porto : Faup Publicações, 2006. - [pag. var.] ; 23 cm. - Bilingue

MOURA, Eduardo souto de, *Cá fora : arquitectura desassossegada=out here : disquieted architecture* / Eduardo Souto de Moura, Ângelo de Sousa. - Lisboa : Direcção geral das artes, 2008. - Bilingue. - Catálogo da 11ª exposição internacional de arquitectura , Biennale di Venezia

Symposium Chillida : IX cursos de verano : II cursos europeos : julio-septiembre 1990, San Sebastián : Universidad del Pais Vasco, DL 1992

MOURA, Eduardo Souto de, : *temi di progetti=themes for projects : mostre di architettura al Museo d'Arte* / coord. Laura Peretti ; trad. Carole Aghion...[et.al.]. - Milano : Skira, 1998.

Revistas e publicações periódicas

2G, nº5, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998

DPA, nº16, *Abstracción*, Barcelona: Publicación del Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2000.

El Croquis, nº124, *Eduardo Souto de Moura - la naturalidad de las cosas*, Madrid : El Croquis, 2005.

NU, nº1, *Eduardo Souto de Moura*,(entrevista), Coimbra, 2002.

Pública, nº 489, *Eduardo Souto de Moura*,(entrevista), Lisboa, 2005

8 LISTA DE IMAGENS

- [i1] <http://sannahkvist.se/blog/archives/221>
- [i2] Le Corbusier, *Le modulor / Le Corbusier* ; trad.Marta Sequeira. - Lisboa : Orfeu Negro, 2010
- [i3] <http://www.antonygormley.com/#/sculptures/series/all>
- [i4] <http://www.antonygormley.com/#/sculptures/series/all>
- [i5] <http://www.behance.net/gallery/Homo-Faber/517492>
- [i6] <http://www.verbt.com/wp-content/uploadsdfc0745e86ea50c3b2771de31ca4fe64.jpg>
- [i7] http://www.michaelnewberry.com/av/post/Piet_Mondrian_Tableau_11_1921-25.jpg
- [i8] <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/exhibition/levide.jpg>
- [i9] <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/exhibition/levide.jpg>
- [i10] <http://litenet.bg/publish11/avangelov/christo/2a.jpg>
- [i11] <http://www.flickr.com/photos/hellothomas/421843655/>
- [i12] e [i13] TURRELL, James, *James Turrell : the other horizon* / Herausgegeben von/edited by Peter Noever ; Mit Beiträgen von/with essays by Daniel Birnbaum, Wien : Cantz Verlag, cop. 1999
- [i14] e [i15] <http://www.nashersculpturecenter.org/James/Turrell/Skyspace>
- [i16] <http://ps1.org/newspaper/view/article/96>
- [i17] http://farm5.static.flickr.com/4075/4767621145_4518c6cd39_b.jpg
- [i18] TURRELL, James, *James Turrell : the other horizon* / Herausgegeben von/edited by Peter Noever ; Mit Beiträgen von/with essays by Daniel Birnbaum, Wien : Cantz Verlag, cop. 1999
- [i19] a [i21] Mies Van Der Rohe, in Mies Van Der Rohe, *Estudio Paperback*, Wener Blaser, GG 1982, páginas 20 e 21
- [i22] e [i23] Souto Moura in WANG, Willfried, Souto Moura, Barcelona,

Gustavo Gili, 1990

[i24] Souto Moura in WANG, Willfried, Souto Moura, Barcelona, Gustavo Gili, 1990

[i25] e [i26] arquivo pessoal, Porto, Junho de 2009

[i27] a [i34] Souto Moura in WANG, Willfried, Souto Moura, Barcelona, Gustavo Gili, 1990

[i35] a [i39] NOUVEL, Jean, *Jean Nouvel* by Jean Nouvel / Philip Jodidio, Köln : Taschen, cop. 2008

[i40] a [i42] Nouvel, Jean, *Jean Nouvel : 1987-2006* / [publisher: Nobuyuki Yoshida Tokyo : A+U Publishing, cop. 2006

[i43] e [i44] CÉSAR, *Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain* : Xavier Barral, cop. 2008

[i45] e [i46] <http://www.serpentinegallery.org/Cartier%20Foundation%20202.jpg>

[i47] e [i48] arquivo pessoal, Porto, Maio de 2009

[i49] a [i53] ELÓSEGUI Itxaso, María, *El Peine del Viento de Chillida en San Sebastián : ingeniería de su colocación por José María Elósegui (1977)*, Bilbao : Euskadiko Portu, Ubide eta Bideetako Ingeniaren Kolejioa/Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos del País Vasco, 2007

[i54] a [i62] MOURA, Eduardo Souto de Moura, *Eduardo Souto de Moura : architect* / ed. Francesc Zamora Mola. - Barcelona : Loft, 2009

[i64] a [i68] ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A., 2003

[i69] e [i70] MOURA, Eduardo Souto de Moura, *Eduardo Souto de Moura : architect* / ed. Francesc Zamora Mola. - Barcelona : Loft, 2009

...a transparência dos meus gestos, Martina Cristóvão

Barcelona, Setembro 2010