

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e orientada por:
Professora Doutora Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva

RUMO AO MAR, CORPO EM TERRA
projectar um *lugar* no território

Patrícia Lencastre Cardia Lima Carneiro
Porto 2013/2014

*“Homem livre,
o oceano é um espelho fulgente
Que tu sempre hás-de amar.*

*No seu dorso agitado,
Como em puro cristal,
contemplas, retratado,*

Teu íntimo sentir”

*“O Homem e o Mar”
Charles Baudelaire*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Madalena pelo apoio, pela orientação, e sobretudo, pelo carinho com que me acompanhou ao longo deste percurso, por vezes incerto.

Agradeço à minha família, aos meus pais, ao meu irmão e aos meus amigos por estarem sempre a meu lado, dispostos a ouvir e a ajudar incondicionalmente.

Muito obrigada.

Abstract

Space and time are a condition to existence. We exist inside our own body on an ephemeral moment that we call - the present. We exist inhabiting our body and so, we build only for the purpose of sheltering it. Building means already, on itself, inhabiting.¹

Considering the interaction between body and space, we intended to achieve the integration of the sensorial body within the architectural body, as a way of intensifying the experience of space towards the one of emotions. Memory is thus a place from which we recognise the space surrounding us - an intellectual fluxes - responsible for the creation and exchange of signs.

Following this theoretical arguments, the project presents itself as a place on territory, devoted to the encounter with the surrounding landscape. From the system of excavated spaces designed, one can rediscover the new ways of feeling and living the “genius loci”.

What we were, are and will become takes place in us. Memory is past, but present to become. From the old arises what is new.

“Nothing is lost, nothing is created, everything transforms.”

Antoine Lavoisier

“things that only the intelligence is capable of seeking, but will never find. Things only the instinct would find; but will never seek.”²

Henri Bergson

1 HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, publicado em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, 1954, Trad. de Marcia Schuback, Pfullingen, p.1, disponível em www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf

2 ABBAGNANO, Nicola, *História da Filosofia*, Lisboa, volume XII, Editorial Presença, 1985, p. 18. in PINTO DA SILVA, Maria Madalena Ferreira, *Forma e circunstância: a praça na cidade portuguesa contemporânea*, Porto, Faup, 2009, p.11

Abstract

Espaço e tempo são condição da existência. Existimos no espaço do nosso próprio corpo num efêmero momento que para nós constitui - presente.

Existimos habitando o nosso corpo e construímos para o podermos abrigar. Construir já é em si mesmo habitar.¹

Considerando a interacção entre corpo e espaço, procuramos com este trabalho a integração do corpo dos sentidos no corpo arquitectónico, como meio de elevar a experiência de espaço ao nível da emoção. A memória é também um lugar através do qual conhecemos e reconhecemos o espaço que nos envolve, estabelecendo uma dialética de troca e criação de significados.

Através deste argumento arquitectónico, procuramos a construção de um lugar no território devotado ao reencontro da paisagem. O projecto dos sucessivos espaços é um elogio aos modos de conhecer e contemplar o lugar.

O que fomos, o que somos e o que seremos cruzam-se em nós. A memória é passado, no entanto, presente no devir do amanhã. Do velho nasce o novo e do novo a conjectura.

“Nada se perde, tudo se transforma.”

Antoine Lavoisier

“há coisas que só a inteligência é capaz de procurar, mas que, por si só, nunca poderá encontrar. Tais coisas só o instinto as encontraria; mas nunca as procurará”.²

Henri Bergson

¹ HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, publicado em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Trad. de Marcia Schuback, Pfullingen, 1954, p.1, disponível em www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf

² ABBAGNANO, Nicola, *História da Filosofia*, Lisboa, volume XII, Editorial Presença, 1985, p. 18. in PINTO DA SILVA, Maria Madalena Ferreira, *Forma e circunstância: a praça na cidade portuguesa contemporânea*, Porto, Faup, 2009, p.11



ABSTRACT

Índice

Introdução, 1

Parte I: Paisagem dos corpos, 4

1. Paisagem, um lugar da memória, 5

Parte II: Entre corpo e arquitectura, 14

1. A condição do sentir, 15

2. A memória dos sentidos, 20

3. Pela arte da emoção no espaço arquitectónico, 32

Parte III: Pensar, projectar, 40

1. Sobre o projecto, 41

2. Um lugar no Canidelo, 47

3. Conceito e simbologia, 51

4. Do processo ao projecto, 62

Parte IV: Rumo ao mar, corpo em terra, 90

Bibliografia, 94

Créditos das imagens e dos desenhos, 97

Introdução

Expressão dos tempos e das mentalidades, a Arquitectura é pilar e sustento da nossa posição no mundo, domesticando tempo e espaço para tornar possível um habitar.

Relaciona-se paisagem e lugar, numa perspectiva de compreender na transformação ao longo do tempo um sustentáculo à sua verdade e identidade, considerando que os lugares da memória são, sobretudo, cenários dinâmicos, favoráveis à troca e construção de significados.

A arquitectura surge como testemunho dessa acção temporal, constituindo ela mesma produto dessa adaptação ao meio envolvente, e, logo, ela mesma memória do corpo no lugar. “A arquitectura contemporânea deveria chamar de novo a si a noção de perenidade e de permanência, na perspectiva de criar novas memórias e de contribuir para a fixação de referências colectivas que edifiquem as formas da nossa história actual e as formas de uma cidade em crescimento que já vai sendo difícil identificar.”¹

Não sendo possível falar do lugar sem falar do corpo que o habita, a questão do corpo prende-se com a experiência do espaço arquitectónico e com o modo como este potencia as relações entre corpo e lugar, entre a existência e a experiência. Procura-se pensar a arquitectura vivida, capaz de enriquecer a experiência de espaço, impulsionando memória e emoção pela incorporação da dimensão física e psíquica do corpo dos sentidos.

¹ PINTO DA SILVA, Maria Madalena Ferreira, *Forma e circunstância: a praça na cidade portuguesa contemporânea*, Porto, Faup, 2009, p.11

Numa época em que o crescente frenetismo da imagem assola todas as áreas da actividade humana, impõe-se reflectir sobre um mundo visual em oposição àquele verdadeiramente sensorial, promovendo a re-sensualização do espaço.² Propomo-nos compreender o significado do espaço para o corpo dos sentidos, considerando a arquitectura como uma unidade espacial - composta pela luz, volume, plano, escala, ritmo e materialidade - através da qual intensificamos a nossa experiência de espaço.

Num último momento, apresentamos um trabalho prático, que se foi desenvolvendo a par e passo com a parte teórica, constituindo por isso sua materialização e seu prolongamento através de uma proposta de intervenção no espaço público.

Localizado na zona costeira do Canidelo, entre a Afurada e Lavadores, o lugar escolhido é dotado de excelentes vistas e condições atmosféricas encontrando-se, actualmente, ainda por aproveitar e desenvolver. “Entendemos que no equilíbrio sábio entre território e cidade, “as formas da arquitectura devem fazer alusão à ideia do lugar e não unicamente aos princípios estéticos, à utilidade ou às leis geométricas e construtivas. Tenta-se, acima de tudo, unir estes conceitos para sustentara ideia do lugar.”³

Na procura de confrontar o meu próprio conhecimento adquirido ao longo de todo o curso, encaro este projecto como a continuação de uma exploração pessoal, em busca do que para mim se reveste de essencialidade na arquitectura. Deste modo, o espaço-refúgio surge como valor do próprio espaço, entrelaçando a natureza do ser com a natureza do lugar.

2 TSHUMI, Bernard, *Pleasure of Architecture* in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: An anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p. 530

3 PINTO DA SILVA, Maria Madalena Ferreira, *Forma e circunstância: a praça na cidade portuguesa contemporânea*, Porto, Faup, 2009, p. 10



Fig.1 Cathar Castles

Parte I: Paisagem dos corpos

*“Onde ficava o mundo?
Só pinhais, matos, charnecas e milho
para a fome dos olhos.
Para lá da serra, o azul de outra serra e outra serra ainda.
E o mar? E a cidade? E os rios?
Caminhos de pedra, sulcados, curtos e estreitos,
onde chamam carros de bois e há poças de chuva.
Onde ficava o mundo?
Nem a alma sabia julgar.
Mas vieram engenheiros e máquinas estranhas.
Em cada dia o povo abraçava um outro povo.
E hoje a terra é livre e fácil como o céu das aves:
a estrada branca e menina é uma serpente ondulada
e dela nasce a sede da fuga como as águas dum rio.”*

Fernando Namora, ‘Terra’



Fig.2 Paisagem de Vaxholm, Alfred Wahlberg, 1872

1. Paisagem, um lugar da memória

Ecos de uma acção conjunta, comunitária e protectora surgem quando recordamos a imagem da paisagem da nossa cidade natal; dos marcos religiosos ressaltam recordações da organização característica e local, na qual cidade e paisagem ilustram uma memória de vivência colectiva.¹

Na sua representação pictórica ou fotográfica observamos a paisagem segundo uma imagem, capaz de nos despertar emoções a partir do que denominamos como sentido de pertença ou familiaridade. Através dessa imagem compreendemos o carácter expressivo das qualidades físicas do sítio, em matéria de composição, luz, cor, topografia, densidade, construção, ou simplesmente, pelo contacto detido com a natureza.

Actualmente, o problema destas imagens enquadradas num campo visual reside na construção e promoção da imagem parcial e idealizada, por vezes destituída da componente humana que lhe deu origem. Referenciam-se apenas fragmentos de uma realidade mais complexa. “Entre corpo e repertório de imagens visuais, ao qual denominamos de realidade, reconhece-se uma distância naturalmente intransponível. Sabemos que, de algum modo, estamos fora, num observatório construído (escolhido) que não é parte do interior da coisa em si.”² Solà-Morales alude precisamente à experiência da cidade enquanto paisagem, confrontando, simultaneamente, o distanciamento requerido pelo *ver de fora* com a tendência para uma relação muito mais individualizada, derivada do acto de habitar e de construir o domicílio. Relembramos que a “paisagem”, é expressão derivada do latim “pagus, que designa o território no qual se habita. Paisano; payés, sendo aquele que habita num lugar e mais precisamente, aquele que estabelece nesta peça de território uma morada.”³

1 Subjacente à ideia de comunidade encontra-se a capacidade organizadora da rés-pública, a partir da contenção e articulação dos cidadãos que coabitam num território. Ver SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.153

2 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.116

3 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.153



Fig.3 Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo Ponte Grande, Giovanni B. Castagneto, 1895

É na abordagem das questões e dos problemas que se lança um caminho rumo a uma resolução. “No oceano das percepções e das informações, toda a operação construtiva consiste na produção de paisagens e arquiteturas. Como princípio existe a desordem e o informal. A construção mediatizada de visualizações e percepções sedutoras, (...), ainda que provisória e efêmera, é a que produz superação da mera navegação à definição de malhas, relações, estáveis ou instáveis, através das quais a realidade ganha novos invólucros, traços.”⁴

Escreve Baudillard que “a ilusão não se opõe à realidade, trata-se apenas de outra realidade mais subtil que envolve a primeira com o signo da desapareição.”⁵ Neste sentido, importa questionar o que é a realidade⁶ e, conseqüentemente, o que a imagem sedutora constitui em relação a essa realidade, afigurando-se insuficiente o modo de ver e sentir, cuja percepção da paisagem assenta no distanciamento do corpo que realmente a habita. “A arte da visão tem certamente produzido um pensamento impositivo e provocador, sem com isso nos ter facilitado o nosso enraizamento neste mundo.”⁷ São diversas as abordagens à realidade da paisagem, no entanto, todas elas constituem por si só – circunstância, definida por Távora como um “conjunto de factores naturais e humanos (...) ao qual daremos o nome de “circunstância”, (...), aquele conjunto de factores que envolvem o homem, que estão à sua volta e, porque ele é o criador de muitos deles, a esses haverá que juntar os que resultam da própria existência, do seu próprio ser.”⁸

4 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.117

5 BAUDILLARD in SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.119

6 “A realidade não existe previamente, esperando que nos debrucemos a contemplá-la, mas produz-se através dos meios que utilizamos para chegar até ela. Produção do meio e produção da experiência são duas caras do mesmo processo. A arquitectura e a paisagem urbana são, por sua vez, o meio e o resultado desta mediação para fazer dos não-lugares, lugares; do informe, forma; do inteligível, inteligível; do fluído, consistente. Assim, o acesso à experiência do lugar passa necessariamente pelo meio que o torna acessível, a própria arquitectura” in SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.111

7 “A predominância da visão e a supressão dos outros sentidos leva-nos a um afastamento, isolamento e exterioridade preocupantes. “A arte da visão tem certamente produzido um pensamento impositivo e provocador, sem com isso nos ter facilitado o nosso enraizamento neste mundo.” in PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.19

8 TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2007, p.22



Fig.4 Broken Circle, Emmen, Holand 1971



Fig.5 Sun Tunnels, Nancy Holt, 1973

A paisagem é organização de espaço, e logo, espaço humanizado⁹, resultante da vivência e apropriação humana de espaço, com vista à produção do lugar e do evento¹⁰. Consuma-se a paisagem, à medida do processo de transformação do espaço em lugar - do indefinido, o definido em ordem ao corpo. A paisagem é composta de múltiplas realidades, densidade, dispersão, cidade, não cidade, equacionando estes contrastes e diferenças numa realidade que traduz a paisagem habitada.

Recordando Norberg-Schulz, a origem do *genius loci*¹¹, ou, o espírito do lugar, encontra-se, precisamente, na conformação do lugar ou lugares – diferentes e particularizados entre si, opondo-se, por definição, à configuração do espaço matemático, contínuo e homogêneo. Um lugar não se refere apenas à localização abstracta, refere-se a um conjunto de coisas com substância material, forma, textura e cor, que, em conjunto, compõem características determinantes do carácter ambiental que constitui a essência do lugar.¹²

À construção do lugar circunscreve-se uma necessidade intemporal de habitar e construir o domicílio, expressão da marcação de valores espaciais passados e presentes, que, inevitavelmente, entrarão em diálogo e se repercutiram no futuro. O *lugar fenomenológico*¹³ representa uma base para entender a importância da paisagem, agregando ao corpo a capacidade criativa de construir a sua *experiência do habitar* –

9 Ver PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009

10 Ver TSCHUMI, *Architecture and Limits II*, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.156

Significativa para a sua proposta de arquitectura "como evento" é a ideia do corpo como construtor de espaço através do movimento. A título de exemplo, uma multidão de pessoas na rua muda a condição e dinâmica espacial.

11 "Genius loci" é um termo latino que se refere ao "espírito do lugar", tendo sido objecto de culto na religião romana. Tomou-se uma expressão adoptada pela teoria da arquitectura para definir uma abordagem fenomenológica do ambiente e da interacção entre lugar e identidade, tal como propõe Norberg-Schulz, "o conceito de *genius loci* denota a essência do lugar", referindo-se portanto, ao conjunto de características sócio-culturais e arquitectónicas caracterizam o lugar. In NORBERG-SCHULZ, Christian, *The Phenomenon of Place*, 1976 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.418

12 NORBERG-SCHULZ, Christian, *The Phenomenon of Place*, 1976 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.414

13 NORBERG-SCHULZ, Christian, *The Phenomenon of Place*, 1976 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.415



Fig.6 Land art, Andy Goldsworthy

a partir da produção da memória aglutinadora. “Construir não é, em sentido próprio, apenas um meio para habitar. Construir já é em si mesmo habitar.”¹⁴ É desta necessidade de *construir e habitar*¹⁵ o lugar que conhecemos a narrativa da paisagem¹⁶ cenário de memórias e resultado da acção do corpo sobre o espaço, ao longo do tempo.

A arquitectura é contígua à formação da história, sendo por isso testemunho da própria evolução dos conceitos de *agregação e dispersão, nomadismo e sedentarismo* – ideais da civilização e sociedade. Da organização do espaço ao longo do tempo, traduzida temporalmente de forma “horizontal” e “vertical,”¹⁷ torna-se possível traçar uma cronologia da situação política, social e cultural, expressão da mentalidade vigente numa época, revelando-se, assim, um signo de identidade e património inestimável o modo como concebemos o espaço organizado. O tempo possibilita a sobreposição de experiências, ou, vivências sobre o espaço, e, consequentemente, sobre o próprio lugar. “Como se nesse lugar, a arquitectura e a vida se construíssem em paralelo e cada uma das rugas que com o passar do tempo surgem, fossem expressão do conhecimento, da sabedoria e de todas as histórias que existiam para serem contadas”¹⁸

14 HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, publicado em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Trad. de Marcia Schuback, Pfullingen, 1954, p.1, disponível em www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf

15 HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, publicado em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Trad. de Marcia Schuback, Pfullingen, 1954, p.2, disponível em www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf

“A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre a terra é o “bauen”, o habitar. Ser homem: ser como um mortal sobre a terra; habitar. A antiga palavra bauen (construir) diz que o homem é, à medida que habita.”

16 Afirma Norberg-Schulz que, segundo Heidegger, o habitar da paisagem corresponde à confluência, ou, diálogo entre os elementos que se localizam na mesma região, ou, lugar; a ele referentes. “O que é o “gathering”, Heidegger afirma, é a paisagem habitada”. Uma paisagem habitada é uma paisagem conhecida, isto é, um sítio habitado.” in NORBERG-SCHULZ, Christian, *Heidegger’s Thinking on Architecture*, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.435

17 TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2007, p.20

Távora afirma: “A participação do tempo na organização do espaço é uma constante, no entanto, é possível distinguir “a horizontal, que se realiza entre homens de uma mesma época, e a vertical que se realiza entre homens de épocas diferentes. São dois tipos de uma mesma realidade, com a diferença, se diferença se pode chamar-se-lhe, de que o tempo conta mais no segundo do que no primeiro, embora não esteja ausente também neste.”

18 DURÃO, Paulo H., in BAEZA, Campo, *Un arquitecto es una casa*, Marid, Maireia Libros, 2010, p. 38 in ANDRADE, Maria Isabel S. C. Rebello de, *Lugar, memória e corpo: A Nostalgia da casa Sonhada*, Faup, Porto, 2011, p.19



Fig.7 Imagem sem título, autor desconhecido

Távora relembra a responsabilidade do homem para com a vivência do espaço¹⁹, assumindo-se a realidade construída enquanto elemento activo e transformador da vivência futura do lugar e, logo, dos corpos que o habitam. Desta forma, gera-se, assim, a problemática em torno do corpo e lugar – ao corpo que procura habitar a paisagem e recorre à arquitectura, disciplina moderadora dessa relação ao longo do tempo. A arquitectura traduz-se numa acção do corpo imprimida sobre espaço e tempo; instrumento de criação da experiência e da respectiva memória corporal. “Uma localização ou “espaço vivido” é geralmente denominado de lugar, podendo assim entender-se a arquitectura enquanto criação dos lugares.”²⁰ São estes lugares, trazidos até nós pela arquitectura, que se convertem em lugares próprios e pessoais permitindo o habitar - são os lugares da memória. “Habitar significa “a maneira como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nos humanos somos na terra, é habitar”²¹

É precisamente porque necessitamos de espaço para a mais primitiva das divisas, a sobrevivência, que consumimos espaço habitável.²² Do construir para o habitar, exprime-se a ideia de delimitação do espaço por parte de um corpo que dele se apropria. Apropriar significa pois “tornar próprio” e para tornar próprio necessitamos de limitar, definir ou marcar a zona em questão. “Mesmo de um ponto de vista utilitário, o espaço é o nosso fim, delimitá-lo é o objectivo de construir – quando construimos, nada mais fazemos a não ser destacar uma conveniente quantidade de espaço, encerrando-o e protegendo-o – e toda a arquitectura surge dessa necessidade.”²³ O limite está associado a uma ideia de posse e identidade, tomamos conhecimento da *região* própria pelo estipular dos limites,

19 TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2007, p.27

20 NORBERG-SCHULZ, Christian, Heidegger's Thinking on Architecture in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.435

21 NORBERG-SCHULZ, Christian, *The Phenomenon of Place*, 1976 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.417

22 A nossa existência traduz-se em matéria de espaço, logo, habitamos porque existimos e construimos para delinearmos um habitar. A essência do construir é precisamente deixar habitar, sendo que habitar corresponde à existência; ao próprio acto de existir. in HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, publicado em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Trad. de Marcia Schuback, Pfullingen, 1954, p.1, disponível em www.prourof.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf

23 SCOTT, Geoffrey, *L'estetica dell'Architettura*, Laterza, Bari, 1928 in ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitectura*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p.186



Fig.8 Curved Rising Line, Jebel Acacus, Libya, 2008

e, no caso do arquétipo do *abrigo* – o limite é a contenção do corpo. É concebível que a divisa primeira da arquitectura assente precisamente na domesticação²⁴ e humanização do espaço²⁵ a partir do acto de construir²⁶ um lugar ao corpo – um abrigo. A capacidade de amparo do abrigo materializa-se na ideia de casa.

Assim concebível, o valor simbólico da memória reside na construção de significados para o indivíduo, com presença imediata na paisagem a partir do acto de construir. Em profundidade, podemos dizer que produzimos lugares porque visamos produzir memórias de identificação e de pertença. As memórias são lugares. “A casa, a cidade e a paisagem são espaços para ser vividos, para experienciar a partir deles a nossa própria existência e relação com mundo.”²⁷

Actualmente, a arquitectura surge protagonista e mediática; portadora de uma identidade própria que se desliga do lugar, da memória e do corpo histórico-perceptivo do ser - numa concepção de monumento, marco político e social com pretensão ao destaque, mais do que uma equação de circunstâncias e intenções. A sobreposição do factor imediato e da arquitectura niilista²⁸ ao *genius loci*²⁹ conforma uma influência inegável à própria experiência desse espaço e, logo, ao *corpo que sente*. “Em vez de reforçar uma visão centrada no corpo e integrada na experiência do mundo, a arquitectura niilista descompromete e isola o corpo; em vez de tentar reconstruir a ordem cultural, impossibilita qualquer leitura de uma significação colectiva.

24 PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.16

25 PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.128

26 HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, publicado em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Trad. de Marcia Schuback, Pfullingen, 1954, p.2, disponível em www.prouarb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf

27 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.113

28 PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.22

29 NORBERG-SCHULZ, Christian, *The Phenomenon of Place*, 1976 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.418



Fig.9 Autor desconhecido

O mundo converte-se numa jornada visual hedonista e desprovido de sentido.”³⁰ É inerente ao *corpo dos sentidos* e a toda a natureza humana a criação e leitura de significados no meio envolvente. A base da percepção espacial assenta em si mesma na interacção e contacto entre as coisas. Pallasmaa realça o papel da memória na relação entre corpo e espaço, a contínua apreensão de dados formula toda a base do entendimento do espaço.³¹

Escreve Távora: “O espaço é um dos maiores dons com que a natureza dotou os homens e que, por isso, eles têm o dever, na ordem moral, de organizar com harmonia, não esquecendo que, mesmo na ordem prática, ele não pode ser delapidado, até porque o espaço que ao homem é dado organizar tem os seus limites físicos, facto pouco sensível, por exemplo, na escala do objecto, mas já extraordinariamente sensível na escala da cidade ou da região.”³²

30 PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.22

31 Concebemos as coordenadas e características de espaço a partir do próprio corpo e da experiência sensorial.

32 TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2007, p.27

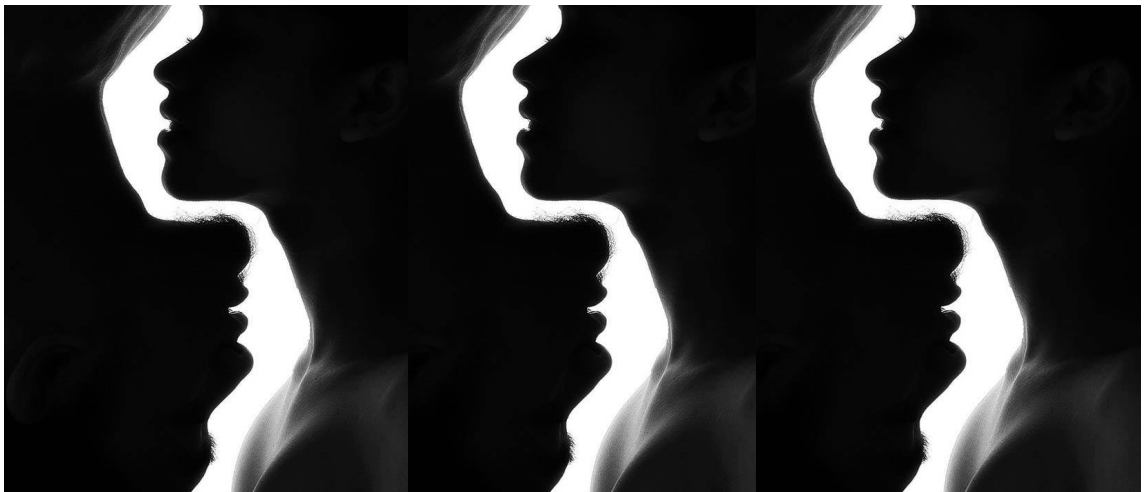


Fig.1 Autor desconhecido , fotomontagem

Parte II: Entre corpo e arquitectura

“Olhar e sentir

por dentro do corpo a massa de que é feito o avesso dele.

Ossos músculos nervos veias

tudo o que está no corpo e mundo é

a pintura contém e depõe na tela e

se acaso aí o pintor deixou reservas

nesse sem nada o avesso do mundo se

recolhe e mostra a face.”

Júlio Pomar



Fig.2 Metamorphose I, Maurits Cornelis Escher, 1937-1945

A condição do sentir

A vivência em sociedade pressupõe relações de espaço, regras e obstáculos invisíveis que influenciam o modo como vivemos e sentimos o espaço e, logo, todo o diálogo gerado entre o nosso corpo e o espaço habitado.

O antropólogo Edward Hall estabelece uma ligação complexa e ambígua entre cultura e vivência do mundo que se repercute, à escala particular, na experiência de espaço do indivíduo. Hall encontra no próprio sistema biológico do homem uma *natureza evolutiva* da percepção, que opera sínteses diversas na leitura e entendimento do espaço ambiente. Todo o ser humano é culturalmente selectivo e influenciado pelo meio que o rodeia, ao nível da identidade e personalidade, como também, ao nível da sua própria estrutura perceptiva. A relação entre indivíduo e espaço assume-se assim como uma súmula destas estruturas perceptivas anteriores, pautadas pela educação, formação, saúde e pela própria proximidade cultural³³, entre tantas outras variáveis da sua vivência ao longo da vida.³⁴

O próprio desenvolvimento e manuseamento dos órgãos sensoriais, afigura-se como um instrumento adaptativo, decorrente dessa interacção, que se constitui na vivência de espaço. A devida moldagem dos filtros sensoriais e perceptivos repercutirá na experiência de espaço³⁵ uma sensibilidade particular do indivíduo perante o mundo, que levará à construção de um *mundo sensorial* variável de indivíduo para indivíduo e, necessariamente, diferente de cultura para cultura.³⁶ Condição inegável da existência, a

33 Em Hall, a "proxémia" designa o conjunto de observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço, enquanto produto cultural específico.

34 "A estruturação do mundo perceptivo não é somente função da cultura, mas igualmente das relações humanas, da actividade e da afectividade." in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.205

35 "A selecção de dados sensoriais consiste em admitir certos elementos, ao mesmo tempo que são eliminados outros: assim, a experiência será percebida de modo muito diferente de acordo com a diferença de estrutura dos filtros perceptivos de uma para outra cultura. Os meios ambientes arquitecturais e urbanos são expressão deste processo de filtragem cultural." in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.13

36 HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.205



Fig.3 Corte secreto, Helena Almeida, 1981



Fig. 4 Golconda, Rene Magritte, 1953

experiência espacial, ou, o modo de experienciar espaço, constitui por isso um contacto pessoal e individual, que na sua essência nasce da relação entre corpo perceptivo e o ambiente habitado, na qual o corpo se assume agente activo, organismo vivo e em mutação constante pela interacção com esse meio ambiente.

Não obstante prevaleça um carácter ambíguo no *experienciar do espaço*, inequivocamente, a experiência apresenta-se como um momento de referência – uma memória - que se repercutirá nas acções e percepções futuras. Uma vez que a vivência do espaço implica, precisamente, a experiência do mesmo, é a partir do estímulo das estruturas perceptivas e da inteligência sensorial que a memória referencial se encontra em constante formação, constituindo, por sua vez, base primeira da mesma estrutura perceptiva e, logo, do modo como vivemos o espaço.³⁷

Parte do actual *processo de sobrevivência* em sociedade parcialmente globalizada, convertem-se em capacidades ou comportamentos essenciais nas relações humanas, aqueles cuja acção nos permita antever à distância os meios envolventes, evitando com isso o contacto físico supérfluo. Com extremo desenvolvimento dos *receptores à distância*³⁸ a própria posição do corpo dos sentidos no mundo sensorial afigura-se adulterada, promovendo barreiras de ordem social, cultural, e ainda, as relativas ao próprio *indivíduo*. Estas barreiras entrecruzam-se com uma crescente necessidade de antever, seleccionar e rivalizar com o próximo. A coexistência em sociedade pressupõe uma complexa gestão da relação entre o corpo próprio e o corpo próximo, consumando-se então, a valorização dos sentidos visual e auditivo, em detrimento dos órgãos sensoriais ligados à sensação de proximidade e intimidade - tacto, olfacto e paladar.

³⁷ Em “*A dimensão Oculta*” e em “*The Silent Language*”, Hall pretende mostrar que “os princípios estabelecidos por Whorf e os seus colegas a propósito da linguagem são igualmente válidos para os restantes comportamentos humanos, bem como, para todos os fenómenos da cultura. Pensou-se durante muito tempo que a experiência era o bem-comum e que seria sempre possível, para comunicar com um outro ser humano, dispensarmos a língua, a cultura, e referir-mo-nos à simples experiência. (...) Ora, as investigações proxémicas lançam sérias dúvidas quanto à validade de tal hipótese, em particular no caso dos seres humanos em causa serem de culturas diferentes.” in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.12

³⁸ Conceitos explicitados em HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, Cap. IV

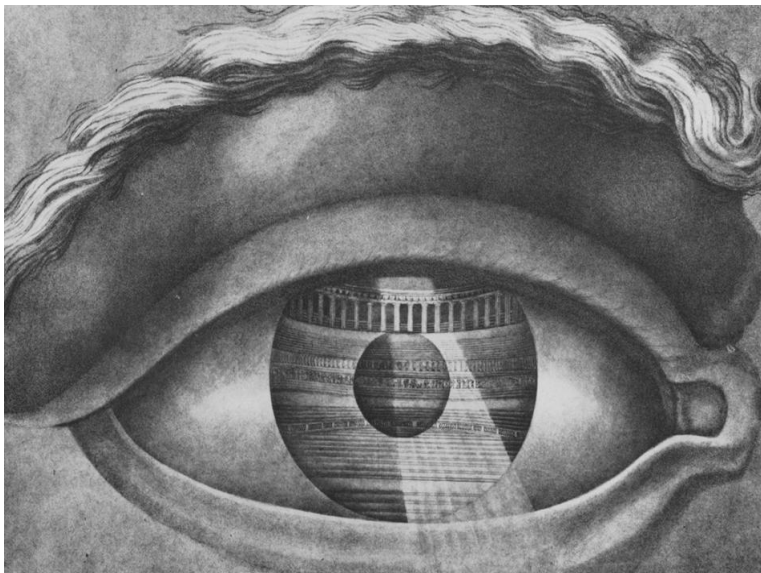


Fig.5 Coup-d'oeil du Théâtre de Besançon, Claude-Nicolas Ledoux, 1804



Fig.6 Pensamento, escultura de Rodin

No passado, a época iluminista e a representação perspetiva converteram o olho no principal instrumento de percepção e análise da realidade. A *luz* surge como apanágio do conhecimento iluminista, protagonizada pelo *olho* atento e observador, capaz de nos devolver ao mundo concreto pela exaltação do conhecimento científico. Adquirindo actualmente novos significados que a distanciam de uma posição positivista, a visão é o sentido que tem alcançado maior destaque na nossa sociedade, sendo possível considerá-la à medida de uma visão moderna – correspondente a uma construção exterior e indirecta, mediatizada e, como tal, representativa da nossa era na qual a imagem constitui o principal pólo de atracção, venda e cativação. Da incrível aceleração patente neste último século, o factor tempo converte-se num quadro limitado ao presente, no qual se expõe e se observa a simultaneidade do mundo. “À medida que o tempo perde a sua duração e o eco do passado, o homem afasta-se do seu ser e do histórico ao qual pertence, vendo-se então ameaçado por um terror ao tempo.”³⁹ Consequentemente, a criação da imagem superficial e fugaz alimenta-se do uso periférico e desfocado do sentido da visão, afectando toda a nossa experiência no mundo. É neste sentido, que também a arquitectura surge afectada pela proliferação da imagem evocadora da emoção ou desejo⁴⁰ a partir da sedução da retina, em estrita correlação com a memória visual. Precisamente pelo factor tempo envolvido na percepção do espaço, torna-se impossível substituir ou considerar a imagem, ou, qualquer outra representação como substituto da experiência arquitectónica. Desta forma, o predomínio da vista e a supressão dos restantes sentidos influi na forma de pensar, praticar e sentir a arquitectura, levando a uma des-sensualização das qualidades sensoriais do espaço, tal que este seja cada vez mais concebido para um *corpo* descaracterizado - distanciado da sua essência *do*

39 BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, p.44 in PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.52

40 TSCHUMI, Bernard, *The Pleasure of Architecture*, 1977 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p. 530



Fig.7 Sem título, Álvaro Siza Vieira

habitar.⁴¹ Sobressai na génese deste problema, um desentendimento e afastamento da consciência que reconhece nos sentidos um funcionamento interno primitivo, fundamento da nossa relação racional e afectiva com o mundo. O entendimento desta base sensória estratificada e incorporada na existência assume-se como meio para a crítica da arquitectura *niilista*⁴², em prol de uma arte e arquitectura multissensorial. Toda a interacção humana com espaço tem por base uma relação gerada com o corpo dos sentidos. "(...) os arquitectos preocupam-se essencialmente com a organização visual, do que se vê na construção; estão totalmente inconscientes do facto de que o indivíduo transporta consigo esquemas internos de espaço de estrutura fixa, adquiridos no início da vida"⁴³

Na prática do projecto, a experiência de espaço assume um papel importante a partir da visita ao sítio, favorecendo o conhecimento da circunstância e de dados incomunicáveis por meio do desenho bidimensional, ou, de qualquer meio de representação. Ensinado academicamente, o desenho à mão livre, e, particularmente, no desenho rápido, envolve a experiência do espaço para conhecimento das várias dimensões estruturais e físicas, sociais e ambientais. A diferença entre o *ver* e *olhar*⁴⁴ radica no atentar das características do espaço, dando origem a um processo de progressivo treino no apreender do espaço, alimentando-se, sobretudo, o carácter experimental e dinâmico inerente à disciplina criativa. É preciso aprender a ver, e para aprender a ver, é preciso saber deambular, conhecer as múltiplas realidades do espaço, imateriais e humanas,

41 "A ideia de que é o organismo inteiro, e não apenas o corpo ou o cérebro, que interage com o meio ambiente é menosprezada com frequência, se é que se pode dizer que chega a ser considerada. No entanto, quando vemos, ouvimos, tocamos, saboreamos ou cheiramos, o corpo e o cérebro participam na interacção com o meio ambiente." in DAMÁSIO, António, *O erro de Descartes*, Lisboa, Europa-América, 1995, p.232 in VASCONCELOS, Bárbara Abreu Jacomé de, *Tão concreto como uma pedra líquida, O betão armado, o corpo e a arquitectura*, Faup, Porto, 2010, p.19

42 Ver PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005

43 HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.125

44 Esta é uma das regras mais importantes para permitir ao estudante manusear o desenho como um instrumento de pensamento.



Fig.8 Fotografia de Maurits Cornelis Escher,

com vista a converter a percepção num instrumento criativo.⁴⁵ A gestualidade da mão possui capacidade instintiva e “autónoma”, consagrando-se instrumento para o artista e arquitecto que no desenho procura soluções para o problema do corpo e do espaço.⁴⁶ Desta forma, é nas mais variadas interacções entre o próprio corpo e o espaço que se fundamenta a disciplina arquitectónica.

No período moderno, o distanciamento da realidade objectiva significou a superação da esfera meramente visual e figurativa, exponenciando novos meios de representação e novas ideias que permitiram atingir um maior aprofundamento da natureza humana e do ingrediente subjectivo subjacente ao mundo tangível da *visão*.⁴⁷ É nesta medida que, actualmente, compreendemos o homem para lá da esfera objectiva, conscientes do binómio físico e psíquico que compõem a sua natureza. Na observação ou prática da pintura, da música ou da dança, encontram-se suplantados os sentidos ligados à distância - visão e audição - sem no entanto, se revelar possível destituí-los dos movimentos do corpo que lhes dá origem. A interacção entre o próximo e o distante, interior e o exterior recoloca a memória sensória, isto é, a memória dos sentidos, no centro de uma discussão com implicações ao nível básico do modo como sentimos e gerimos o espaço no qual habitamos.

45 “Adquirir uma capacidade é, primeiramente, uma questão de incorporação, de uma mimese muscular proveniente da prática, mais do que um entendimento do conceptual ou verbal.” In PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.118

O desenho de espaço procura traduzir uma percepção de espaço que advém de uma base sensória dinâmica do espaço em relação ao nosso próprio corpo, implicando a prática de atentar ao meio envolvente, bem como a capacidade de selecção e filtragem do conjunto de elementos percebidos.

46 PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.21

47 O pintor cubista (1882-1963), “Braque indicava que a percepção científica não é senão um *trompe l’oeil* que impede o artista de dar à experiência do espaço a sua plenitude.” in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.74



Fig.9 Mood lifter, Maggie Taylor, 2001



Fig.10 Subject to change, Maggie Taylor, 2001

2. A memória dos sentidos

Os sentidos significam para o corpo a capacidade de conhecer o mundo que o rodeia, segundo canais sensoriais especializados cuja acção sequencial e complementar compõe um *corpo dos sentidos*; um corpo composto por cinco sentidos.

Tendo sido o sentido que mais tardiamente evoluiu⁴⁸, a visão permite uma leitura de dados mais complexos de forma imediata, assumindo-se, assim, como um sentido ligado à *exterioridade* e, logo, apto ao movimento instantâneo, opondo-se, desta forma, à herança iluminista, pelo conhecimento fugaz e desatento.⁴⁹

Outrora base imprescindível do comportamento e vida humana, o odor é actualmente manipulado, evitado ou até mesmo recusado, sob pena dessa proximidade/intimidade indesejada ou imprevista.⁵⁰ Considerando que o ser humano era, primeiramente, *um ser mais olfactivo*⁵¹ do que visual, estas assunções constituem prova de um afastamento progressivo da natureza háptica do homem ao nível da evolução humana, e que, no entanto, actualmente, resvalam a favor do monopólio do sentido da visão sobre *valores* existenciais - pela crescente importância da imagem, virtualidade e simulacro⁵² social.

48 HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.79

49 Actualmente, podemos conceber na definição e validade do *conhecimento* uma maior abrangência, marcada por uma panóplia de meios segundo os quais este se formula, como por exemplo, o senso comum, o conhecimento *a priori*, o conhecimento científico, bem como, os meios segundo os quais este se transmite em sociedade através da internet e dos media. A proliferação e sobrelocação da informação leva a que se valorize o conhecimento pela imagem sobrepondo-se ao transmitido pela linguagem. "Uma imagem vale mais do que mil palavras."

50 Através de alguns estudos realizados, Hall refere que, quando confrontados com a esfera térmica e odorífera de outrem, muitos dos inquiridos "exprimiam o sentimento próprio aos povos "sem contacto", manifestando desejo de afastamento. Num caso particular, "um americano sente-se incomodado quando se encontra no campo olfactivo de uma pessoa com quem não tem intimidade, sobretudo em lugares públicos. É agarrado, por assim dizer, pela intensidade e o carácter sensual da experiência, que o impede ao mesmo tempo de prestar atenção ao que se diz e de controlar os seus próprios sentimentos." In HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.64

51 Recuando aos antepassados do homem, prévia à adaptação ao *environment* das árvores, o homem era um ser terrestre no qual o olfacto representava um papel primordial na sua sobrevivência. Com a fase evolutiva da vida na árvore, o olfacto perde importância em relação à visão. Nesta nova evolução, o olfacto extremamente apurado transforma-se num olfacto mais enfraquecido, influenciando, consequentemente a formas de interacção e comunicação. Gera-se uma maior tolerância física em relação ao próximo e, logo, uma maior proximidade. Ver HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.54

52 Pressupondo aquilo que não é real, ou, constitui realidade, a criação de uma ilusão.



Fig.11 Imagem sem título, autor desconhecido

Apesar da progressiva hierarquização sensorial para a qual caminhamos, nenhum sentido é independente por si só, ou pode proporcionar-nos uma experiência de espaço completa, da mesma forma que, caso não nos fosse possível movermo-nos ao longo do espaço, a nossa percepção converter-se-ia numa percepção estática e invariável, pela ausência de interacção e correcção entre os órgãos sensoriais e o movimento quinestésico.⁵³ No mesmo sentido, Berkeley nega que a distância possa ser imediatamente vista. Palavras como “alto”, “baixo”, “à esquerda”, “à direita” retiram as suas primeiras aplicações da “experiência quinestésica e tátil”⁵⁴

Sabemos que a percepção do espaço se encontra ligada à acção – ao que pode ser realizado num dado espaço, estando então implícita a possibilidade de livre fruição e deambulação. O movimento do corpo pelo espaço traduz-se numa acção temporal - a quatro dimensões. Nesse percorrer e explorar do espaço, todos os sentidos comunicam entre si em simultâneo, compondo-se assim, a partir do movimento do corpo sensorio, a base da nossa percepção espacial. – dinâmica e, sobretudo, quinestésica. “A minha percepção não é (por isso) a soma do visual, táctil ou audível: O meu ser percepçiona de uma forma total: encontro uma estrutura única no ser, uma só forma de existir que comunica com todos os meus sentidos simultaneamente.”⁵⁵ A percepção representa o modo como compreendemos o espaço e processamos a informação que dele advém, implicando uma acção activa do corpo, mais do que uma acção passiva do mesmo perante o espaço. Raramente tocamos em algo sem antes dirigirmos a vista para ver onde o objecto se localiza, ou como aparenta ser. No caso da vista, o sentido com maior

53 “Albert Ames, bem como outros psicólogos especializados nas coordenações sensíveis, demonstraram repentinamente os efeitos correlativos que a vista deve à quinestesia.” O autor refere um estudo efectuado no sentido de comprovar um caso de correcção do campo visual efectuado mediante a percepção conjunta, quinestésica. “Assim, colocou-se numa sala, aparentemente paralelepípedica regular, pedindo-se a um grupo de indivíduos que atingisse com um pau um certo ponto situado junto à janela. “No decorrer das primeiras tentativas os sujeitos da experiência falhavam invariavelmente o seu alvo. Depois de aprenderem progressivamente a corrigir a sua apreciação e a acertarem no alvo com o pau, os sujeitos deixavam de ver a sala sob a aparência de um cubo, percebendo-a sob a sua forma efectivamente truncada.” In HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.81

54 HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.81 e p.82

55 MEARLEAU-PONTY, Maurice, *El cine y la nueva psicología*, in *Sentido y sinsentido*, Northwestern university Press, Evanston, 1964, p. XII in PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.21

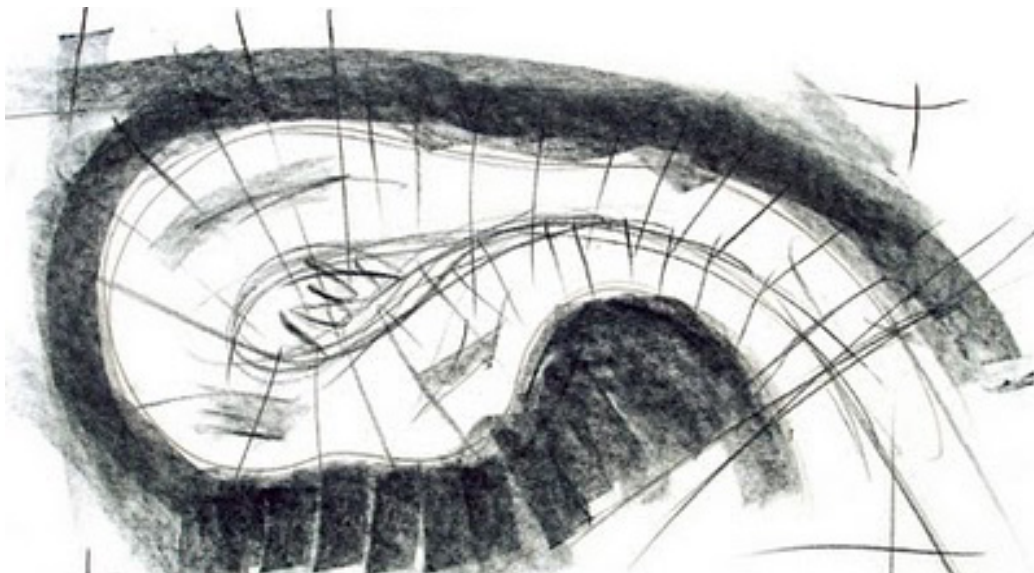


Fig.12 Bruder Klaus Chape, Alemanha, Peter Zumthor, 2007

complexidade de dados envolvidos, implica em si mesmo um direccionamento do olhar, sendo muitas vezes impulsionado por um dado som repentino, ou por uma impressão olfactiva.

O corpo aprende a conhecer o espaço pela acção unitária dos sentidos, evocando-se continuamente no conhecimento das circunstâncias espaciais. A própria essência da sensorialidade reside no sentido dinâmico da transacção de impressões entre o interior e o exterior, o próximo e o distante em relação ao corpo que percepção. “(...) o homem aprende enquanto vê, e repercute o que aprende por sua vez sobre aquilo que vê; o que explica a capacidade de adaptação e o partido que ele tira da experiência passada. A faculdade de romper as camuflagens que se lhe apresentam é prova de que a experiência o ensina a modificar a sua própria percepção. Qualquer estudo acerca da vista terá assim que distinguir entre imagem retiniana e percepção, entre “campo visual”⁵⁶ e “mundo visual”.⁵⁷ Revela-se em plenitude a mais completa experiência de espaço, aquela que permite o exercício simultâneo da parte mental e da parte física, da parte sensória e da parte motora, numa acção conjunta em que são continuamente efectuadas constantes correcções e apuramentos da realidade à medida que experienciamos espaço.⁵⁸ Ao acto de experienciar o espaço pela descoberta do mesmo, estabelecem-se pontes mais sólidas que permitem a intensificação dessa experiência e, consequentemente, o modo como sentimos e vivemos o espaço.

56 Para James Gibson, o “campo visual” é constituído por estruturas luminosas em transformação incessante, registadas pela retina, das quais o homem se serve para construir o seu “mundo visual”. O facto de o homem distinguir entre impressões sensíveis que excitam a retina e o que efectivamente se vê, permite comprovar uma correcção inconsciente do campo visual a partir de outros dados sensoriais.

57 “Qualquer estudo acerca da vista terá assim que distinguir entre imagem retiniana e percepção; entre “campo visual” e “mundo visual”, segundo James Gibson, autor de *The Perception of the Visual World*” in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.80

58 O autor referencia a relação gerada entre corpo e espaço na cultura oriental como exemplo da dialéctica quinesésica. “Os jardins não são concebidos apenas para serem apreendidos pelo olhar: um elevado número de sensações musculares participa na apreensão de um jardim japonês quando este é percorrido. O visitante é periodicamente obrigado a ver por onde põe os pés, enquanto procura o seu caminho por entre as pedras irregularmente espaçadas que permitem atravessar um lago” numa motivação visual constante por atingir a pedra seguinte. (...) Os antigos arquitectos japoneses já haviam entrevisto manifestamente a conexão de experiência quinesésica e da experiência visual do espaço, aumentando o espaço visual por meio de uma intensificação das sensações in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.66



Fig. 13 Lonely Metropolitan, Herbert Bayer, 1932

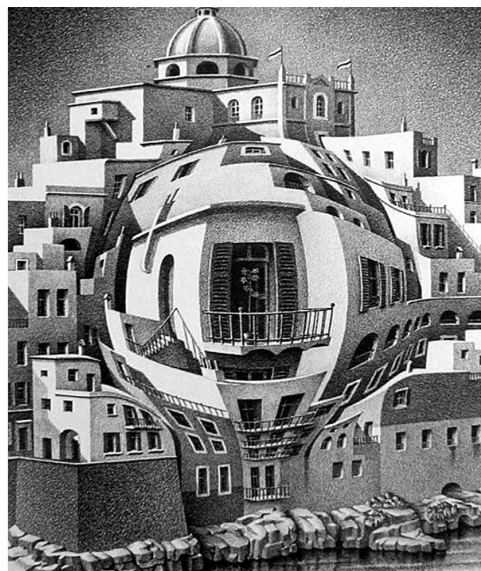


Fig. 14 Balcony, Maurits Cornelis Escher, 1945

Torna-se então possível conceber também o próprio corpo enquanto forma primitiva de todas as demais experiências de espaço. "O corpo – refere Merleau-Ponty – é o espaço-pátria da alma e matriz de todo o outro espaço existente."⁵⁹ Não constituindo o corpo apenas um instrumento mediante o qual experimentamos o espaço, o corpo é ele mesmo espaço experimentado, segundo cujo *arquétipo* se compreendem os demais espaços. O corpo constitui barreira de delimitação interior e exterior separando a interioridade do corpo da exterioridade do espaço, separando o próprio corpo dos outros corpos animados e inanimados. A noção de distância é relativa ao corpo, isto é, à distância patente entre si e o outro, assim como, a noção de estar *dentro* e estar *fora*, expressões estas que adquirem o seu sentido com base na espacialidade inerente ao corpo. Assim, habitar o espaço radica, primeiramente, no habitar da morada primeira. Da mesma forma que o corpo habita o lugar, habitamos o nosso próprio corpo a partir da alma, em clara relação com uma ideia de limite, e, simultaneamente, de transferência entre a condição do *estar* e do *existir* em espaço.⁶⁰ No entanto, o corpo que habita o espaço pode deixá-lo por um que se lhe siga. Contrariamente, à alma não lhe é permitido deixar a morada do corpo.⁶¹

59 MERLEAU-PONTY, M. *L'oeil et l'esprit*, in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 248

60 "Dissemos que o espaço é existencial; poderíamos dizer da mesma maneira que a existência é espacial, quer dizer que, por uma necessidade interior, ela se abre a um "fora", a tal forma que se pode falar de um espaço mental e de um "mundo das significações e dos objectos de pensamento que nelas se constituem" in MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, p.394

61 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, p.369 in BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y Spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 247

O Autor refere-se à "encarnação" da alma no corpo espacial. Referenciando Merleau-Ponty, Bollnow afirma que a "relação do homem com a sua casa mede-se pela intensidade de relação que este tem com o seu corpo. O habitar uma casa é uma espécie de encarnação." in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 247 O habitar exprime um estar-ligado ao mundo: "conceito de habitar serve para designar a unidade indissolúvel com que algo "anímico" (relativo à alma) está encarnado "em" algo corpóreo.", ou seja, algo anímico ou espiritual é envolvido por algo espacial. in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 248



Fig. 15 e Fig. 16 Interior de um caverna



Fig. 17 Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, Francesco Borromini, séc. VII

É a partir da natureza dinâmica do corpo perceptivo que compreendemos o sentido do espaço e da distância.⁶² Por conseguinte, “a vista separada do toque não poderia “perceber” as distâncias, a exterioridade ou profundidade, e, logo, não poderia perceber o espaço ou o próprio corpo.”⁶³ Considerando o tacto como “mãe dos sentidos”⁶⁴, é a partir do contacto com o corpo que tomamos consciência das qualidades físicas do espaço, sendo que na sua ausência, não seria possível conceber a materialidade das coisas, a textura, a resistência, a maleabilidade, e ainda, a temperatura. A pele é o maior e o mais sensível dos órgãos e o tacto o sentido mais pessoal. Todos os sentidos, podem ser encarados como extensões do sentido do tacto, especializações do tecido da pele que definem a interface entre pele e envolvente. “A linha limite entre o ser e o mundo demarca-se pelos sentidos. Tomamos contacto com o mundo a partir da pele especializada em diversas partes, que no seu conjunto, origina uma membrana envolvente única.”⁶⁵

É com base na dimensão oral que, inconscientemente, aprendemos sensibilidades de espaço e matéria passíveis de serem descobertas na interioridade da boca. “A mais arcaica experiência do espaço arquitectónico encontra-se na cavidade da nossa boca.”⁶⁶ Daí que, inevitavelmente, exista uma transferência directa entre as sensações orais e tácteis, por ordem associativa à configuração desse ambiente interior e concreto gerado nas cavidades do corpo. A oralidade radica na sua essência em mais uma forma de *toque* que, por sua vez, se prolonga para o sentido visual e, inversamente, o mesmo acontece. Na observação de superfícies, volumes, componentes textuais ou, até mesmo cores, descobrimo-nos então susceptíveis e sugestionados pela surpresa do detalhe que,

62 Hall explica que a “percepção do espaço é dinâmica porque se encontra ligada à acção – ao que pode ser realizado num dado espaço -, mais do que aquilo que pode ser visto por contemplação passiva.” in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.135

63 HOULGATE, Stephen, *Vision, Reflection and openness – The hegemony of vision from a Hegelian point of view*, p.100 in PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.42

64 PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.101

65 PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.100

66 PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.59



Fig.18 Contemporary Collage, Eduardo Chillida, 1966

permanentemente, marca as cavidades cutâneas, intermediárias da interioridade opaca do corpo com a exterioridade do mundo. Tal sensação exprime novamente o instinto háptico primeiro, verificando-se com mais evidência nas crianças, cuja curiosidade as instiga a procurar sentir os objectos directamente com a boca. Ainda assim, enquanto adultos, a memória háptica é evocada através das qualidades materiais. Uma superfície delicadamente colorida de pedra polida, ou, por oposição, a rugosidade de uma dada superfície são exemplos que despoletam esta mesma sensação. “Até o olho é capaz de tocar, o olhar implica um toque inconsciente.”⁶⁷

Recordando o processo de desenvolvimento do ser-humano, é pois uma aprendizagem táctil que nos conforma enquanto crianças e nos permite a desenvoltura do aparelho sensorial conjunto, a partir do qual, progressivamente, se vão apurando transferências de informação entre os diversos órgãos sensoriais. Basta reflectir sobre o momento de infância, para concluir que nascemos de olhos encerrados e que, numa outra instância, é a partir do tacto que exploramos de forma incessante o meio envolvente, para, progressivamente, aprendermos a domesticar, ou, subordinar o instinto háptico em relação ao visual.⁶⁸ A par com o desenvolvimento da percepção de espaço, constrói-se a consciência de si e do outro – do espaço pessoal e do social, ditando o nosso lugar no mundo. Na perspectiva de Bachelard, a consciência do espaço próprio nasce precisamente no espaço da casa, refúgio primeiro do ser e catalisador da personalidade em devir e expansão. É no espaço concreto da casa que a criança desenvolve uma relação pessoal com o espaço, construindo referências que figurarão sólida e inconscientemente na leitura de espaço futura. Convertem-se em espaços marcantes esses espaços da infância, nos quais se processa o desenvolvimento da percepção e da memória corporal. Também o psicólogo James Gibson observa a dependência gerada entre memória e percepção, sendo que esta “possui um passado, que se encontra na base da localização no tempo e no espaço”⁶⁹, salientando a importância do espaço para

67 PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.42

68 HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.81 e p.82

69 HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.215

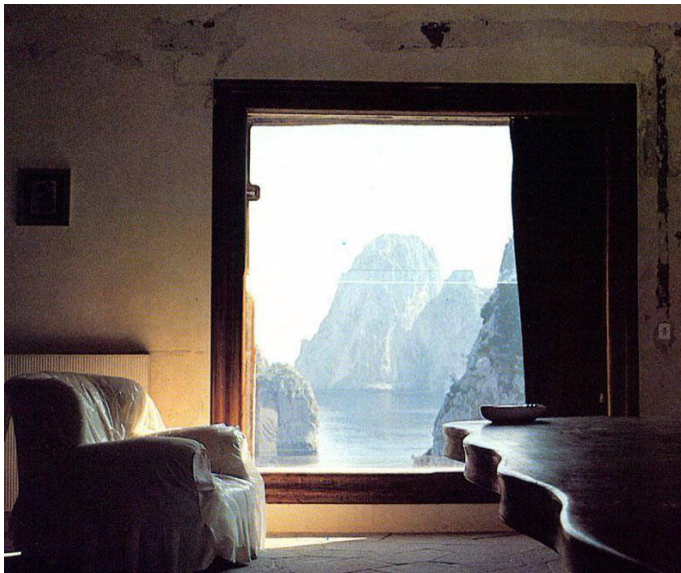


Fig.19 Villa Malaparte, Adalberto Libera, 1937



Fig.20 L'embellie, Rene Magritte, 1962

o desenvolvimento das faculdades físicas e psicológicas do indivíduo.

Pela *memória* tornamo-nos capazes de recordar não só o espaço, como também o modo como nos sentimos/encontramos nesse espaço, estando assim, um *sentir* adjacente a um *recordar*. Na memória das nossas experiências encontramos referências ao espaço, que potenciam ou debilitam a nossa atitude ou predisposição para com o espaço, constituindo interferência directa também na determinação da experiência agradável ou desagradável ao corpo.⁷⁰ Precisamente pela constante presença de um código odorífero⁷¹ ao longo de toda a vida, o olfacto permite o acesso a domínios menos determinados da memória. A conhecida impressão do *déjà-vu* leva-nos a cenários estranhamente familiares permitindo-nos “reentrar de um modo inconsciente num espaço totalmente esquecido pela da retina: o nariz desperta a imagem esquecida e somos convidados a sonhar acordados. O cheiro permite aos olhos recordar.”⁷² Torna-se possível conceber o recordar à medida de uma memória dos sentidos, e, portanto, do próprio corpo. Decorrente de cada sentido, são transmitidas mensagens de ordens diversas cuja associação permite uma leitura, ou ainda, uma ideia que será armazenada. Todos os sentidos transmitem mensagens, apelando a diferentes graus emocionais. Em clara oposição ao sentido da visão, a audição é também ela um sentido orientado para a criação da experiência de interioridade. O registo sonoro surge manifesta-se de forma omnidireccional, conformando por isso um plano de fundo – uma ambiência - ao qual corpo e mente se tornam susceptíveis. Ilustrando esta noção ao nível do quotidiano, é quando precisamos de estar atentos ou concentrados, que o valor do ruído pode constituir obstáculo, envolvendo-nos sem possibilidade de escolha ou fuga. Na sua especificidade, o som promove a abstracção do corpo e da realidade física - a

70 De um modo genérico, é possível conceber a experiência aprazível como o conjunto de circunstâncias mais favorável ao corpo nas suas diversas dimensões, objectivas e subjectivas.

71 O olfacto está na base de um dos modos mais primitivos e fundamentais da comunicação, sendo o mecanismo do olfacto de natureza essencialmente química, sendo apelidado de “sentido químico”. BERKELEY in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.62

72 PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.51 No encontro entre culturas diferentes, os respectivos odores assumem-se enquanto parte de uma vasta panóplia de signos característicos.” in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.64

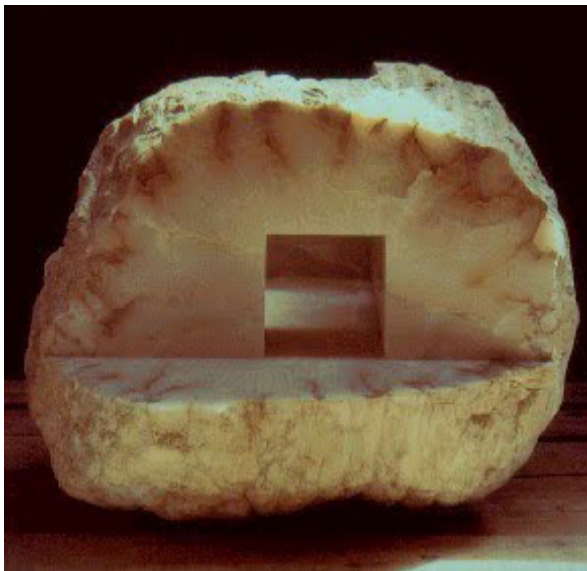


Fig.21 Lo profundo es el aire XVI, Eduardo Chillida, 1996



Fig.22 El mundo, Eduardo Chillida, 1989

experiência auditiva é, assim, uma *experiência de interioridade*⁷³. Na apreciação sonora da melodia, encerramos os olhos, procurando desligarmo-nos do mundo tangível com vista à intensificação da experiência do intangível. Estas constam entre tantas outras situações em que procuramos um distanciamento do sentido da visão em prol de uma maior aproximação física e emocional nas experiências significativas. Pela antítese patente nas experiências de exterioridade e experiências de interioridade, antevê-se aqui a componente emotiva subjacente à acção dos órgãos sensoriais, atribuindo-se à percepção uma natureza binómica, simultaneamente, emotiva e racional. A formação de ideias sensoriais⁷⁴ na memória, corresponde à marcação de determinado espaço ou evento associado a determinada emoção. Precisamente, pelo ser racional e emocional que o homem constitui, a progressiva hierarquização ou sobreposição de determinados sentidos em relação a outros, leva a uma destituição de significado e, logo, a uma quebra da componente emocional, considerando que esta é o mote de criação de todo o que possui um carácter “humano”. Daí que se revele fundamental repensarmos as implicações decorrentes da posição do corpo, bem como, da imagem promovida social e mediaticamente, na consciência plena de que esta é uma questão de mentalidade com repercussões imediatas no modo como vivemos. Por conseguinte, compreendemos a experiência do espaço enquanto uma experiência multisensorial, apoiada numa estrutura sensória sequencial⁷⁵, inequivocamente, complementar. É a partir da transferência de informação entre os vários sentidos que estes se prolongam. Da mesma forma que a acção sensória se encadeia por sequência e complementaridade, também, cada um

73 “o olho alcança, mas o ouvido recebe. Os Edifícios não reagem ao nosso olhar mas efectivamente retornam os sons de volta aos nossos ouvidos.” “Eu observo um objecto, mas o som envolve-me a mim.” in PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.49

Na apreciação sonora da melodia, encerramos os olhos, procurando desligarmo-nos do mundo tangível com vista à intensificação da experiência do intangível, numa procura pela abstracção e contemplação. A apreciação da música é exemplo da experiência contemplativa. A contemplação envolve a abstracção das regras que marcam o mundo físico com vista a uma diminuição dessa barreira existencial – da segmentação entre sujeito e objecto – entre o corpo e espaço.

74 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p.1

75 Segundo James Gibson em vez de cinco sentidos separados devemos compreendê-los enquanto cinco sistemas perceptivos: um sistema visual, um sistema auditivo, um sistema gusto-olfativo, um sistema de orientação e um sistema háptico, no qual cada sistema invoca o outro, num desencadeamento sequencial e complementar. Ver PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p.41



Fig.23 Performance, Iphigenie auf Tauris, Grupo de Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, 1973

dos registos sensoriais que dela advém, se traduz numa referência – um *fragmento de realidade* - entrelaçado na teia mental da memória. O monopólio da visualidade agregado ao afastamento das raízes háptico-emocionais do homem fomenta uma experiência de espaço quebrada, incompleta e expectadora, numa lógica contrária ao livre fluxo e co-relação dos registos memorizados. É na multisensorialidade da experiência corpórea que devemos procurar sentir o mundo, através de *cada um dos sentidos* para redescobriremos a memória sensorial que desde sempre nos acompanhou e constitui elemento aglutinador do corpo ao espaço. “Não existe memória sem uma memória do corpo(...). Com isto não quero dizer que de cada vez que nos lembramos, nos ligamos directamente à memória do corpo. (...) Em vez disso, estou a dizer que não teríamos a capacidade de recordar (...) sem a capacidade de memorizar a partir do corpo.”⁷⁶

A compreensão da acção conjunta do sistema sensório surge como extracto primeiro da discussão gerada entre corpo e memória. Daqui extrai-se que o desconhecimento ou inconsciência do sistema dá origem a uma destituição de sentido, que não contempla a complexidade da relação entre um *corpo-sensor* e um *corpo-sujeito*. Pallasmaa relembra que a arte é demonstrativa da experiência do corpo, afirmando-se o *savoir faire* do corpo enquanto expressão directa da memória. “Todas as formas de arte – tais como, escultura, pintura, música, cinema e arquitectura – são modos específicos de pensar. Representam formas de pensamento sensorial e incorporado, característico especificamente de cada um destes meios artísticos.”⁷⁷ Na sua interacção com o espaço, o corpo pensa.⁷⁸ A dança ou o desporto caracterizam-se pelo manuseamento do corpo - objecto de expressão - através da memória motora. Mais do que uma tarefa do intelecto, a complexa sequência de movimentos no tempo e no espaço é fruto de uma inconsciente e progressiva interiorização do corpo, em matéria de ritmo, sincronia e limites próprios. “O dançarino e o jogador pensam com os seus corpos, o artesão e

⁷⁶ PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.117

⁷⁷ PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.19

⁷⁸ “No entanto, é evidente que, a capacidade de imaginar não reside apenas nos nossos cérebros por si só, sendo que, toda a constituição do nosso corpo é detentora de fantasias, desejos e sonhos.” in PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.17



Fig.24 Sem título, Alix Malka

o escultor com as suas mãos e os compositores com os seus ouvidos. De facto, todo o nosso corpo e experiência são participantes deste processo de pensamento.⁷⁹

No espólio pictórico e escultórico, necessária e espontaneamente, a expressividade corporal que se lhe encontra subjacente é exactamente o instrumento da criação artística. “The Thinking Hand”, escrito em 2009 por Pallasmaa, é uma metáfora para o carácter independente dos nossos sentidos em constante apreensão da realidade, personificando o conceito de *corpo-instrumento* no papel activo da Mão ao longo do processo de concepção artística. “(...) a mão não é apenas um executor passivo e fiel das intenções do cérebro; a mão é detentora da sua própria intencionalidade, conhecimento e capacidades.”⁸⁰ O estudo do significado da mão expande-se assim para o sentido do “corpóreo”, enquanto meio de extravasar a inteligência interna e intrínseca à experiência do corpo no mundo. O mesmo autor consagra o *savoir faire* do corpo que pensa e constrói directamente para um outro corpo. Os artistas vivem da transmissão de impressões, percepções e emoções usando constantemente a sua memória do corpo. Tocar é conhecer o mundo e conhecer o mundo é construir proximidade entre o corpo e as coisas, entre o corpo e o espaço que o envolve.⁸¹ Adverte-se à condição do maior e mais sensitivo dos órgãos, a pele, cuja natureza radica na mais primitiva das sensibilidades - o toque.⁸² O valor da experiência táctil radica precisamente no contacto directo com o corpo, exprimindo, sobretudo, uma vontade e, simultaneamente, uma necessidade de explorar e sentir o objecto ou corpo sobre o qual imprimimos um toque. A pele é toque e o toque é condição da própria existência. Neste sentido, a recordação háptica pertence ao plano emotivo, significado verdadeiro do acto de conhecer e reconhecer, implicando um sentido de proximidade e interioridade capaz de despertar

79 PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.116

80 BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, p.59 in PALLASMAA, Juhani, “The Thinking Hand”, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.21

81 O sistema táctil é tão antigo quanto a própria vida; a faculdade de reagir ao estímulo é uma faculdade da própria vida. In HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.81 e p.

82 Do ponto de vista objectivo, o constante contacto que a pele detém com o meio envolvente pressupõe em si mesmo diversas formas de toque; expressões de um organismo vivo, e logo, expressões da própria condição de ser-vivo.



Fig.25 Sand I, Jim Denevan 2009

fragmentos diversos da memória sensorial e de permitir uma experiência intensificada em arte e arquitectura. Passível de ser exposto desta forma, o corpo assume um papel expressivo da própria qualidade mental humana, constituindo-se assim a ideia de um corpo-instrumento, enquanto meio de expressão de emoções/impressões, fruto de uma experiência autêntica e insubstituível em arte. Assim, a arte do corpo corresponde à materialização da emoção, agindo segundo mecanismos de transfiguração da memória esquecida. O carácter expressivo da arte processa-se a partir do contacto directo entre corpo e a obra, num momento unitário, no qual o artista projecta na obra uma emoção. “O seu sentido [da obra de arte] não está na forma, mas nas imagens e na emotividade que a mesma forma tem a capacidade de transmitir ou despertar. A forma só afecta o sentimento através da sua capacidade de representar algo.”⁸³ É em torno desta capacidade/ condição reactiva e permeável interior-exterior que se torna pertinente questionar o papel do corpo dos sentidos em arquitectura, não só enquanto forma, medida ou objecto de espaço, como também enquanto ser psíquico e espiritual, susceptível aos valores imateriais do espaço.⁸⁴ Constituindo a arquitectura uma disciplina devotada ao corpo e ao problema do habitar, importa compreender em que medida pode a arquitectura gerir e incorporar a lógica sensorial do corpo com vista a impulsionar a memória e a emoção de quem a habita, tal que memória e emoção se convertam em objectivos primeiros do espaço sensorial. Luz, sombra, plano, volume, escala, dimensão, ritmo, som são instrumentos que caracterizam o espaço arquitectónico, comunicando directamente com o corpo dos sentidos. Desta forma, impõe-se reflectir sobre a importância destes instrumentos e sobre o modo como eles se coadunam na integração do corpo sensorial.

A Arquitectura surge como disciplina capaz de moldar a experiência de espaço ao longo do tempo, interagindo inevitavelmente com o natural desenvolvimento e aprendizagem do corpo face ao ambiente envolvente. Deste modo, podemos concebê-la como um

⁸³ PALLASMAA, Juhani, *Geometry of the feeling* in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.449

⁸⁴ “A obra artística necessita de uma dupla perspectiva: simultaneamente, no mundo e no ser, no espaço exterior e no espaço mental interior.” in PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.19



Fig.26 Elogio de la arquitectura XV, Eduardo Chillida, 1996

corpo envolvendo um segundo, ao longo do tempo. A infância, alvo de atenção da Psicanálise e da Psicologia Estruturalista do desenvolvimento, afigura-se como um período extremamente pertinente no âmago de corroborar e aprofundar a essência fenomenológica em arquitectura – dos conteúdos implícitos ao espaço habitado que na sua essência constitui momento fulcral desenvolvimento da estrutura interna da criança e, logo, um motor de estudo e investigação, colocando a memória na origem de toda a experiência do espaço, necessariamente, existencial e psicanalítica.⁸⁵ Neste seguimento, apela-se a um retorno à natureza do corpo háptico para uma arquitectura com arte; uma arquitectura capaz de evocar símbolos de identidade. “Certamente, o facto de determinadas memórias reterem uma marca de identificação pessoal e emotividade ao longo de toda a vida, constitui prova irrevogável da importância e autenticidade dessas mesmas experiências, tal e qual, os conteúdos mais reais e espontâneos da mente serem revelados através de sonhos e devaneios.”⁸⁶ “Fragmentos de arquitectura (pedaços de paredes, de quartos, de ruas, de ideias) são tudo o que realmente vemos. Estes fragmentos são inícios sem fim. Há sempre uma divisão entre fragmentos reais e virtuais, entre memória e fantasia. Estas divisões não constituem mais do que passagens de um fragmento para o seguinte. São vestígios. Estão entre fragmentos. O importante não é o choque entre fragmentos contraditórios, mas o movimento entre eles.”⁸⁷ Na compreensão destas relações entre o material e imaterial, entre valores de tempo e espaço que compõem a realidade tangível, deve a arquitectura integrar a totalidade do corpo sensorial na experiência de espaço, enquanto instrumento de construção de lugares e significados, mediando antigos e novos fragmentos imagéticos da nossa realidade arquitectónica.

85 A memória da infância surge enquanto “uma das matérias-primas da análise fenomenológica da arquitectura”. in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.450

86 PALLASMAA, Juhani, *Geometry of the feeling* in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.450

87 TSCHUMI, Bernard, *The Pleasure of Architecture*, 1977 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p. 539



Fig. 27 e 28 The weather Project, Olafur Eliasson, 2003

Pela arte da emoção no espaço arquitectónico

“A «arquitectura funcional» colocou, sem dúvida, o homem como fulcro da sua razão de ser, mas porque considerou apenas alguns aspectos do homem e não procurou a sua totalidade, ela chegou por vezes ao extremo de o negar, sobrepondo-se-lhe. Também aqui o homem se esqueceu de si próprio. Previram-se casas e outros edifícios que serviam para qualquer homem e falou-se de homem «animal geométrico» e de «arquitectura internacional».”⁸⁸ Como podemos recordar do período moderno⁸⁹, o factor escala do corpo sobre o espaço, pode significar a sua natural empatia e desenvoltura, como também, a sua redução ao nível psíquico. O corpo não é uma máquina de habitar, constituindo o fluir do seu movimento ou dinamismo, uma condição inerente à natureza humana. Configurada pela devida subjectividade implicada no problema do habitar, introduzem-se, assim, conceitos implícitos ao espaço habitado⁹⁰: *bem-estar*, liberdade e possibilidades de identificação do sujeito para com o espaço. É assim possível conceber a arquitectura à medida de um contentor⁹¹ favorável à vivência nas mais variadas facetas da vida humana, transcendendo a mera dimensão física, bem como, a conformação de limites rígidos que apenas aprisionariam o homem.

“Com precisão, as definições de arquitectura reforçam e amplificam duas concepções inconciliáveis. De um lado, a arquitectura como coisa do intelecto, uma disciplina desmaterializada, ou, conceptual com as respectivas variações tipológicas e morfológicas; de outro lado, a arquitectura como facto empírico que se concentra nos sentidos, na experiência do espaço.”⁹² À experiência de espaço corresponde uma outra dimensão, a dimensão sensual; e ainda, a promessa da sensualidade por meio da imagem mediática.

⁸⁸ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2007, p.41

⁸⁹ Realizado por Le Corbusier, o modutor é expressão máxima da proporção anatómica do corpo humano, estabelecendo-se como regra matemática para a ordenação de espaço.

⁹⁰ Espaço habitado refere-se espaço produzido na esfera do espaço vivencial, concebido e destinado à experimentação e possibilidade de vivência por parte do homem, sendo que este é considerado na sua natureza binómica física e psíquica.

⁹¹ Na sua função de definir o espaço em relação ao corpo, a função primeira da arquitectura é contê-lo, protegendo-o.

⁹² TSCHUMI, Bernard, *The Pleasure of Architecture*, 1977 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p. 533

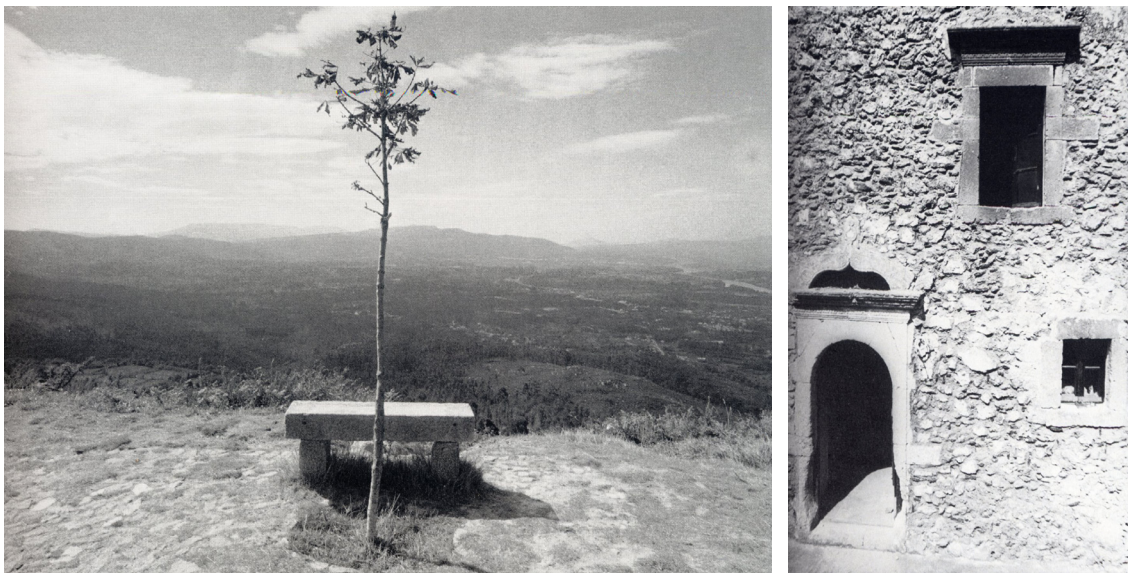


Fig.29 e 30 Fotografias de autor desconhecido

É possível conceber na arquitectura que procura a criação de empatias com o corpo sensório-perceptivo, em matéria de movimentos espaciais, texturas ou compreensão do factor ambiental, uma experiência de espaço completa, e, em determinados casos, apelativa da sensualidade pela satisfação do “prazer sensorial”.⁹³

“A arquitectura é a arte de reconciliação entre nós mesmos e o mundo, e esta relação é mediada pelos sentidos.”⁹⁴ Através dos sentidos, descobrimos os objectos, tocamos, cheiramos, ouvimos e recordamos, em suma, sentimos. A arquitectura favorece essa interacção entre corpo e espaço pela conformação de espaços em ordem ao corpo. Enquanto observador, a própria leitura de espaço altera-se consoante a proximidade ou distância que detemos em relação ao ponto em questão - se o observamos a partir de um ponto de vista estático, ou se, pelo contrário, nos encontramos em movimento. O corpo sensório-perceptivo não é estático na sua natureza, percorrendo e absorvendo as qualidades dos espaços arquitectónicos. O próprio desenho de espaço detém a capacidade de moldar uma determinada percepção, provocando ilusões perspécticas de maior proximidade ou distanciamento, amplitude ou estrangulamento que influirão directamente no modo como o espaço é sentido. Também se torna possível influenciar a percepção através da organização dispersa ou densificada de um mesmo espaço.⁹⁵ Desta forma, o carácter libertador atribuído ao fluir do movimento, pode converter-se num convite ao corpo para explorar a amplitude do espaço arquitectónico, ou, inversamente,

93 Segundo Tschumi, a sensualidade do espaço reside na exploração da satisfação da experiência sensorial. Da vontade de conhecer, de se deixar orientar e induzir pelas sensações do espaço advém uma experiência prazerosa que entrará em diálogo com as referências anteriores retidas na memória. O prazer do espaço correlaciona-se com o desejo relativo ao retorno dessa memória - a *presença pela ausência* da mesma. in TSCHUMI, Bernard, *The Pleasure of Architecture*, 1977 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p. 538

94 PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.71

95 “No interior das suas casas, os japoneses deixam livres os contornos das paredes, concentrando as actividades no centro das mesmas”, ampliando desta forma o seu espaço visual. in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.66



Fig.31 Léviathan, Anish Kapoor, 2011

descobrir nos percursos o instinto de os percorrer.⁹⁶ Do movimento corporal imprevisto advém uma nova *intromissão* ao espaço. O movimento do corpo surge como base do evento espacial, tal que, pelo impulso da natureza exploradora do corpo, novos eventos serão gerados. “Os corpos não se movem apenas, mas geram espaço através do seu movimento. Movimentos – de dança, desporto, guerra – são a intromissão de eventos nos espaços arquitectónicos. No limite, estes movimentos convertem-se em cenários ou programa (...) independentes, mas inseparáveis desse espaço.”⁹⁷ Devido ao inegável envolvimento entre corpo e espaço, até aqui exposto, deve a arquitectura incitar à actividade criativa da percepção através das matérias que permitem construir e caracterizar o espaço arquitectónico: a escala, a luz, a materialidade, a variação amplitude/estreitamento, a relação interior-exterior, entre outros. Nesta medida, podemos concebê-los à semelhança de ferramentas de espaço com vista à criação de sequências, ritmos e “melodias” formando uma unidade de espaço através dos cheios e vazios, sucessão de planos, jogos de luz e sombra que se vão projectando sobre os materiais e desenham texturas e reflexos. É sob o domínio da luz que se torna possível perceber as formas do espaço nos seus limites e contornos. A luz pode ser uma constante, surgindo contínua e discreta, ligada à relação interior e exterior, como também, se pode individualizar no espaço, conformando-se um desenho explícito da luz que orienta o corpo ao longo do espaço. O desenho da luz atribui por isso ritmo e compasso ao espaço, expressando a marcação de um momento no tempo. O tempo liga-se ao corpo que se move ao longo do espaço, tanto como ao corpo que em imobilidade se permite observá-lo. Atentando à luz solar compreendemos de que modo tempo, luz e movimento estão ligados. A qualidade da luz solar está na cor e intensidade que se vai adulterando à medida da época do ano, da parte do dia. Revelando-se insubstituível na

96 BINSWANGER, *Das Raumproblem in der Psychopatologie, ein Ausgewählte Vorträge un Aufsätze*, vol. II, Berna, 1955, p. 174 in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 207

Binswanger refere a capacidade do espaço de influenciar o estado de ânimo do indivíduo através da força do carácter ambiental. No mesmo sentido, Hall explica que até “certos aspectos da personalidade estão ligados à actividade visual, quinestésica, táctil, térmica, podem ver o seu desenvolvimento inibido ou, pelo contrário, estimulado pelo meio envolvente.” in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.77

97 TSCHUMI, *Architecture and Limits II*, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.160

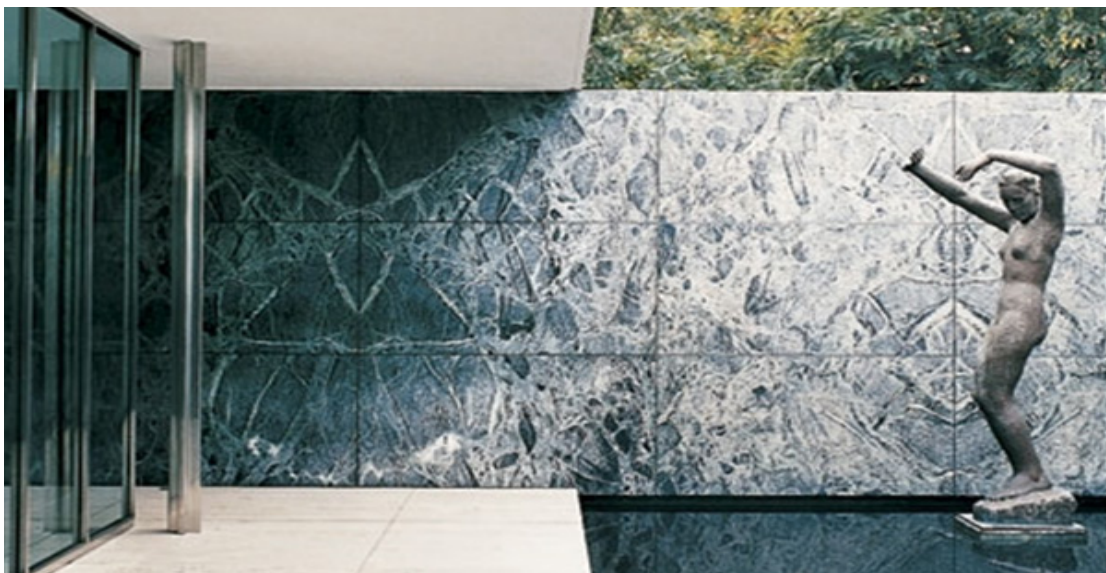


Fig.32 Pavilhão de Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, 1929

sua unicidade, a luz natural permite ao espaço arquitectónico a capacidade de se manter vivo e em permanente renovação pela criação de ambientes que se vão individualizando.

O “*poder ver o espaço*”⁹⁸ está na base da relação entre o corpo e o espaço. A capacidade de reconhecer e interpretar a estrutura espacial que nos rodeia traduz-se directamente nos nossos canais sensoriais e sistema perceptivo, adaptados à medida da quase constante presença da luz. Da sensação de reconhecimento de espaço advém um sentimento de segurança implícito e inconsciente, ao qual podemos atribuir a qualidade de bem-estar.⁹⁹ De modo inverso, às espacialidades, ou às qualidades de espaço pouco clarificadas em relação ao corpo corresponde uma sensação de estranheza e desconforto. Sendo variado o leque de possibilidades, basta imaginarmos o espaço com total ausência da luz para, logo, compreendermos o factor psíquico subjacente à nossa interacção com o espaço.¹⁰⁰ A ausência de luz promove novas interacções com o corpo dos sentidos, nas quais o sentido de espaço e o seu significado se

98 BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 193

99 “O espaço diurno revela-se em toda a sua extensão quando abro os meus olhos. Vejo os objectos, os seus contornos recortados, mas também vejo as distâncias que os separam. Não vejo apenas as coisas como também o espaço vazio entre elas. Tudo isto coexiste num volume preenchido como um espaço isento” Neste espaço – alude Minkowski – “tudo é claro, definido, natural, sem problema” in MINKOWSKI, Eugène, Hermann, *Le temps vécu*, Paris Presses Universitaires de France, p.393 in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 194

100 “Trata-se, pois, da diferença entre o espaço diurno e o espaço nocturno, com as diversas formas de transição intermédias (...)” O autor refere formas de transição de espacialidade, nas quais “desvanecem paulatinamente a claridade e a diafanidade do espaço diurno e do horizonte: o dia, o bosque, o nevoeiro, a neve, o crepúsculo e, por fim, a noite.” in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 196

O autor refere formas de transição de espacialidade, nas quais “desvanecem paulatinamente a claridade e a diafanidade do espaço diurno e do horizonte: o dia, o bosque, o nevoeiro, a neve, o crepúsculo e, por fim, a noite.(...) Assim, pois, o homem pode responder a estes espaços com sentimentos completamente opostos. O que inicialmente assolava o homem na neblina e no crepúsculo era precisamente a sensação de algo tenebroso, inquietante; mais ainda, de algo ameaçador e espectral. São estes os espaços do medo nos quais o homem se sente torturado por um sentimento de insegurança e abandono. E não obstante, o mesmo crepúsculo pode adquirir um rasgo de “familiaridade”, algo que abraça o homem. Esta mesma sensação se completa na noite.” in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 202

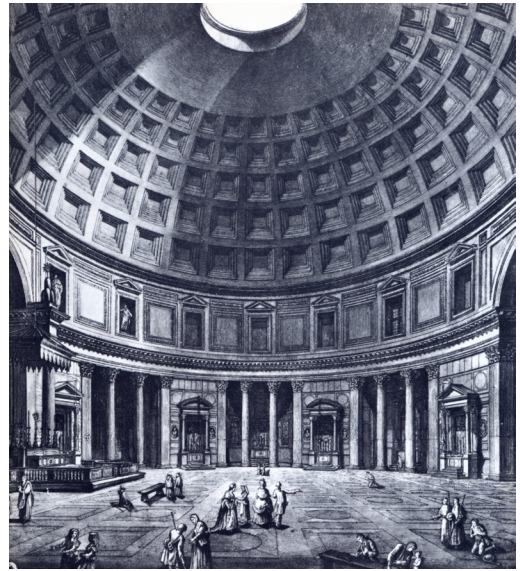


Fig.33 Interior do Panteão de Roma, autor desconhecido

reinventam e redefinem num apelo à imagética.¹⁰¹ Deste modo, podemos reconhecer uma *unidade indivisa*¹⁰² entre o “corpo-sujeito” e o espaço, gerando-se uma dimensão *ambiental*¹⁰³ influente na vivência do habitante.¹⁰⁴ Escreve Bollnow que “o carácter do espaço que envolve o homem repercute-se na sua disposição anímica. De modo que teremos uma influência recíproca: a condição anímica do homem determina o carácter do espaço que o rodeia, e por sua vez, o espaço apresenta-se como um *templo anímico*.”¹⁰⁵ A susceptibilidade do homem em relação ao espaço depende de inúmeros factores, entre os quais, nos interessam as qualidades e instrumentos que permitem intensificar a experiência sensorial.¹⁰⁶ É nesta mediada que nos aproximamos da lógica sensorial do corpo e da percepção emocional do espaço. O *reviver* dos sentidos recupera a natureza háptica do corpo e, logo, as memórias desse corpo.¹⁰⁷

Como exposto anteriormente, a visão destituída dos restantes sentidos encaminha-nos na direcção da exterioridade e da impessoalidade. Da mesma forma acontece em arquitectura. Um espaço comprometido apenas com a visualidade, converte-se num espaço impessoal e descaracterizado, podendo resvalar para a perda de hierarquias apenas possíveis quando equacionadas em torno da questão do corpo e do lugar. Deste modo, entendemos a arquitectura como uma unidade de espaço organizado, revelando-se então necessária uma intencionalidade aglutinadora das matérias-primas que a definem - uma ordem.

101 A imagética - a capacidade de gerar imagens - resguarda uma memória de identidade de espaço. “Esta é uma imagem mental tão válida quanto uma percepção directa da realidade.” in KOJO, Lipo, *Images are real to the brain*, Helsingin Sanomat, 16 maio 1996 in PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand*, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p.132

102 Ver BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 207

103 BINSWANGER, *Das Raumproblem, in der Psychopatologie, ein Ausgewählte Vorträge un Aufsätze*, vol. II, Berna, 1955, p. 174 in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 207

104 KILPATRICK, *Explorations in Transactional Psychology* in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.211

105 BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y spacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1962, p. 207

106 Precisamente pelo facto de estar subjacente um estado emocional ao *sentir* do espaço, a percepção gera emoção.

107 PALLASMAA, Juhani, *Geometry of the feeling* in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996



Fig.34 A Algoria, Desenho da autora, 2013

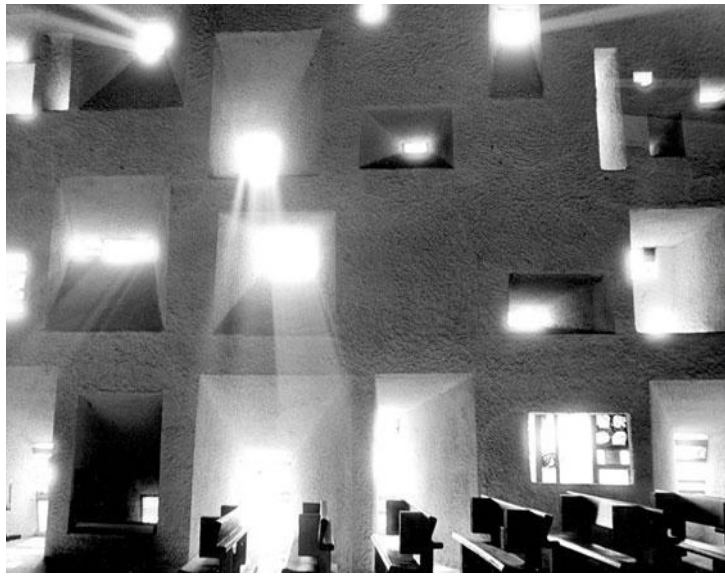


Fig.35 Capela de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Le Corbusier, 1955

Da valorização do espaço sensorial advêm novas experiências enriquecedoras da experiência do corpo, capazes de evocar essa dimensão subjectiva da arquitectura, a emoção. Caminhando no sentido da interioridade, revestem-se de texturas, sons, ritmos os espaços que motivam o corpo à sua descoberta, à aproximação efectiva do espaço arquitectónico. São estes espaços unitários e integrantes que recordamos do testemunho arquitectónico ao longo da nossa história. Espaços com a capacidade de se renovarem ao longo dos tempos, vivendo através da luz e matéria.

“A experiência mais primordial criada pela arquitectura é a tranquilidade. A arquitectura apresenta o drama da construção silenciosa em matéria, espaço e luz. Em última instância, a arquitectura é a arte do silêncio petrificado.”¹⁰⁸

108 PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.51



Fig.1 Vista aérea, entre o rio e o mar, Porto e Gaia

Parte III: Pensar, projectar

“Mar

Metade da minha alma é feita de maresia”

Sophia Mello Breyner Andersen

“Ainda aqui estou, no centro do mundo, estou fora dele e sinto-me feliz; tentado a manter-me incólume. Tenho aqui o meu próprio reino, rico e povoado: a minha paisagem e as minhas criaturas.”¹

John Constable

¹ CONSTABLE, John, carta a John Fisher, 1823 in SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.153



Fig.2 Caminhante sobre Mar de Névoa, Caspar David Friedrich, 1817

1. Sobre o projecto

“Ensinar a projectar é ensinar a aprender, a pensar e a construir. Aprender a olhar. Olhar, observar, ver, imaginar, inventar e criar. projectar arquitectura é criar. Criar é pensar.”¹ Projectar a partir de uma folha em branco, revela os inúmeros caminhos e possibilidade passíveis de constituírem um início a todo o processo. Na iminência da imobilidade criativa o arquitecto apenas se decide por um caminho no momento em que encontra um significado. A criação do conceito liga-se à procura de um sentido que valide essa ideia em relação a todas as outras possibilidades. Nesta medida, projectar constitui também um processo de questionamento pessoal e equação de factores que validem determinada ideia. Sabemos que, “a arquitectura é sempre a expressão espacial de uma decisão intelectual”.²

A arquitectura transcende a construção e a resolução de problemas. Construção e função são dois ingredientes importantes, mas insuficientes para conformar arquitectura. “As intenções são responsáveis por dotar a arquitectura de artisticidade, convertê-la num acto intencionado, controlado e reflexivo. Em arquitectura, a intenção é condição necessária para a criação de arte.”³ A fronteira entre arte e não arte está no conteúdo da criatividade, isto é na intenção, no acto consciente do artista, criador de determinada circunstância. Na base da intenção, encontramos a ordem - em relação ao corpo e, logo, em ordem ao espaço organizado. “Vemos na palavra “organizar” um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido que a palavra “ocupar” não possui e daí que usemos a expressão “organização do espaço” pressupondo que por detrás dela está o homem, ser inteligente e artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para (...), a criação da harmonia do espaço, considerando que harmonia é a palavra que traduz exactamente o equilíbrio, jogo exacto de consciência e

1 CAMPO BAEZA, Alberto, *A ideia construída*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008, p.41

2 VAN DER ROHE, Mies citado por SEGUÍ, Juan María Moreno, *Idea-concepto* in LLORENS, Vicente Más, *Las Herramientas del Arquitecto*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2004, p.20

3 SEGUÍ, Juan María Moreno, *Idea-concepto* in LLORENS, Vicente Más, *Las Herramientas del Arquitecto*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2004, p.20



Fig.3 Monument for all victims, Eslovénia, Dekleva Gregoric, 2013

de sensibilidade, integração hierarquizada e correcta de factores .”⁴ Porém, a arquitectura não se rege somente por factores do raciocínio consciente. Ao pensamento e processo criativo confluem variadas influências inconscientes, relativas à intuição, experiência e instinto do arquitecto. O arquitecto constitui ele mesmo e o seu corpo, meios de transmissão de memória pessoais, de referências absorvidas ao longo de toda a vida que serão expressas no acto de pensar, criar e projectar. Constitui ele mesmo um corpo de memórias e referências pessoais que consigo transporta de projecto em projecto, reflectindo, por vezes, uma busca por algo maior ainda em devir. Desta forma, podemos conceber que a relação construída entre o arquitecto e o espaço, bem como, os valores sobre os quais ele se sustenta serão transmitidos por meio do projecto, não fosse a questão do estilo arquitectónico, ao longo de toda a história, uma questão de mentalidade.

“Uma arquitectura sem conceitos é uma arquitectura carente de ordem e, consequentemente, carente de personalidade clara. A sua leitura e o seu reconhecimento tornam-se confuso, medíocres e indefinidos.”⁵ Através do conceito, procuramos a criação da novidade. Da análise e interpretação do contexto e do lugar geram-se sugestões, caminhos que vão validando uma ideia. Podemos conceber a concretização da ideia em conceito como momento primeiro de aproximação ao que seria a arquitectura decorrente desse conceito, em matéria de medida, proporção e ordem. No mundo das ideias, os contornos não definem forma, sendo mutáveis e infinitos os modos como se materializam intenções. Na intermitência entre a dúvida e da decisão, é a partir do lugar que se sincronizam ideia e conceito, conteúdo e forma. Projectar é então produto do pensamento, traduzindo-se na criação de um conceito que irá gerar circunstância - origina-se uma nova interacção e vivência do lugar.

4 TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2007, p.14

5 SEGUÍ, Juan María Moreno, *Idea-concepto* in LLORENS, Vicente Más, *Las Herramientas del Arquitecto*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2004, p.21



Fig.4 Cartaz promocional, Património da Humanidade, Sicília, 2012

No contexto do conceito, a qualidade visual é, uma qualidade volátil, comparável a uma retórica que, como temos vindo a analisar ao longo dos capítulos, se converte, cada vez mais, num obstáculo ao próprio pensamento arquitectónico. “As imagens são voláteis, mas as ideias permanecem.”⁶ Deste modo, ressalta-se uma crescente necessidade de reforçar cada vez mais a ponte entre o indivíduo e o sítio, a favor da preservação da identidade e da memória, que, no seio desta crise sensorial, se vão revelando, a par e passo, tão preciosas quanto indispensáveis. É neste sentido que se torna pertinente para este trabalho a especulação destes temas através do projecto prático, esboçando-se assim um gesto sobre o território que pretendemos que se assuma como um acto conectando o corpo ao lugar conformado pela própria paisagem.

Decorrente das problemáticas teóricas, questionamos com este projecto: Como promover uma maior aproximação entre corpo e o lugar, entre o corpo e “eu”?

Considerada a descaracterização do corpo sensorial na sua relação com o ambiente envolvente, urge a criação de novos espaços e novas tipologias que procurem responder a esse afastamento do corpo com contacto directo, compreendendo que o estímulo sensorial é base primária de toda experiência espacial. Reminiscente da natureza primitiva do nosso corpo perceptivo, a experiência do lugar traduz-se numa viagem de sensações, um “contacto vivo com a coisa em si.”⁷ Ao percorrê-lo clarifica-se a acção do tempo, sob a forma de camadas sobrepostas, agindo em unísono para a definição de uma identidade local. À semelhança do corpo, as memórias do lugar constituem um elo de relação entre o tempo e o espaço, representando um testemunho da sua história, marca do seu carácter.

6 CARVAJAL, Javier citado em SEGUÍ, Juan María Moreno, *Idea-concepto* in LLORENS, Vicente Más, *Las Herramientas del Arquitecto*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2004, p.23

7 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.114

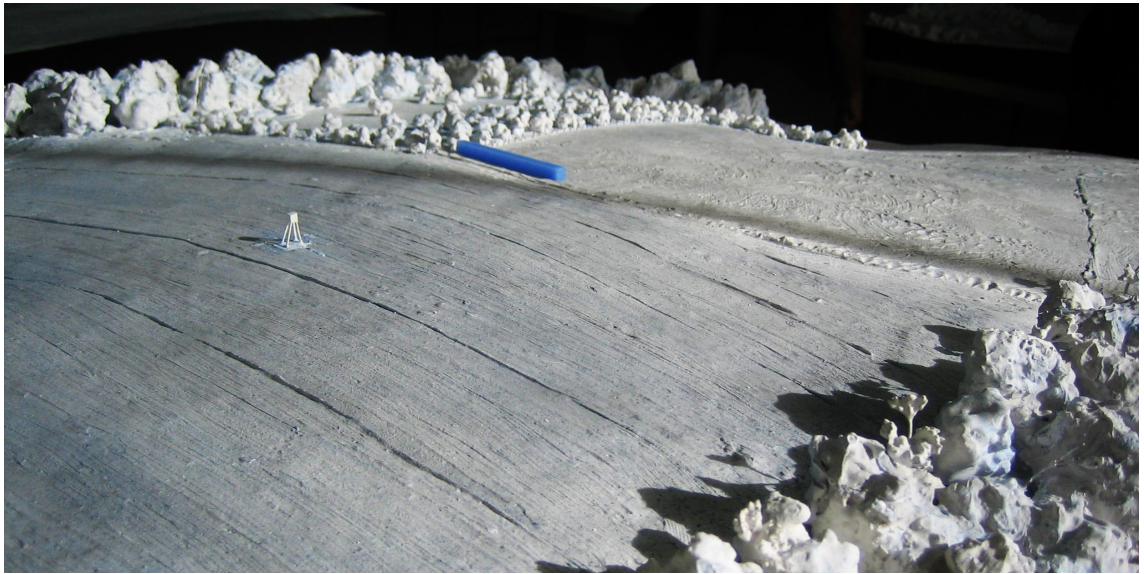


Fig.5 Maqueta de Peter Zumthor, Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva

É nesta medida que a paisagem abstracta se concretiza mediante uma relação concreta e pessoal, sob a forma de um lugar específico no contexto de todo território. O lugar escolhido para a proposta detém uma forte presença na estrutura da paisagem, caracterizando-se por ser um lugar de excepção com excelentes condições naturais e atmosféricas, promotoras da livre desenvoltura do corpo físico e psíquico no reconhecimento do lugar.

A escala, a distância, a superfície, a luminosidade, bem como, as variações da ambiência são aspectos implícitos na própria lógica da percepção sensorial, podendo ser equacionados no projecto como meio de integrar cada um dos sentidos na experiência de espaço, incorporando-se, assim, a própria memória do corpo na vivência do lugar. O tempo retém essas memórias do corpo que vão sendo evocadas e enriquecidas a cada contacto detido com o espaço. Podemos conceber que uma arquitectura devotada à criação de experiências marcantes para o corpo dos sentidos se converta numa arquitectura da emoção, acrescentando, novas sensações, novos eventos à nossa existência. Desta forma, uma arquitectura que se desenha em ordem ao corpo traduz-se numa “uma força activa e criativa com a capacidade de intensificar a existência a partir da própria experiência do habitar.”⁸ É esta construção do lugar - do habitar do lugar - que se preconiza com esta aproximação prática ao território.

Neste sentido, o projecto apresenta-se enquanto prolongamento da base teórica, partindo-se da paisagem como lugar e do espaço arquitectónico como motor de impulsionamento do corpo físico e psíquico na descoberta de novos modos de estar e de experienciar lugar e paisagem.

⁸ Segundo Heidegger, o lugar cria espaço para a reunião e encontro de coisas que naquele sítio coexistem e por isso interagem num conjunto. Considerações de NORBERG-SCHULZ, Christian, *Heidegger's Thinking on Architecture* in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.433

LOCALIZAÇÃO: Gaia, Canidelo, Av. Beira Mar



Fig.6 e 7 Vista aérea editada, Canidelo, Gaia, Google maps



Fig.8 e 9 Fotografias da autora, Av. Beira Mar, Canidelo

2. Um lugar no Canidelo

Localizado no Canidelo, próximo da foz do Douro, o lugar escolhido corresponde a uma paisagem desde sempre recordada, marcada pelo casario disperso e pelo grande areal que estabelece a separação entre o rio e o mar. Este lugar toma parte da identidade da paisagem, retida nas antigas fotografias e representações de quem sempre o avistou como de quem sempre o percorreu.

Afastado da efusividade citadina, a marginal rio-mar que se estabelece entre a Afurada, Canidelo e Lavadores, apresenta-se como local com potencial de espaço notável ao nível do interesse público. Apesar da ausência de estruturação e urbanização deste troço da marginal, converte-se num percurso particularmente prazeroso com vistas directas para o Porto, marcado, pelo momento de transição entre o rio Douro e o mar e pela presença da reserva natural, o Estuário do Douro.

Precisamente por ainda estar circunscrito a uma zona por reestruturar do ponto de vista dos usos, o programa da marginal surge ligada à sua livre utilização directa através de actividades de lazer e desportivas, particularmente, entre o Canidelo e a área balnear de Lavadores.



Fig.10 e 11 Fotografias da autora, Av. Beira Mar, Canidelo

Do lado da Afurada, o primeiro contacto com a marginal encontra-se marcado pela presença de uma casa de pequenas dimensões, ainda ao abrigo da GNR e por umas estruturas em alvenaria, actualmente em ruínas. Ao nível dos materiais e da presença arquitectónica este conjunto detém uma forte presença arquitectónica, surgindo como ponto primeiro de contacto com a frente marítima. Ao longo das visitas ao local, verificou-se a ausência de espaços de estar que enriqueça e dinamize este sítio com condições tão favoráveis. Ao longo de toda marginal não dispomos de um momento de abertura para o mar e de paragem para quem o percorre, afigurando-se então necessária uma renovação do espaço público com a capacidade de reforçar o carácter do lugar e o devolver ao corpo.

A escolha desta envolvente prende-se com a possibilidade de construir um lugar no território, intensificando-se a sua experiência a partir de uma arquitectura sensorial e corpórea. No reconhecimento das matérias-base da arquitectura, a luz, as formas, o movimento e, por fim, o tempo, revela-se pertinente compreender o modo como estes elementos interagem no contexto em questão, para com isso descobrirmos o carácter do lugar.

O percurso é a condição primeira definidora de toda circunstância. Uma viagem sensorial estimuladora do corpo quinestésico que se move contactando directamente com cada um dos seus órgãos sensoriais. Neste lugar, todos os elementos dialogam entre si, contando uma história própria que se renova todos os dias do ano desde o nascer até o pôr-do-sol. A luz anima as formas no espaço, tornando perceptíveis os jogos de luz e sombra presentes nas diferentes superfícies texturadas, individualizando os momentos ao longo do percurso. Implícito na alternância entre a luz e a sombra, o tempo liga-se ao corpo que se move ao longo do espaço, tanto como, ao corpo imóvel que observa o movimento ao entorno, à semelhança de uma imagem sensorial. Prolongando-se para o



Fig.12 e 13 Fotografias da autora, Av. Beira Mar, Canidelo

horizonte, o mar é, simultaneamente, eterno e finito, marcando um compasso à medida dos nossos próprios passos - constitui também ele uma unidade de tempo sempre presente. Neste lugar, o movimento corpóreo é livre, ressaltando-se a continuidade do estímulo, pela permanência dos sons e dos odores, das sucessivas imagens retinianas que permanecem contínuas, coerentes e harmoniosas. Marcados pelo muro de pedra e pela linha natural da encosta rochosa, os limites deste caminho conformam paredes com forte presença da textura, surgindo então como limites também eles em constante relação com o mar. Configura-se, assim, um plano de fundo propício à natural entrega e exploração do corpo dos sentidos na descoberta das formas, cores e texturas que, agindo em uníssono, conformam a paisagem envolvente. A luz solar impera, reelectindo-se nos muros em tons amarelados, atribuindo um carácter vívido e nostálgico, reforçado pela presença de uma escala minúscula e humana, bem como, pelos materiais e elementos rústicos que se prolongam ao longo de todo o percurso da marginal. A luz natural detém este carácter variável e imprescindível ao lugar, condicionante do tempo e do factor ambiental. Entre outros factores, a cor e intensidade luminosa dinamizam-se consoante a época do ano e a parte do dia, conferindo ao espaço a capacidade de este se renovar pela criação de ambientes diversos. Os múltiplos reflexos nos materiais, no mar e nos elementos verdes que pontuam o local constituem também eles elementos reflectores de luz.

O carácter do lugar prende-se com este reconhecimento das partes e do todo. A descoberta de um movimento e vida próprios a cada elemento, como porção do conjunto. É neste sentido que a questão do corpo se revela indissociável do lugar, do tempo e do espaço.

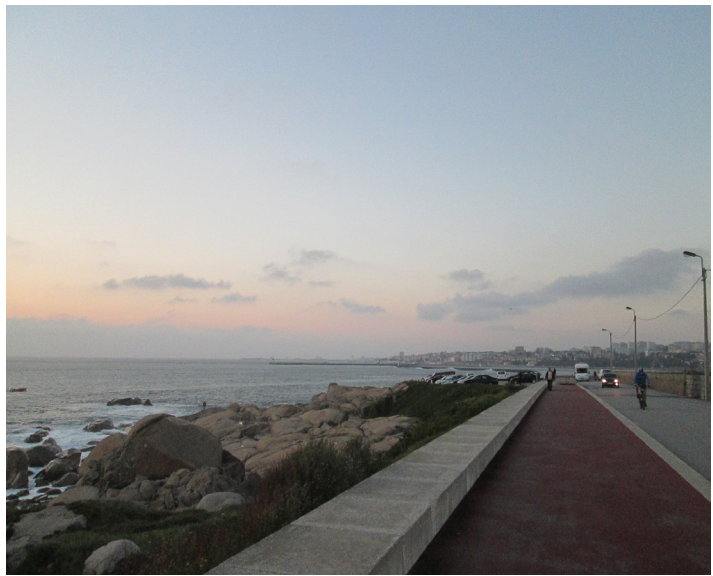


Fig.14 e 15 Fotografias da autora, Av. Beira Mar, Canidelo

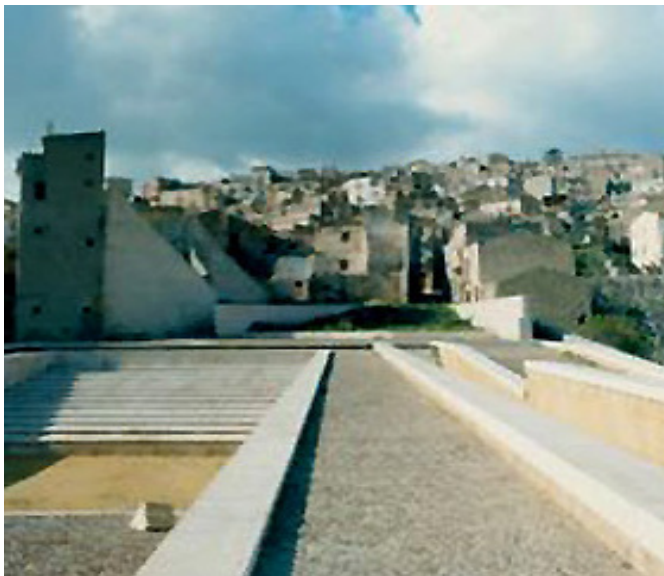


Fig.16 Teatro all'aperto, Francesco Venezia, Salemi, 1987-1990

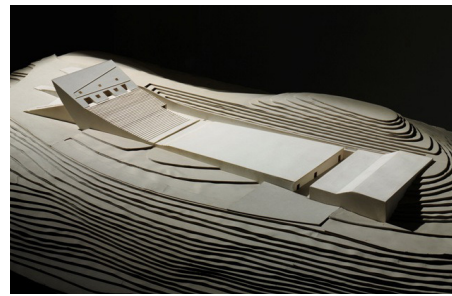
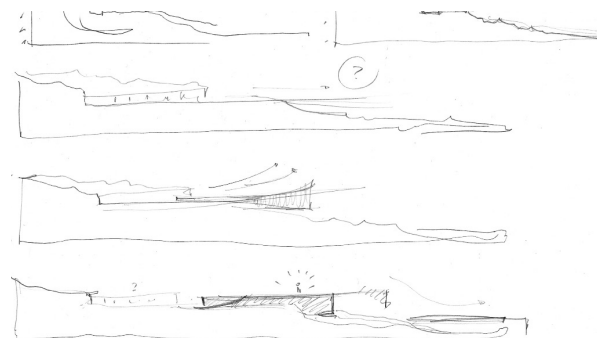
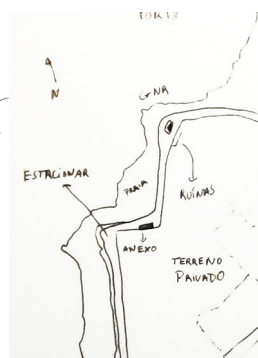
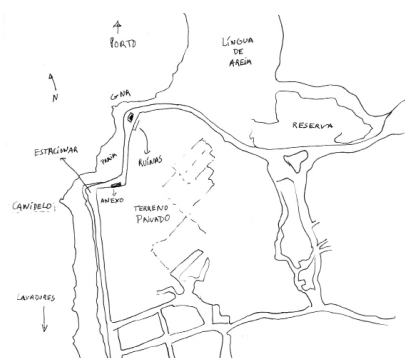


Fig.17 e 18 Maqueta do Teatro all'aperto, Francesco Venezia, Gibellina, 1990

3. Conceito e simbologia

O lugar constitui em si paisagem, espelho de uma identidade retida nas antigas representações. Tal como alude Ignazio Solá-Morales, pretendemos a exploração desta imagem enquanto espaço habitado, num sentido de intensificar a experiência do lugar e do território. Assim, o projecto apresenta-se enquanto preposição e prolongamento da base teórica, partindo-se da paisagem como lugar e do espaço arquitectónico como motor de impulsionamento do corpo sensorial.

Relativamente às qualidades espaciais da marginal, verifica-se que este espaço público se encontra disperso e pouco valorizado, tanto pela ausência de usos que o sustentem, como também, pela ausência de um espaço-de-estar. Simultaneamente, as actividades que marcam presentemente o lugar surgem ligadas à actividade física e ao lazer, reforçando-se, assim, a necessidade de repensar o espaço para poder proporcionar momentos onde, efectivamente, se possa tirar partido das vistas, da boa exposição solar, bem como, de todas as características sensoriais e ambientais que, como anteriormente exposto, detêm um papel fulcral no próprio modo como experienciamos a nossa própria existência no mundo.



Des.1, 2 e 3 Esquissos de desenvolvimento da proposta

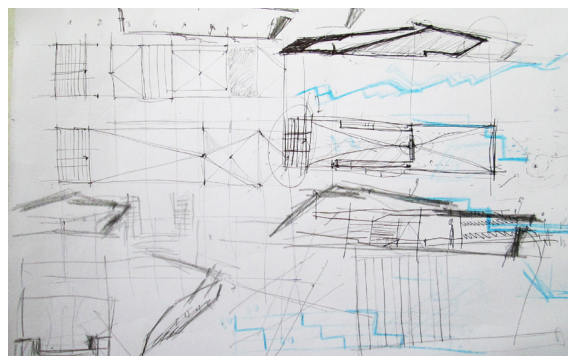
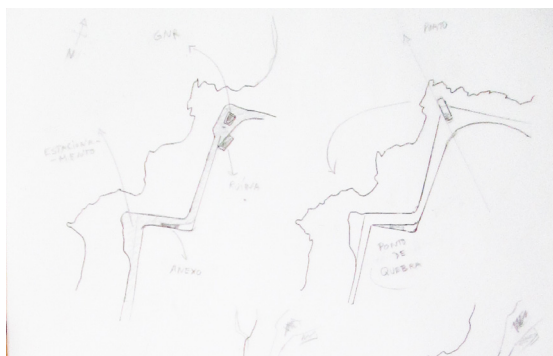


Fig.19 e 20 Casa da Pedra, Feliciano Guimarães, Fafe 2009



Fig.21 Casa de Chá da Boa-Nova, Álvaro Siza Vieira, Leça, 1963

Como demonstrado no esquisso, inicialmente a proposta desenvolve-se no ponto de comunicação entre a Afurada e o Canidelo, sobrepondo-se, no entanto, a uma estrutura existente pertencente à GNR, bem como, a umas ruínas inseridas em propriedade privada. À semelhança da reserva do Estuário do Douro, estas estruturas não poderiam sofrer intervenções por se tratarem de zonas protegidas pelo estado, ou, simplesmente, condicionadas. Considerou-se igualmente que ao nível do “espírito do lugar” estas estruturas existentes detinham uma forte presença no local, surgindo como pontos simbólicos na paisagem alusivos à sua memória. Desta forma, identificou-se como sendo um ponto de maior pertinência a zona central da marginal, quebrada em duas partes devido a uma viragem induzida pela própria morfologia do lugar. Até à data constituía-se aqui o ponto de maior destaque e, ao mesmo tempo, de maior fragmentação dada a presença de um parque de estacionamento em toda a extensão da área referida, desvalorizando-a, consequentemente. Esta é uma zona pedonal, podendo ser valorizada, precisamente, pela estabilidade do espaço. O anexo presente neste ponto foi retirado por não se tratar de uma construção inserida no contexto do espaço, bem como por não ter uso definido. De ambos os lados - Afurada e Lavadores - caminhamos em linha recta, tornando-se peremptória a resolução desta descontinuidade espacial com uma proposta capaz de unificar a marginal, dinamizar a área considerando os usos presentes e futuros do espaço público e, sobretudo, dignificar este local de



Des.4 e 5 Esquissos de desenvolvimento da proposta



Fig.22 Instituto Biológico Salk, Louis Kahn, Califórnia, 1959-1966

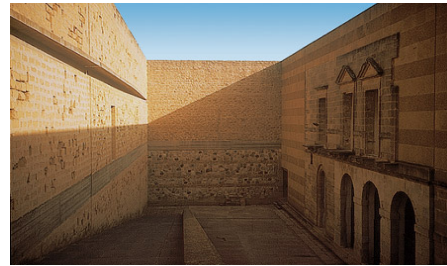


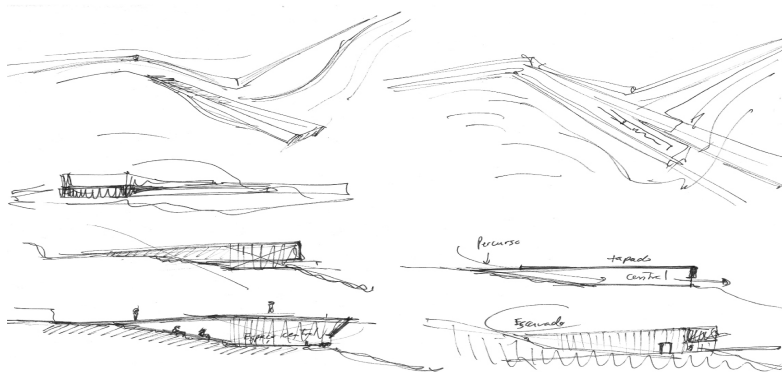
Fig.23 Gibellina Museum, Francesco Venezia, 1981



Fig.24 Ermita de San Juan Bautista, Alejandro Beutell, 2012

excepção, com vistas privilegiadas para o Porto, assim como, uma invejável panorâmica para o mar. Ao nível da intervenção urbana, pretende-se que a marcação da lugar e da paisagem, para a criação de um lugar no território, um lugar devotado à contemplação da natureza, esculpido no centro do percurso para deleite do corpo e da mente. Desta forma, o conceito do projecto nasce da vontade de construir um momento ligado ao acto contemplativo, individualizando um ponto de excepção ao longo de todo percurso, com o objectivo de criar novas situações. “A ordenação é a hierarquia dos eixos, logo a hierarquia dos fins, a classificação das intenções.”¹⁰⁹ O espaço que se organiza em ordem ao corpo, procede segundo uma clarificação da hierarquia espacial. O valor do eixo radica na orientação do corpo ao longo de uma linha condutora a partir da qual se dispõem em hierarquia, sucessivos momentos. “O espaço nos sugeriu um movimento: uma vez que esta sugestão se faz sentir, tudo o que estiver de acordo com a mesma parecerá ajudar, e o que a ela se opõe parecerá inoportuno e desagradável. Exigiremos, além disso, algo que satisfaça o movimento – uma janela, por exemplo, ou um altar -, e um muro liso, que seria uma terminação inofensiva se se tratasse de um espaço simétrico, torna-se antiestético no final de um eixo enfático como

109 LE CORBUSIER, *Por uma Arquitectura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2006, p.133



Des.6 Esquissos de desenvolvimento da proposta

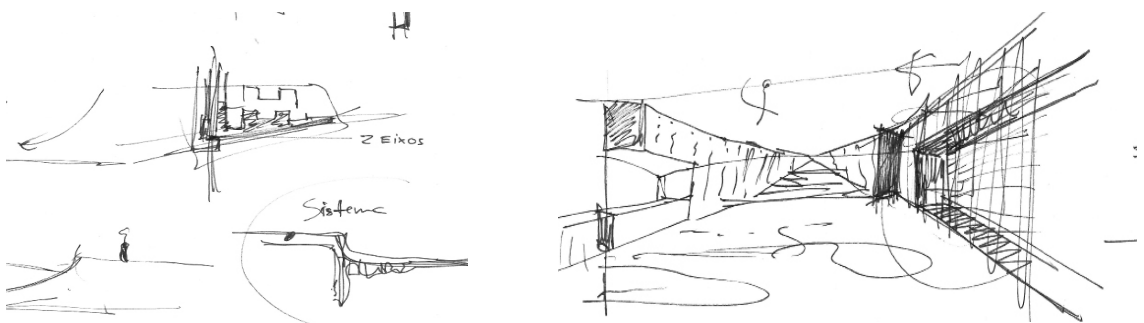


Fig.25 Molhes da Barra do Douro, Carlos Prata, Porto, 2009

é o da fileira de colunas, simplesmente porque um movimento sem motivo, e que não conduz a um ponto culminante, contradiz os nossos impulsos físicos: não é humanizado.”¹¹⁰ Podemos conceber o espaço humanizado como projecção das tensões do corpo, compreendendo-o em matéria de movimentos e sucessões distintas.¹¹¹ Neste seguimento, a proposta dá primazia à continuidade espacial e ao livre percorrer do espaço como principal mote da criação da experiência estética, permitindo a natural interacção entre o corpo e o espaço. O percorrer do espaço é coerente com a natureza quinesésica do corpo, daí que o acto de andar ou, ainda, o deambular nos aproxime da essência o lugar. A experiência sensorial converte-se numa experiência estética e o estímulo sensorial num prazer. Partindo do percurso e do movimento do corpo, o projecto procura expandi-lo em direcção ao horizonte, impulsionando o corpo à descoberta de novos modos de estar e de experienciar o lugar. A busca e a exploração das novas relações espaciais convertem-se numa oportunidade para um momento de paragem e contemplação da sucessão de cenários, ou, ainda numa oportunidade para deambular livremente, à semelhança dos passeios pelo campo do *Promeneur* do século XXVIII e dos deambular do *Flâneur*.

110 SCOTT, Geoffrey, *L'estetica dell'Architettura*, Laterza, Bari, 1928 in ZEVI, Bruno, *Saber ver a Architectura*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p.186

111 ZEVI, Bruno, *Saber ver a Architectura*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 264



Des.7 e 8 Esquissos de desenvolvimento da proposta

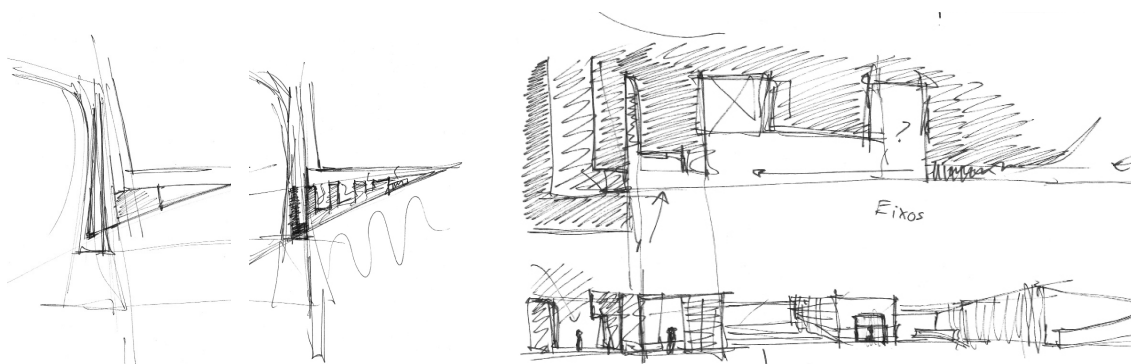


Fig.26 e 27 Tesouro de Atreu, Micenas c.1300-1200 aC



Fig.28 Basque Liberties Plaza, Eduardo Chillida, 1980

Considerando a unificação espacial da marginal, actualmente quebrada, o projecto implanta-se compreendendo duas abordagens, duas frentes distintas para cada troço. Do lado da Afurada, no seguimento da casa e das ruínas, sobressai o carácter limpo e contínuo das linhas de espaço que o projecto prolonga, assumindo-se, ao nível do alçado, como um muro contínuo que anuncia uma nova dinâmica de cotas pela presença de uma abertura orientada a norte, para as vistas do Porto. Atingindo o ponto crítico da viragem responsável pela quebra da marginal a continuidade espacial reforça-se a partir da criação de dois circuitos possíveis a cotas diferentes, introduzindo-se assim a nova dinâmica de conhecer e sentir o lugar. Podemos circular à cota superior e observar a sucessão de varandas esculpindo a encosta rochosa à medida de uma massa, à qual se subtraem vazios, conformando pequenos espaços intersticiais, rasgos que convidam o corpo a descer e penetrar no seio da terra escavada à descoberta deste novo circuito devotado ao contacto com a natureza. O circuito reúne os diversos vazios à semelhança de salas cujas qualidades espaciais se individualizam entre si por meio da escala, da luz, da abertura ou do encerramento que os caracteriza, perfazem, no entanto, um eixo que nos liga à frente da Afurada, aberta para as vistas do Porto. Ao longo do percurso às duas cotas, avista-se um miradouro avançado sobre o mar, remate físico e visual do conjunto, cujo acesso se desenha integrado e discreto, acompanhando a pendente da encosta.



Des.9 e 10 Esquissos de desenvolvimento da proposta

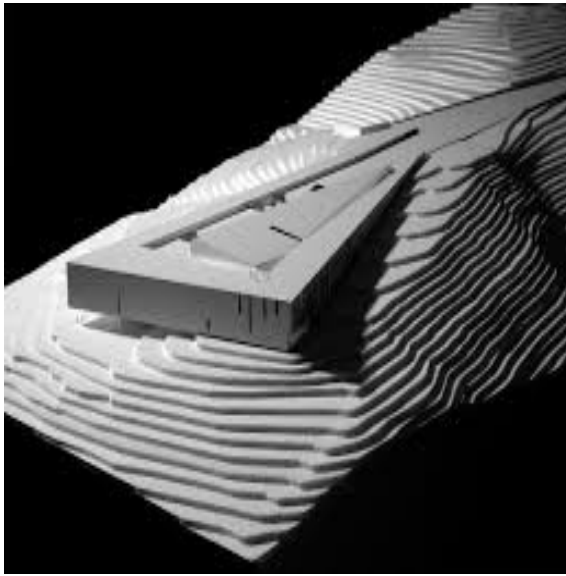


Fig.29 Museu Foz Côa, Camilo Rebelo e Tiago Pimente, 2010

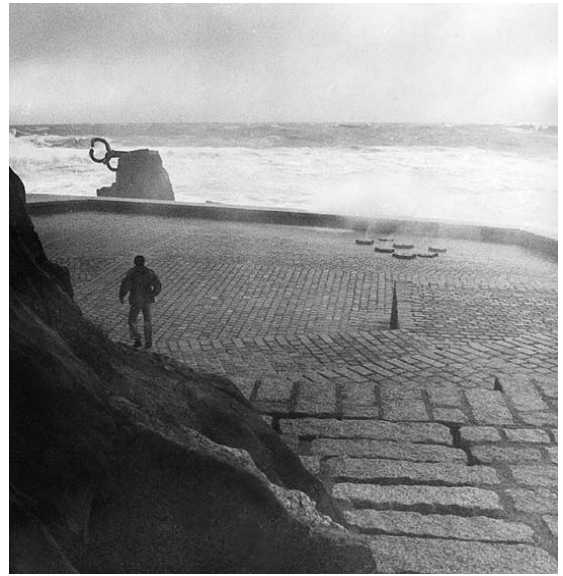


Fig.30 El Peine del Viento, Eduardo Chillida, San Sebastian, 1961

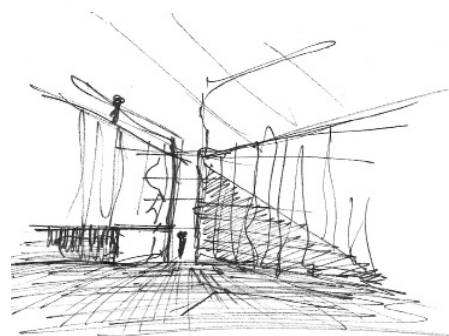
Decorrente das problemáticas teóricas, questionamos com este projecto: Como pode então a visão ser incorporada de forma a promover uma maior aproximação do corpo e do lugar?

À exterioridade e autonomia caracterizadoras do modo como utilizamos o sentido da visão contrapõem-se o afunilamento do espaço e o contraste gerado entre uma escala que se pretende ampla e desimpedida a uma escala íntima e pessoal por meio de rasgos e enfiamentos, mergulhando o corpo na textura dos muros que enquadram imagens sonoras e olfactivas da paisagem. Condicionando o campo de acção e de visão, intercalam-se distintas sensações, momentos valorizadores de cada sentido que, à semelhança de filtros, nos introduzem à realidade escavada. O vazio escavado converte-se numa expressão do movimento do corpo. À matéria retirada segue-se o seu preenchimento com espaço vazio, capaz de conter e abraçar o corpo que nele se encontra.¹¹²

O acto de escavar acarreta em si um sentido de intimidade com o corpo, traz-nos à memória o abrigo do espaço interno, da cavidade rugosa do próprio corpo.¹¹³ O abrigo da terra é remanescente aos primeiros momentos de vida no útero materno, tal como,

¹¹² CHILLIDA, Eduardo, *Entrevista para a Sculpture Magazine* in <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-chlda.shtml>

¹¹³ PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005, p.59



Des.11 Esquissos de desenvolvimento da proposta

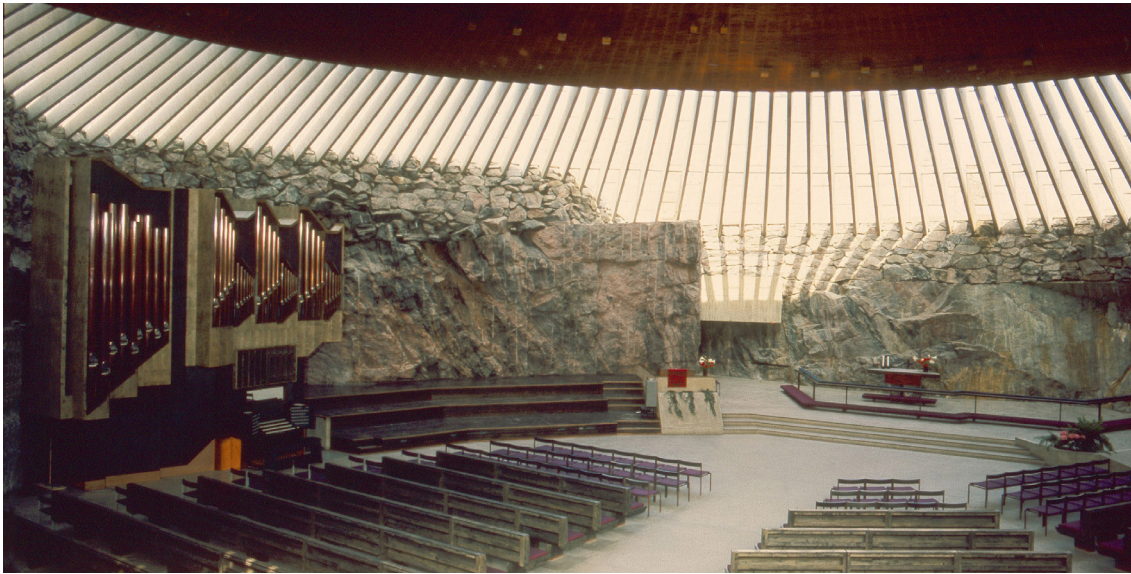


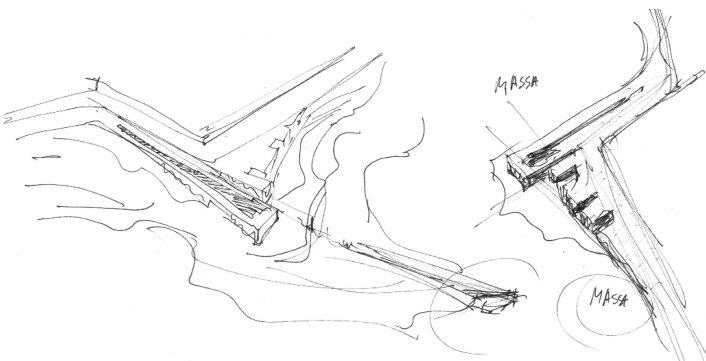
Fig.31 TempPELLIAUKIO KIRKKO, Timo e Tuomo Suomalainen, Helsinquia, 1960

ao momento final do ciclo da vida em que a ela somos devolvidos.¹¹⁴ A escavação do cheio dá origem a espaços mais individualistas e encerrados, propício à reflexão e contemplação. O som ecoa nos espaços escavados, levando a que se gere um plano de fundo sonoro intensificado. Vemos, ouvimos, cheiramos, tocamos e recordamos o sabor da brisa marítima.

O elemento delimitador de espaço é trabalhado no sentido da criação de tensões diversificadas e contrastantes, contrapondo-se o caminho à compartimentação, o vazio ao cheio, o isolado ao conjunto; o estreito ao amplo, a luz à sombra, o natural e o construído, e, sobretudo, o conhecer ao descobrir. A exploração de conceitos espaciais procura, sobretudo, um diálogo com o corpo nas suas diversas dimensões, enquanto medida de organização de espaço arquitectónico, enquanto objecto que anima espaço experienciando-o e, sobretudo, enquanto sujeito que o sente e o vive à medida da sua própria existência. De encontro à linha de pensamento fenomenologista, a memória do corpo é também uma memória do espaço onde este se encontrava, constituindo-se

114 ESPUELAS, Fernando, *El Claro en el bosque*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999, p.21

“O oco, elege-se como tema da tumba na antiguidade como lugar “*ganado*” – ocos ou cavidades – ao meio contínuo e impenetrável que constitui a crosta terrestre, na qual o homem descobre o essencial para o repouso no mais além. Esse oco que se exalta e constrói nas entranhas da terra é uma *casa* e um *útero materno*.” in ESPUELAS, Fernando, *El Claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999, p.11



Des.12 Esquissos de desenvolvimento da proposta



Fig.32 Trollstigen Tourist Route Project, Reiulf Ramstad Architects, Noruega, 2004-2011

o refúgio, protagonizado pela noção da casa, figura base de toda a relação desejada com o espaço. O sentimento de amparo, integração e orientação ao longo do espaço definem os alicerces do nosso habitar. No entanto, o carácter do espaço é transitivo, concretizando-se para o homem na sua capacidade de acolher e potenciar a acção. “Um homem caminha enquanto um segundo o observa, e isto, é apenas o necessário para se gerar um acto teatral.”¹¹⁵

Considerada já a descaracterização do corpo sensorial na sua relação com o ambiente envolvente, urge a criação de novos espaços e novas tipologias que procurem responder a essa distância do corpo com proximidade directa e com entusiasmo pelo que se constitui estímulo sensorial e base primária de toda experiência espacial. A jornada visual transfigura-se numa jornada sensorial, pela estimulação de todos os sentidos e pela intensificação de cada um deles na vivência destes espaços propostos. A união de todos os sentidos no experimentar do espaço corresponde à recuperação de um corpo uno para a arquitectura, da mesma forma que uma arquitectura comprometida com o corpo - sujeito e objecto - e com o lugar, se converte numa arquitectura que se constitui *lugar* no território e memória do corpo, transcendendo a componente imagética e hedonista tão caracterizadora da nossa cultura arquitectónica actual. Toda a experiência de espaço pressupõe uma interacção e aprendizagem corpórea, sendo ignorado que os processos envolvidos são também eles frutos de uma actividade mental constante e mecânica. Ao nível arquitectónico o corpo surge como elemento de estudo a partir do qual o espaço é equacionado aos mais variados níveis, incluindo ao nível do bem-estar mental. Na perspectiva da parte teórica, a experiência de espaço é trabalhada enquanto resultado decorrente da nossa própria relação com o corpo, afectando, consequentemente, a nossa sensibilidade sensorial.

O projecto prático eleva a experiência de espaço à experiência da natureza, assumindo-

¹¹⁵ BROOK, Peter, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1976 in ESPUELAS, Fernando, *Il Vuoto Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2006, p. 231



Fig.33 Villa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, 1937

se como meio para um encontro com a mesma. A arquitectura que considera o lugar em prol da união entre homem e natureza constrói uma experiência do habitar elevada e espiritual.¹¹⁶ Assim, o lugar surge enquanto possibilidade de união entre o homem e a paisagem, entre o corpo e a natureza¹¹⁷ - em busca do que podemos denominar de harmonia.¹¹⁸

Dos escritos provenientes da filosofia fenomenológica, Heidegger figura na imagem do *templo grego* uma hipótese à essência do habitar pelo contacto estabelecido entre o corpo arquitectónico, o lugar e o habitante.¹¹⁹ “Os elementos da natureza – água, vento, luz e céu – recuperam a arquitectura do plano ideológico para o plano da realidade, despertando a partir de si, o entusiasmo do homem pela vida.”¹²⁰

Influenciado por Heidegger e Bachelard, Chillida concretiza o elogio aos elementos naturais¹²¹ através de uma série de esculturas, cujos movimentos observador se repercutem e distorcem os braços da própria escultura, enquadrando-o no seio de novas perspectivas do lugar e da paisagem. Com ele aprendemos a acolher o corpo sem o afastar do horizonte.

116 No mesmo sentido Hall afirma: “Os antigos arquitectos japoneses já haviam entrevisto manifestamente a conexão de experiência quinesésica e da experiência visual do espaço (...). Os jardins não são concebidos apenas para serem apreendidos pelo olhar: um elevado número de sensações musculares participa na apreensão de um jardim japonês quando este é percorrido. O visitante é periodicamente obrigado a ver por onde põe os pés, enquanto procura o seu caminho por entre as pedras irregularmente espaçadas que permitem atravessar um lago.”, numa motivação visual constante por atingir a pedra seguinte.” in HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógios de Água, 1986, p.66
117 ANDO, TADAO, *Toward new Horizons in Architecture*, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.500

118 Távora define harmonia como o “jogo exacto de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correcta de factores” in TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2007, p.14

119 “O templo exprime todos os elementos da terra: a pedra, o oceano, o ar, as plantas, os animais, e até a luz do dia, bem como, a escuridão da noite. “o templo produz um mundo e ao, mesmo tempo, devolve-o ao valor da terra.” in NORBERG-SCHULZ, Christian, *Heidegger’s Thinking on Architecture* in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.431

120 ANDO, TADAO, *Toward new Horizons in Architecture*, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, p.500

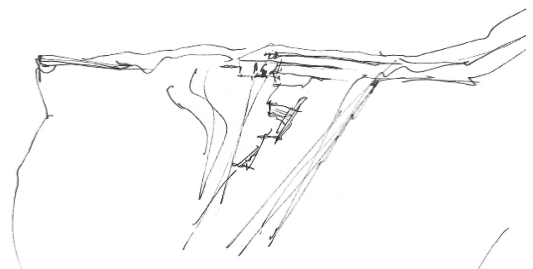
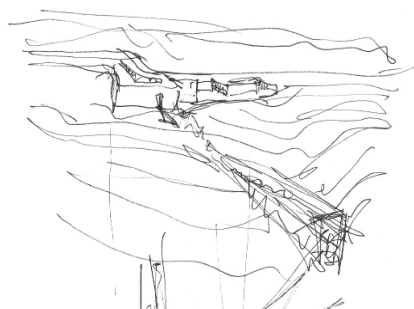
121 CHILLIDA, Eduardo, *Entrevista para a Sculpture Magazine* in <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-chlda.shtml>



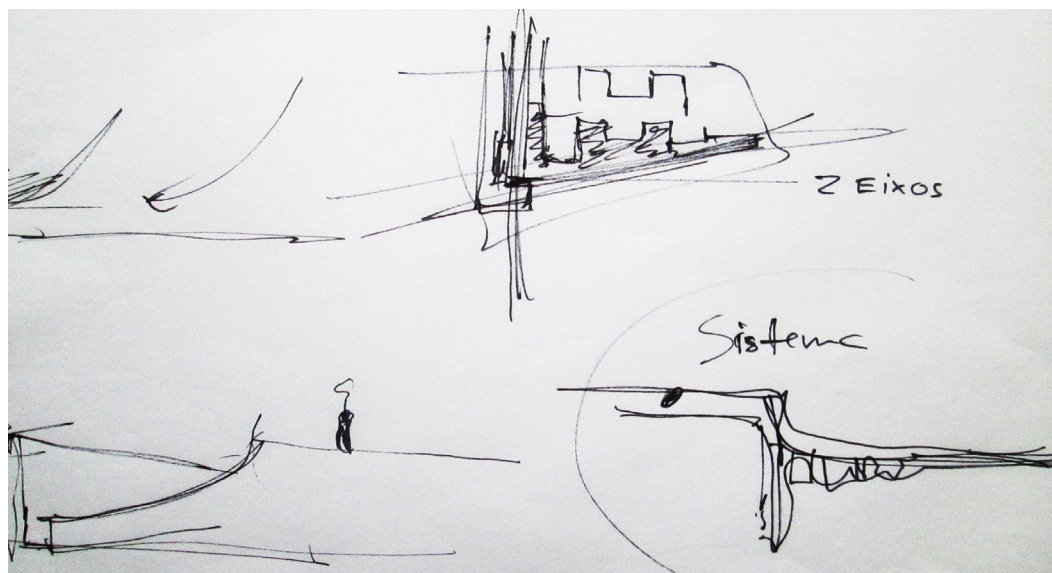
Fig.34 e 35 Teatro all'aperto, Francesco Venezia, Salemi , 1987-1990

É nesta medida que se apela a uma reunião do factor físico ao factor mental inerente à experiência do lugar e da natureza, intensificada pela predisposição para a abstracção mental em prol do relaxamento, interiorização e contemplação. Nas palavras de Távora: *“A obtenção da harmonia do espaço organizado, resultante afinal da harmonia do homem consigo próprio, com o seu semelhante e com a natureza, será longa e difícil, mas porque a consciência da sua necessidade deverá sobrepor-se a todos os obstáculos, ela deverá constituir um dos destacados objectivos do homem contemporâneo.”*¹²² O projecto protagoniza de raiz essa vontade de proporcionar um espaço devotado ao acto contemplativo, proporcionando encontros distintos com as qualidades do lugar, bem como dos elementos que o caracterizam.

¹²² TÁVORA, Fernando, Da Organização do Espaço, Porto, FAUP Publicações, 2007, p.46



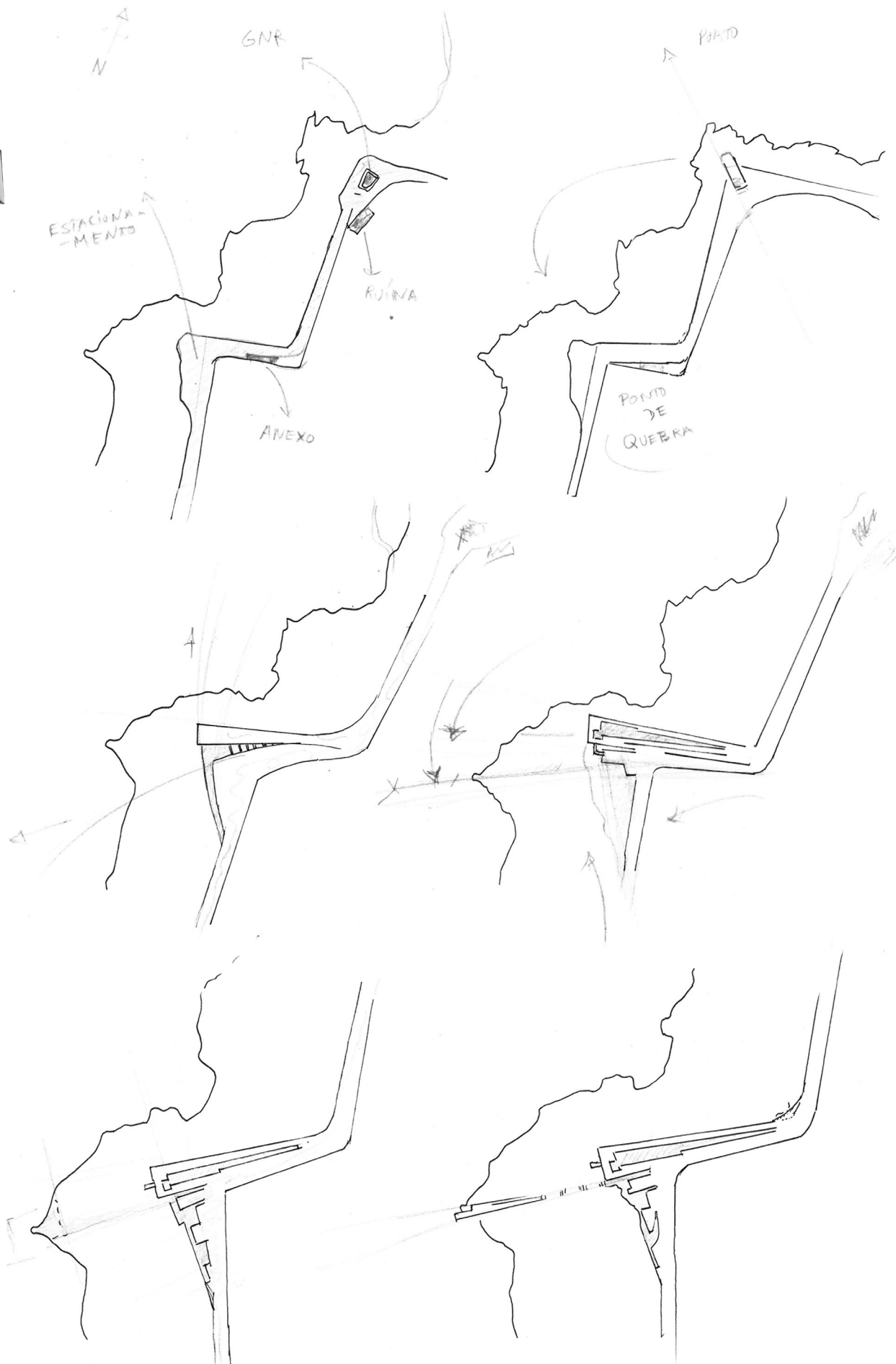
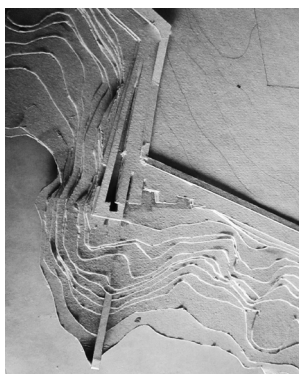
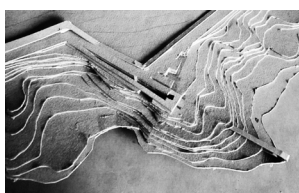
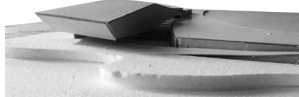
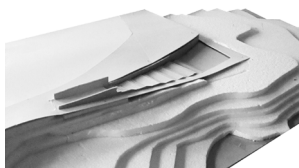
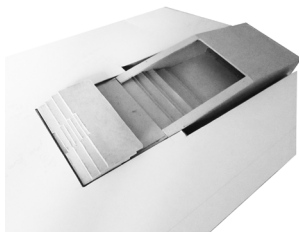
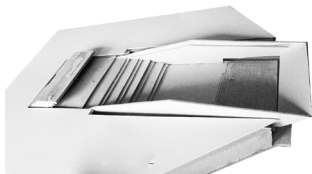
Des. 13 e 14 Esquissos de desenvolvimento da proposta



Des.15 Esquissos do conceito

4. Do processo ao projecto

“Rumo ao mar, corpo em terra” traduz-se num refúgio dos sentidos pelo impulso físico e mental que almeja, desenhando-se a partir de uma lógica corpórea que confronta o estímulo dos órgãos sensoriais ligados à distância com aqueles que apenas se estimulam à proximidade com o corpo próprio. É refúgio da memória do lugar por apelar a um constante reconhecimento e identificação da presença do tempo e do sentido que rege e envelhece materiais, cenários e paisagens ao longo dos dias, das estações e dos anos. As imagens que criamos são familiares; espelham-se no imaginário comum de quem vive a realidade do rio e do mar, no entanto, aqui, constrói-se um suporte existencial, para que essas recordações possam ser de novo lembradas e enriquecidas.



Des.16 Evolução do conceito ao longo do processo

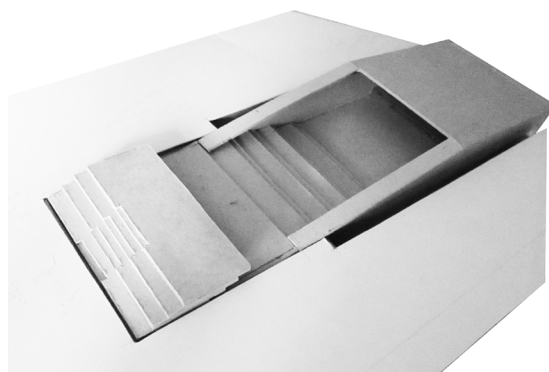
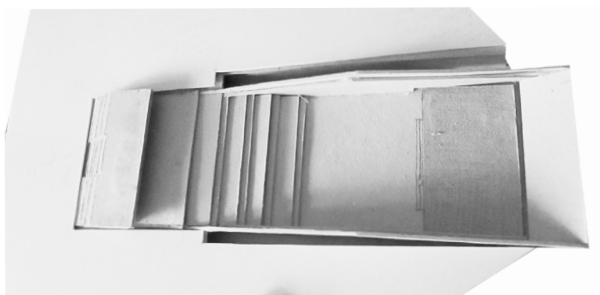
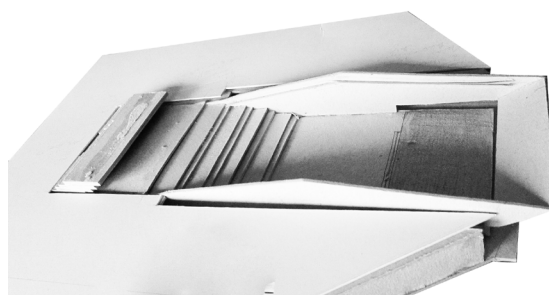
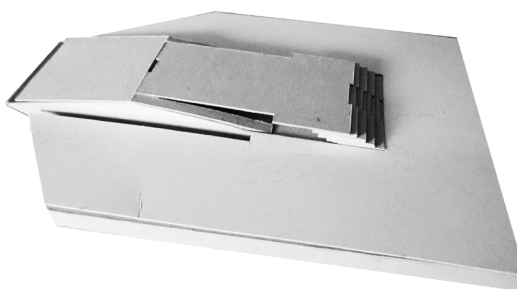
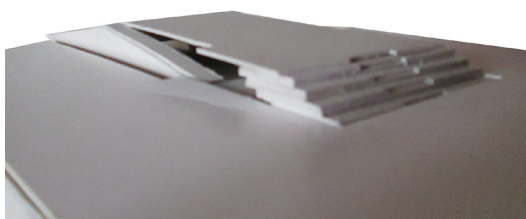


Fig.36 1ª Fase: Proposta localizada no primeiro ponto de abordagem ao território.
A criação de um interior coberto com luz controlada e de um miradouro no topo.

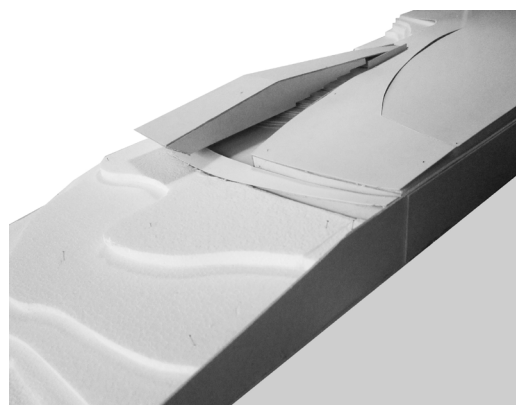
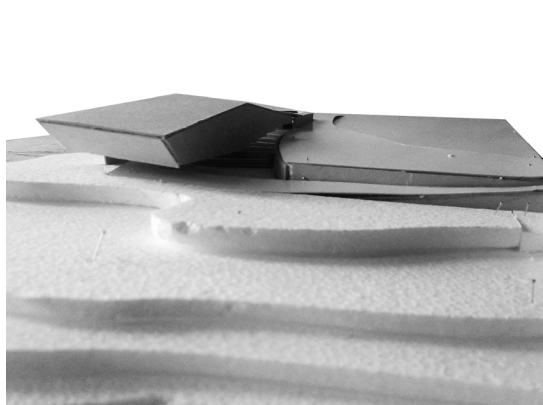
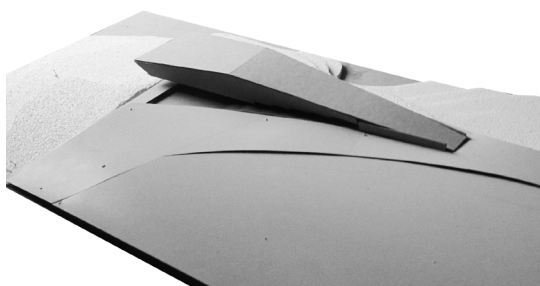
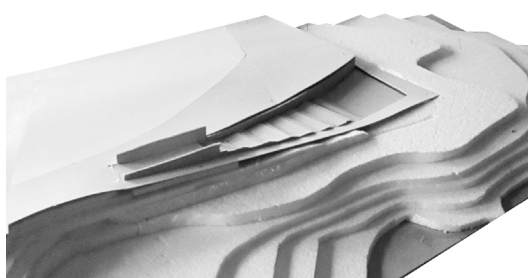
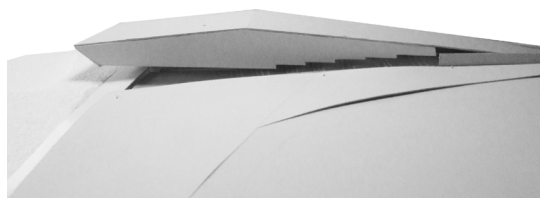
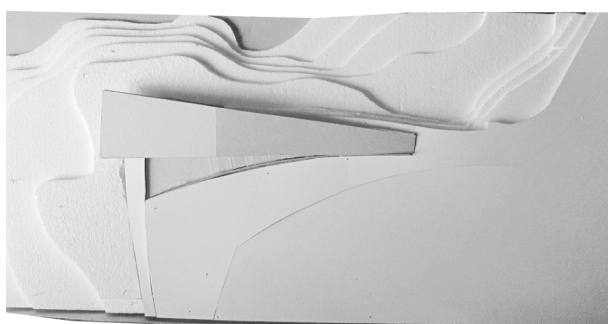


Fig.37 2ª Fase: Mudança da implantação para o ponto de cruzamento frágil da Av. Beira-Mar.
A criação de percursos que vão rompendo este espaço coberto em prol de maior permeabilidade e continuidade de espaço.

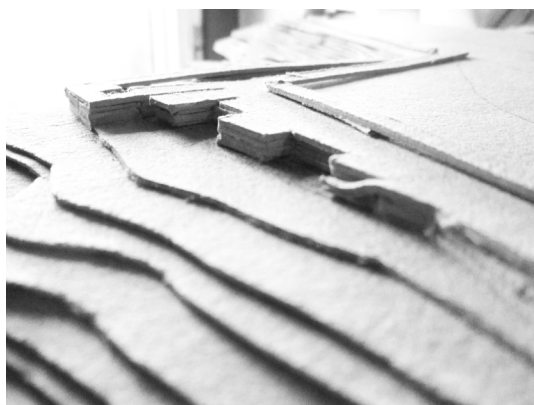
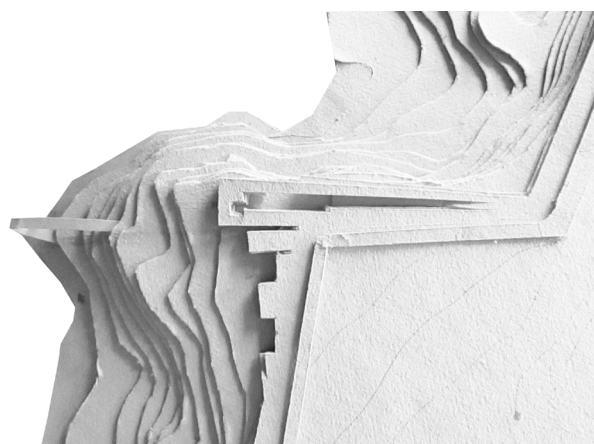
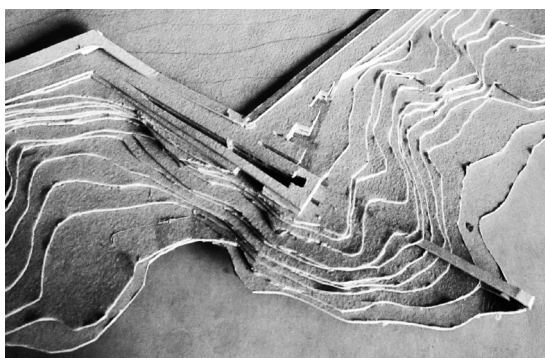
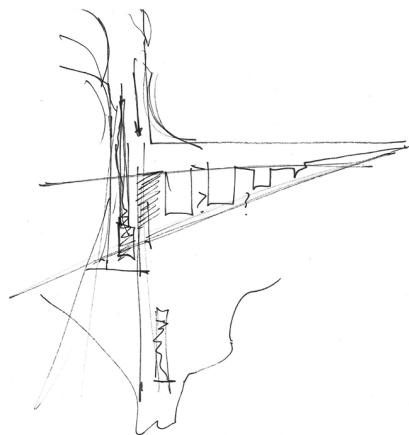
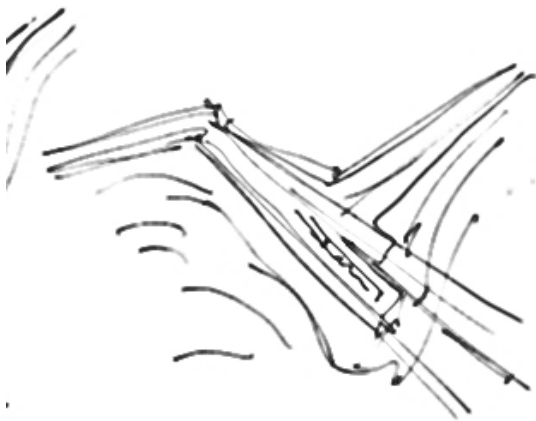
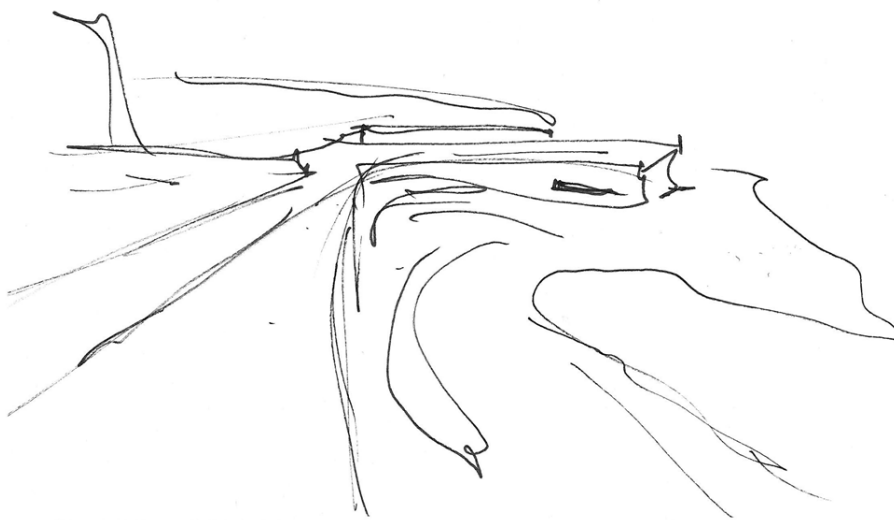
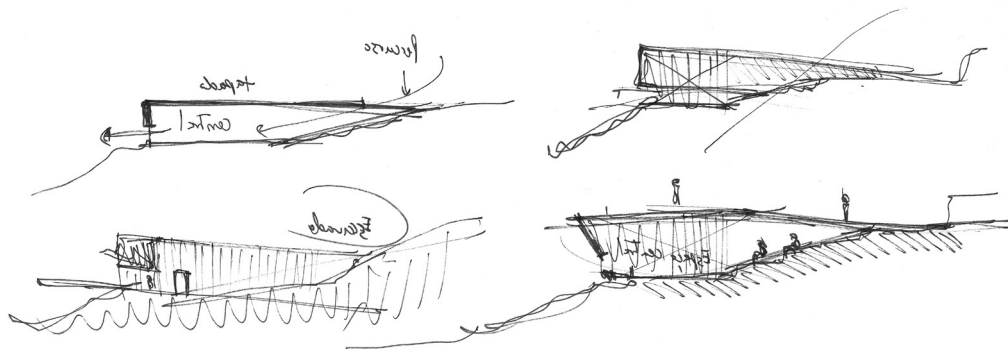
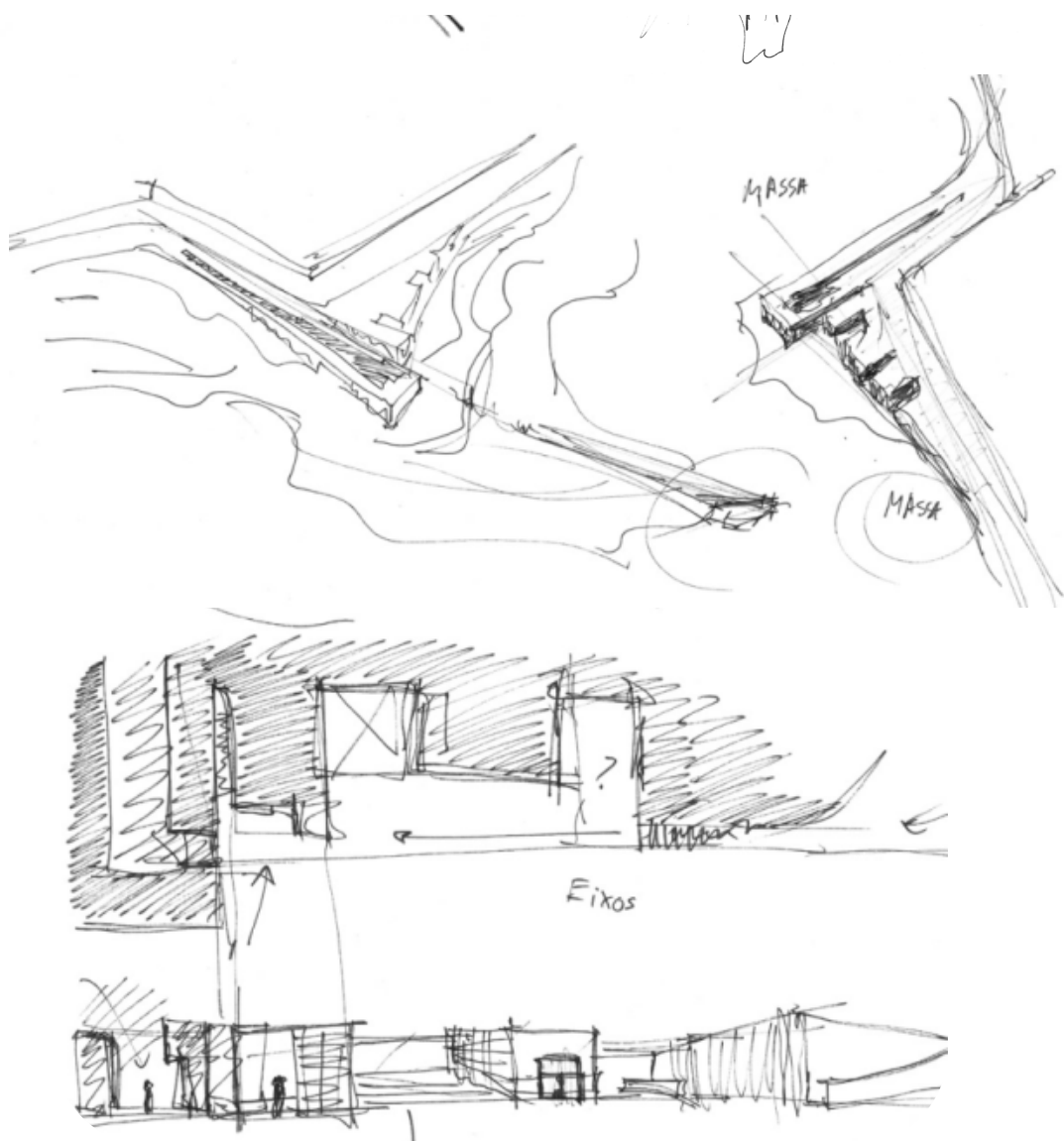
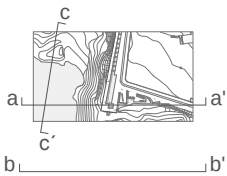
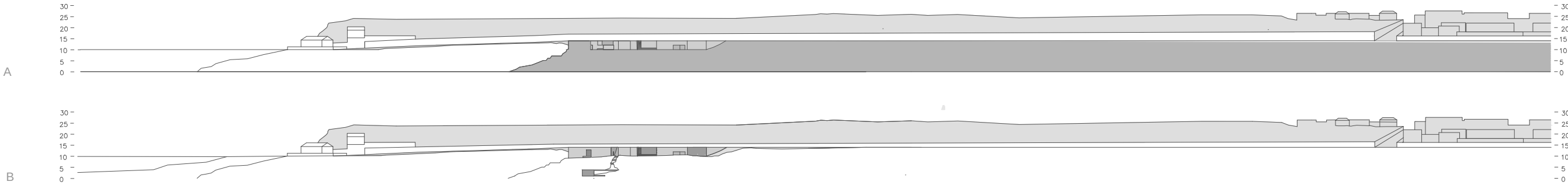


Fig.38 3ª Fase: Do volume à construção de um *lugar*.
Sucessão de espaços e praças escavadas em ordem ao corpo e ao mar.



Des.28 Evolução do conceito





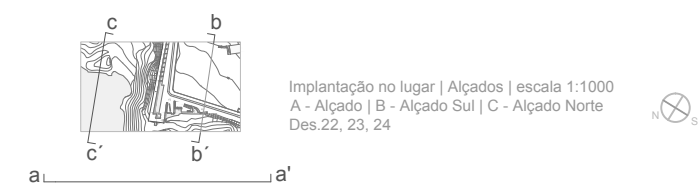
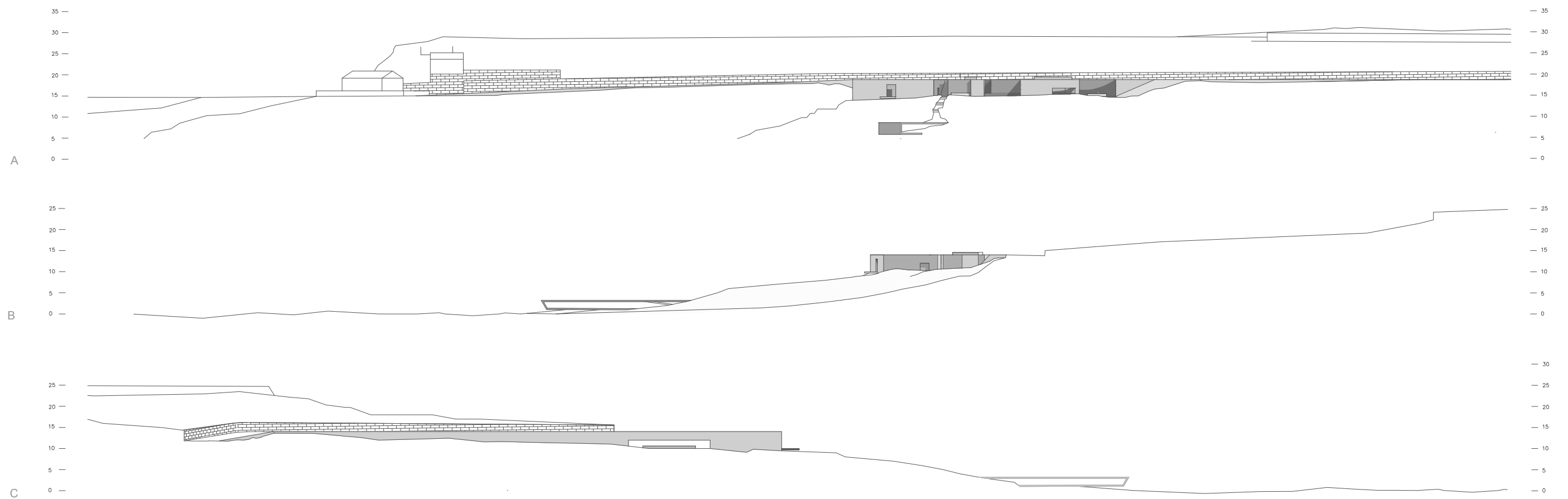
Implantação no território | Planta e cortes | escala 1:2000
Entrada de parque de estacionamento subterrâneo E
Saída do parque de estacionamento subterrâneo S
Edifícios em ruínas actualmente em demolição
Área na qual podem circular apenas veículos prioritários e peões

Des.17, 18, 19, 20



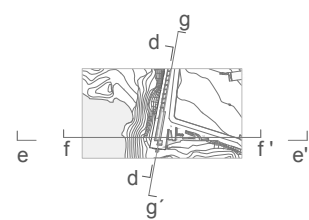
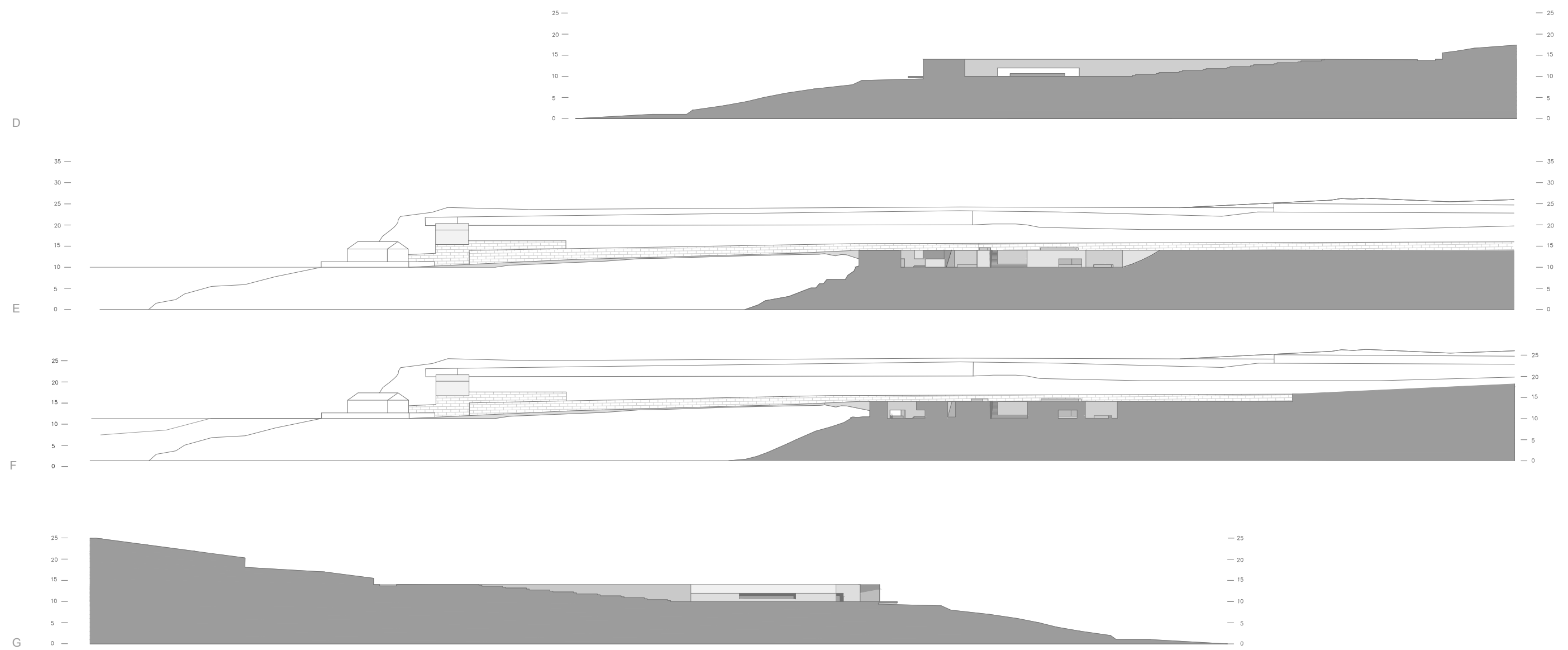


Implantação no lugar | Planta do piso escavada | escala 1:1000 | cota 30
Des.21



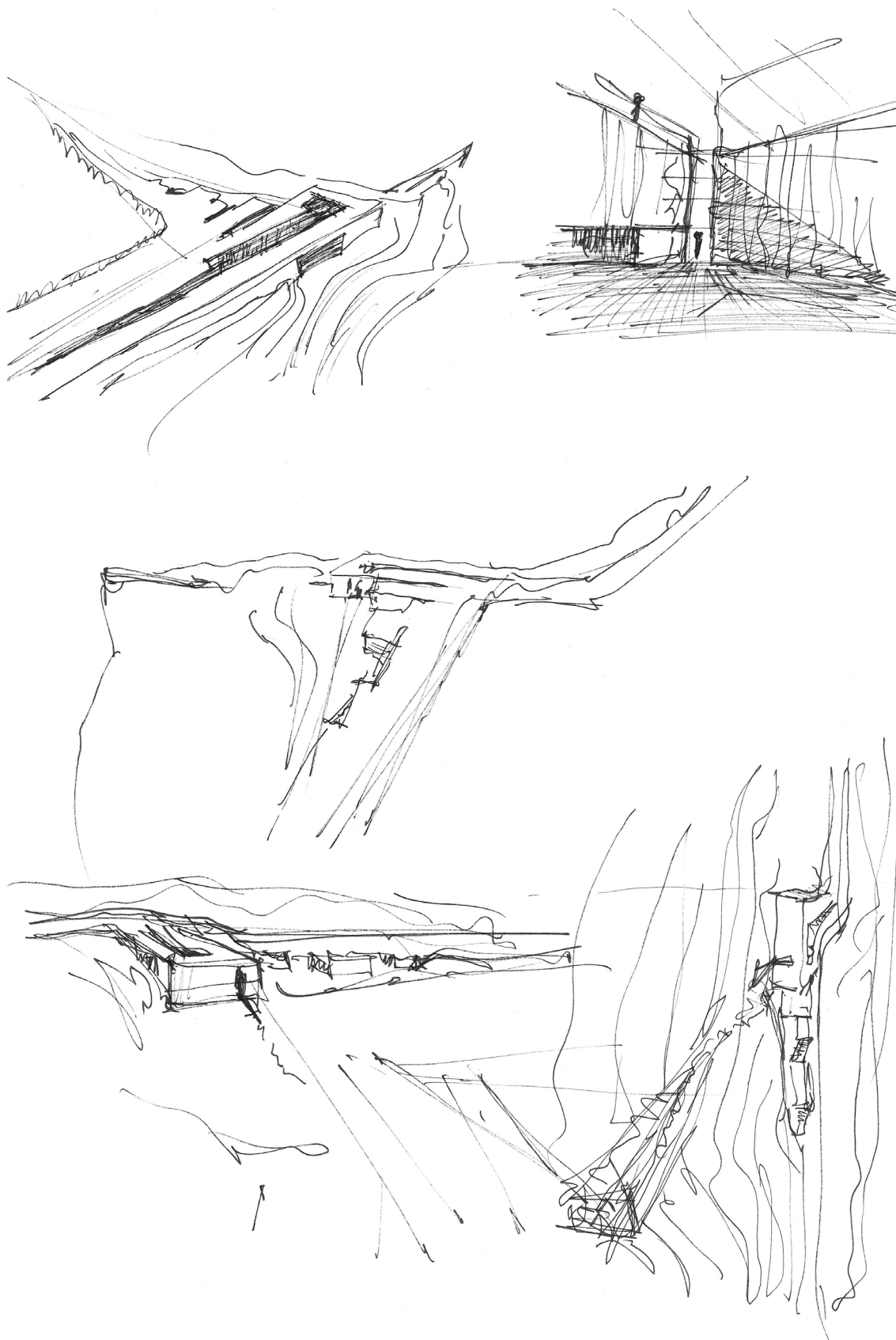


Implantação no lugar | Planta do piso escavada | escala 1:1000 | cota 11
Des.25

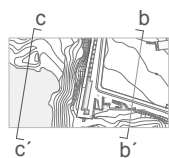
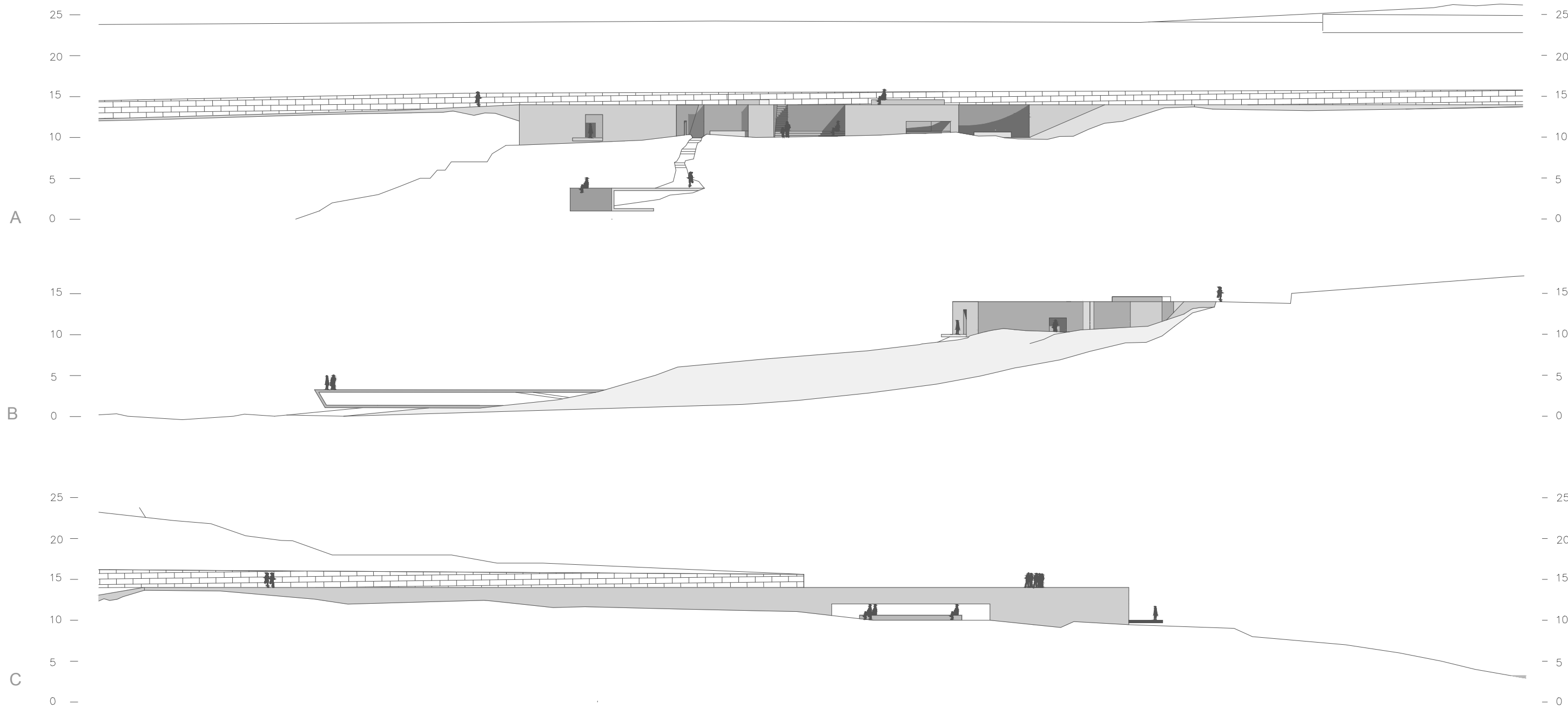


Implantação no lugar | Cortes | escala 1:1000





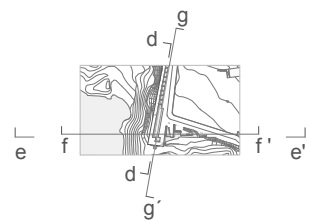
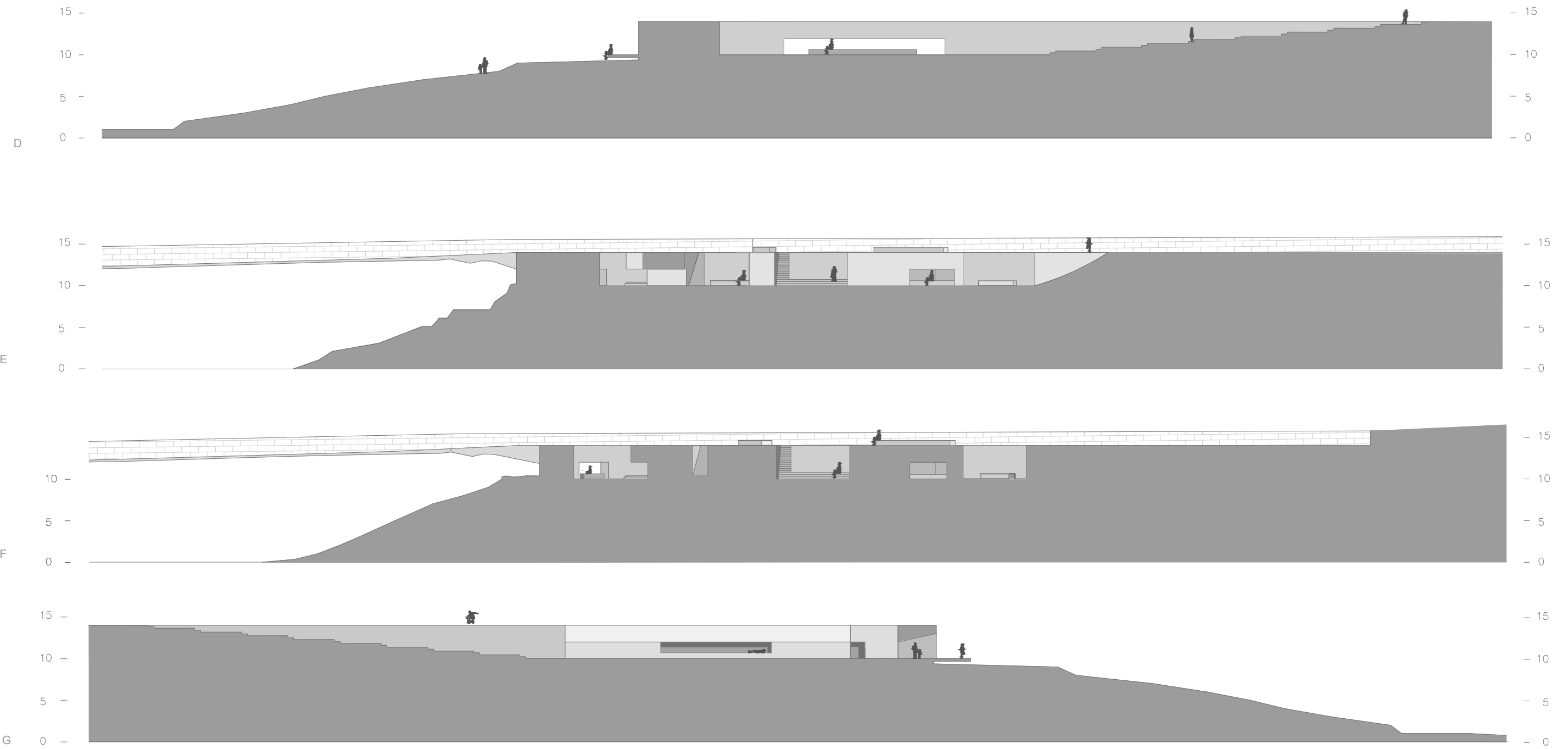
Des.30 Perspectivas e volumetria geral



O corpo e o lugar | Alçados | escala 1:500
 A - Alçado Principal | B - Alçado Sul | C - Alçado Norte
 Des.30, 31, 32

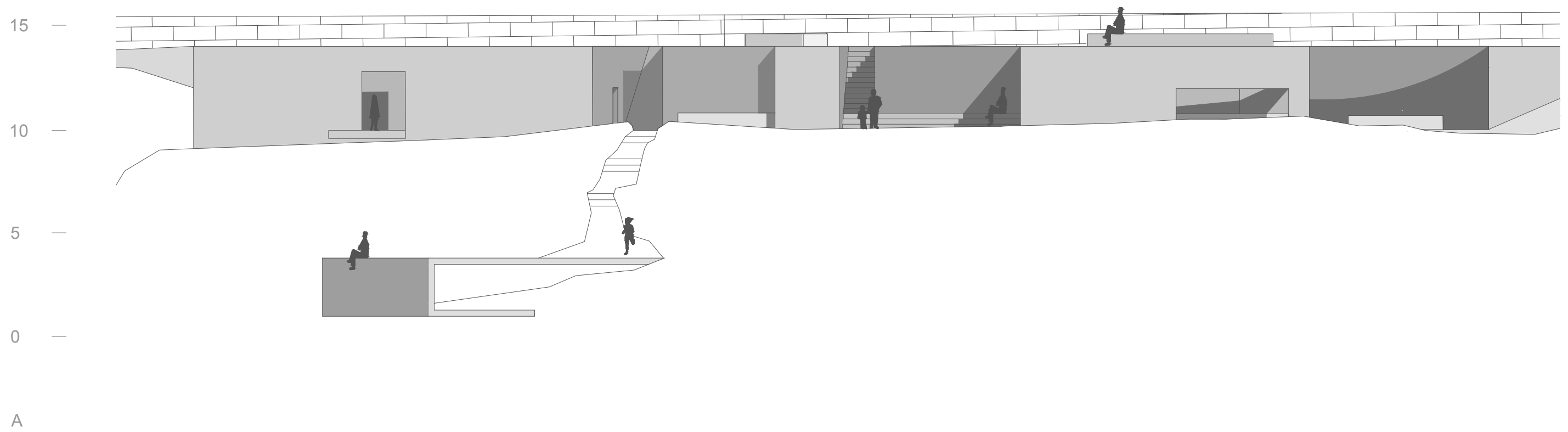


a a'



O corpo e o lugar | Cortes | escala 1:500

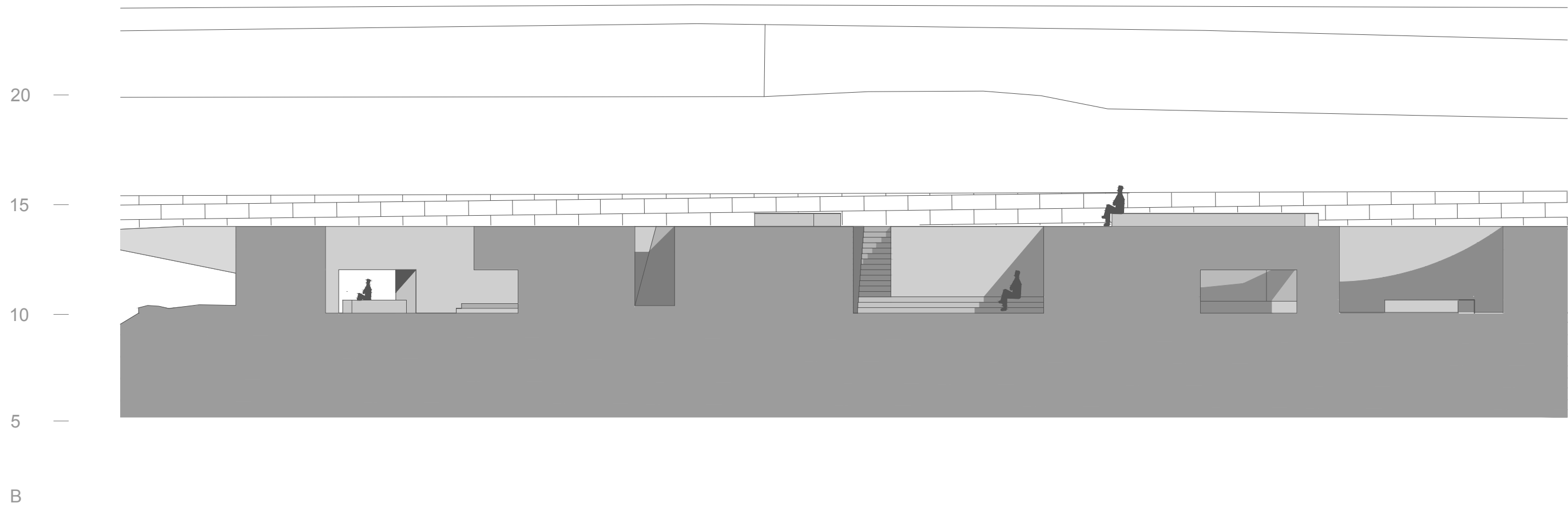




O corpo e o lugar | Alçado Principal | escala 1:200
Des.39 e 40

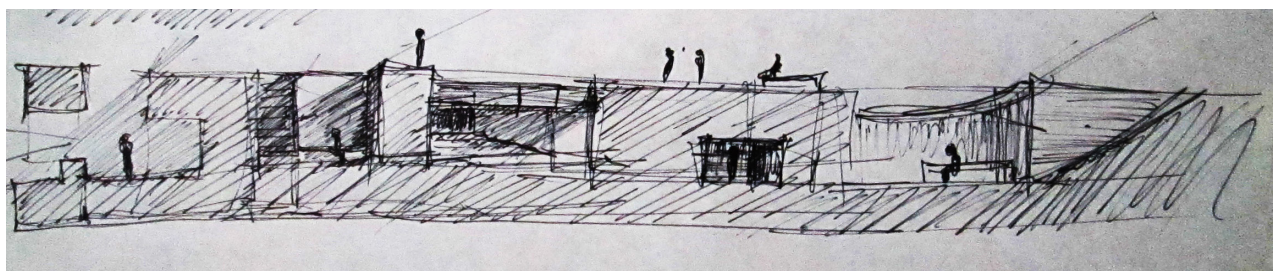
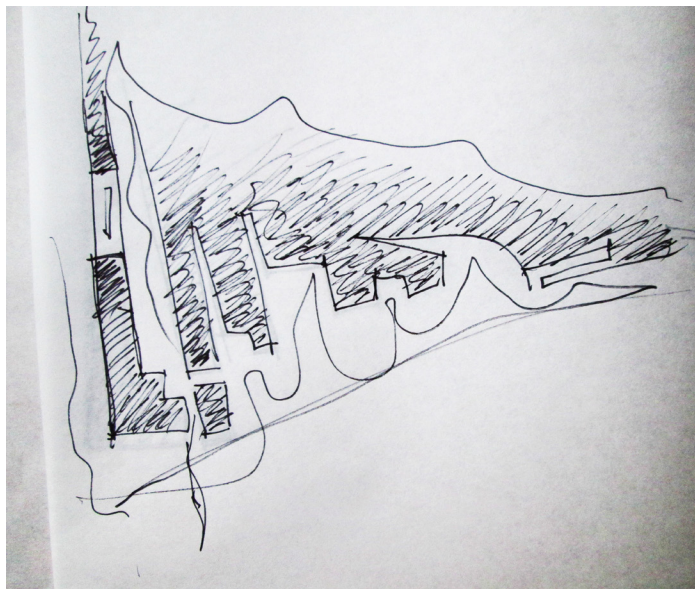


a ————— a'



O corpo e o lugar | Alçado Principal | escala 1:200
Des.40





Des. 40 O viver do espaço

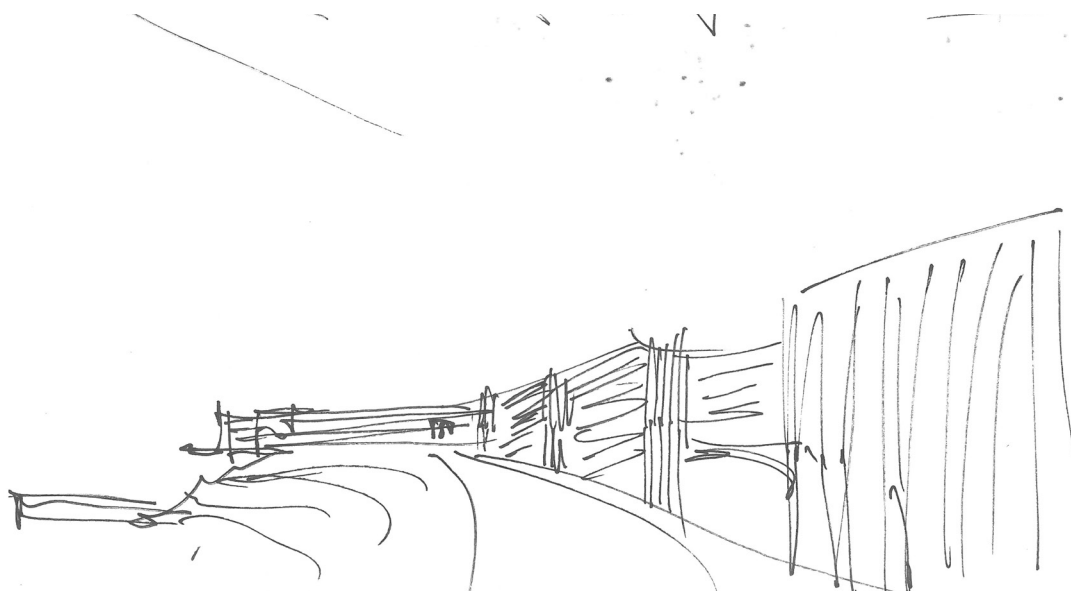


Fig. 39 e 40 A construção de um lugar. Fotografias das duas últimas maquetas. Evolução do desenho de espaço público

Contemplação

Harmonia entre o corpo e lugar

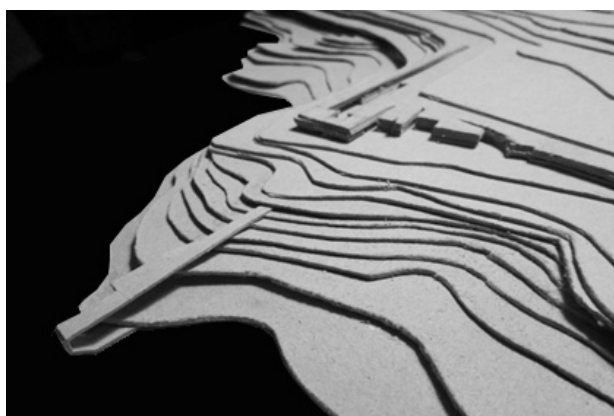
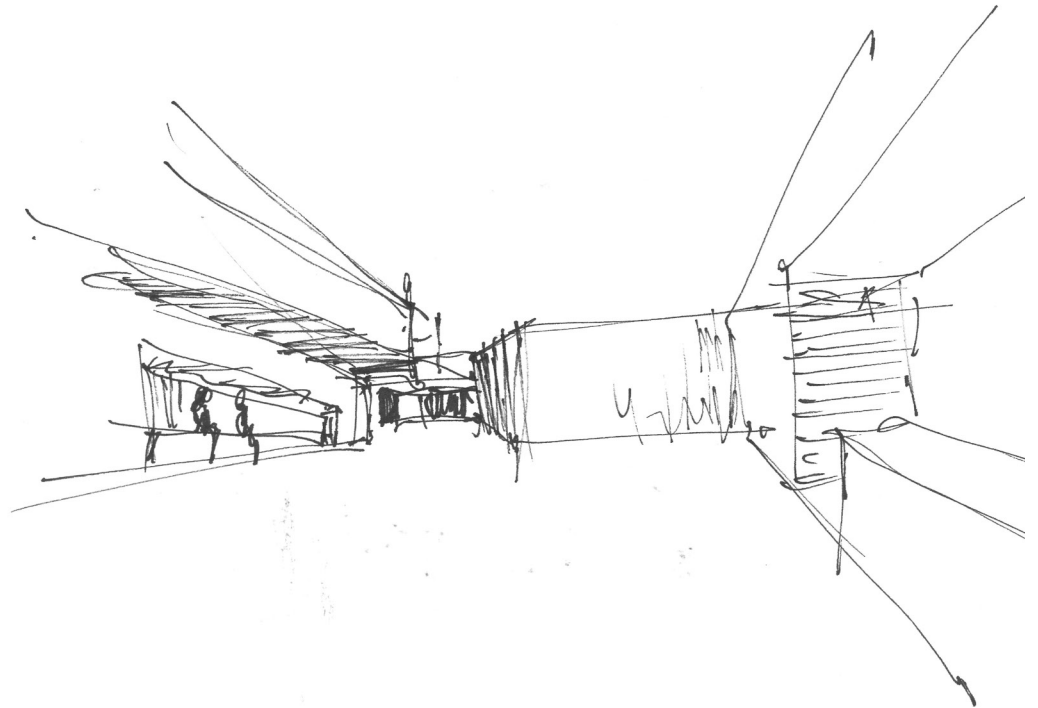
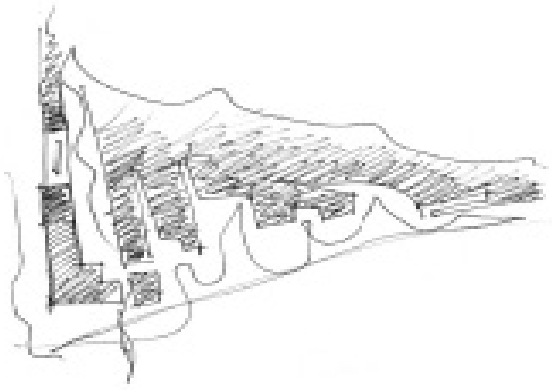
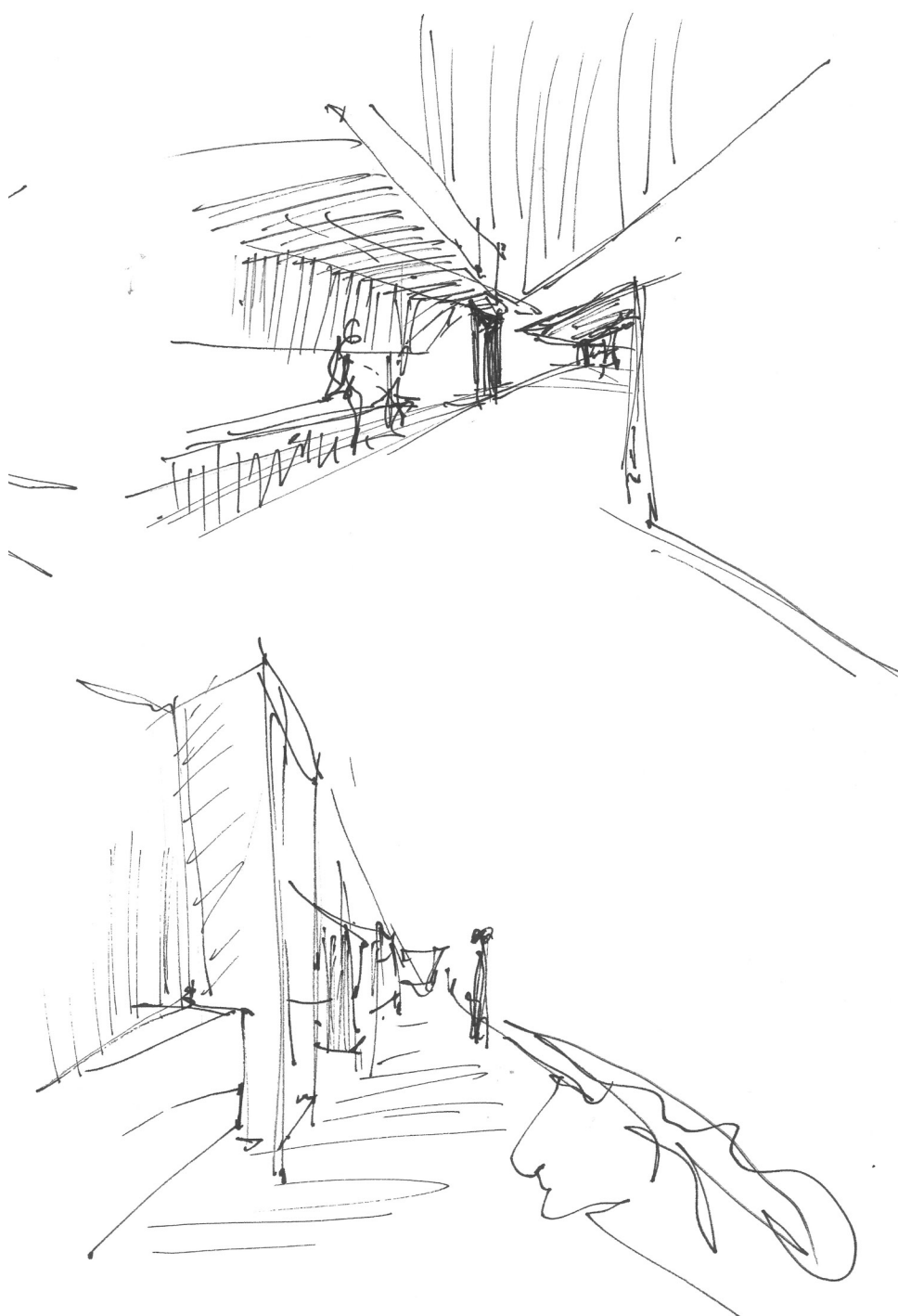


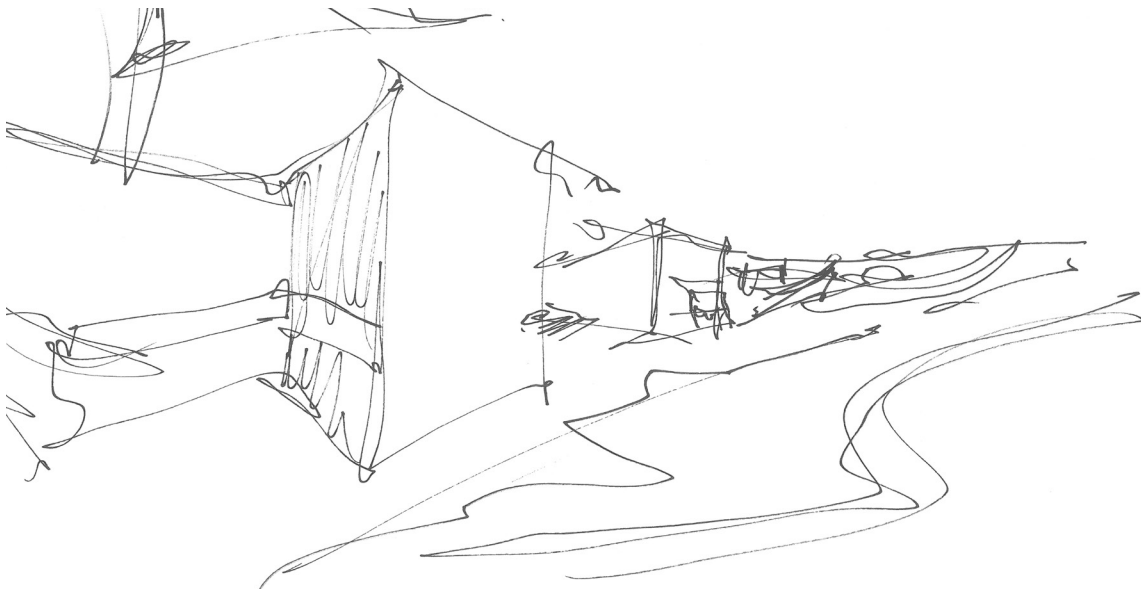
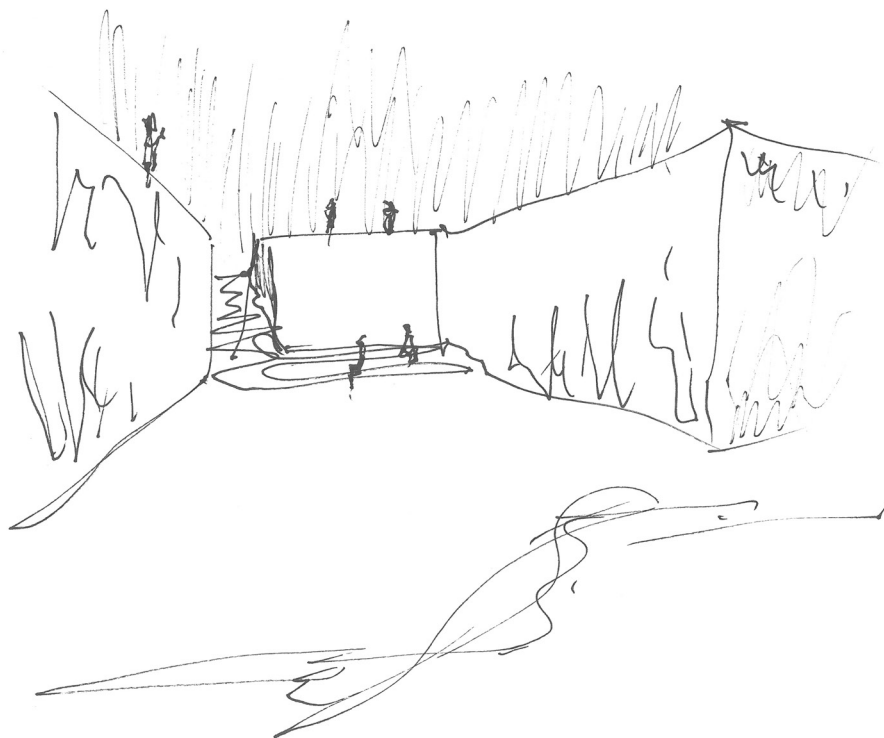
Fig. 41 Fotografias da maquete final da proposta

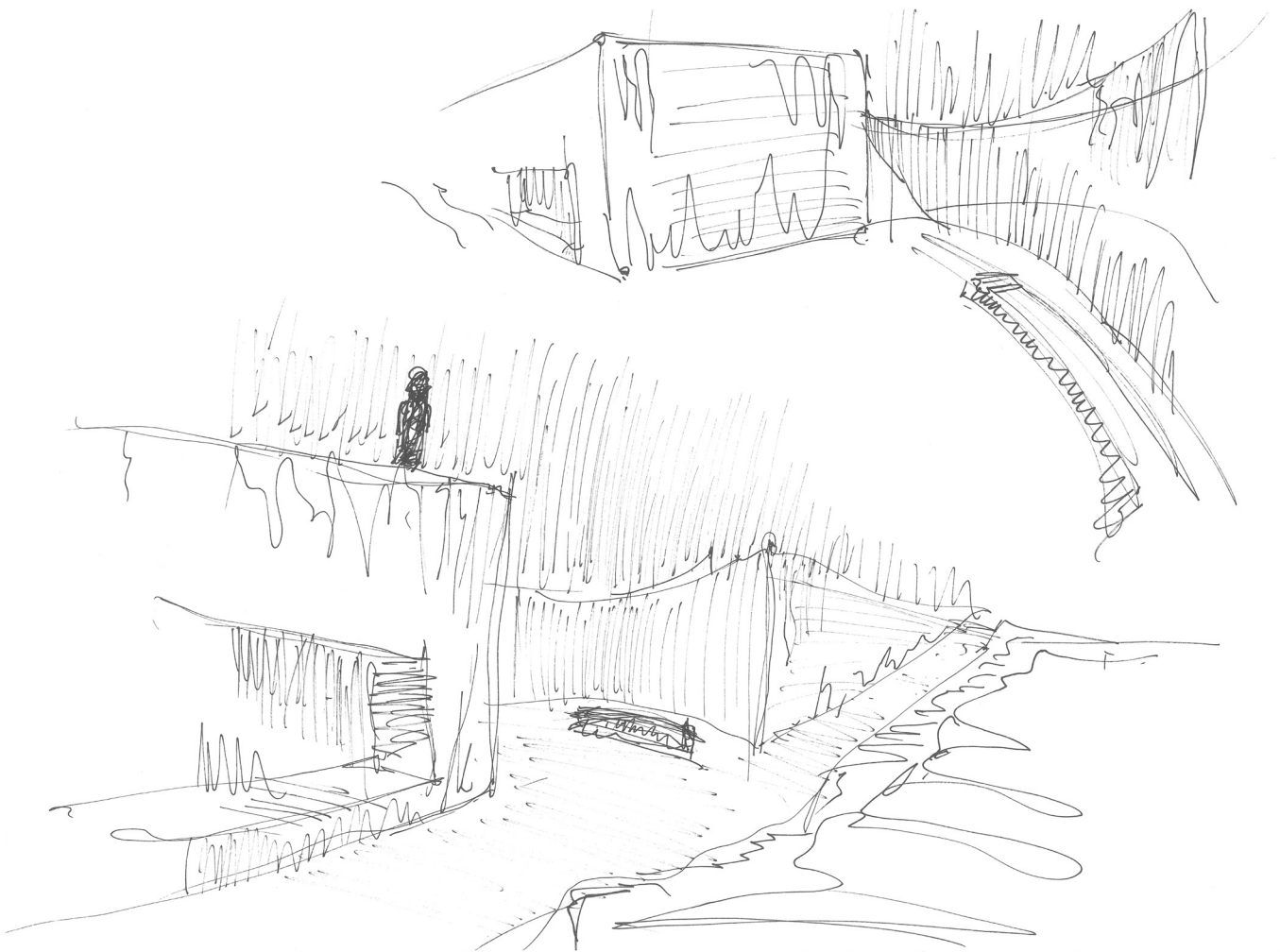
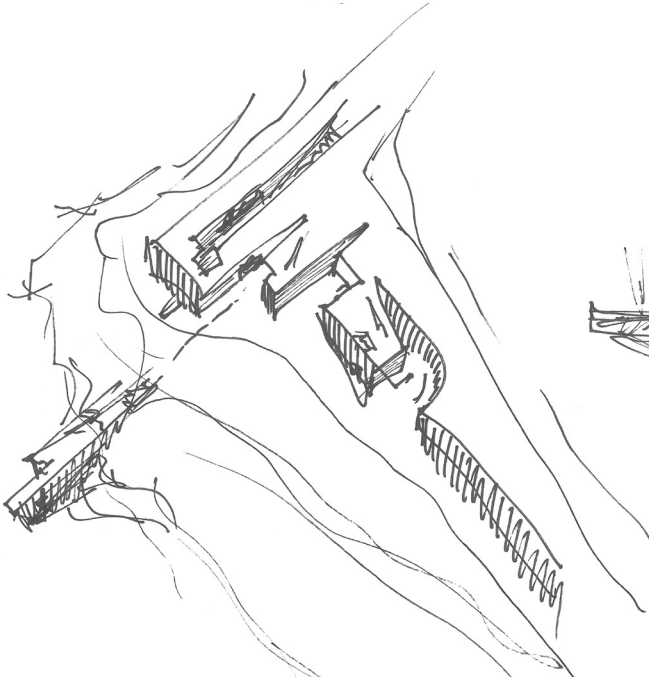


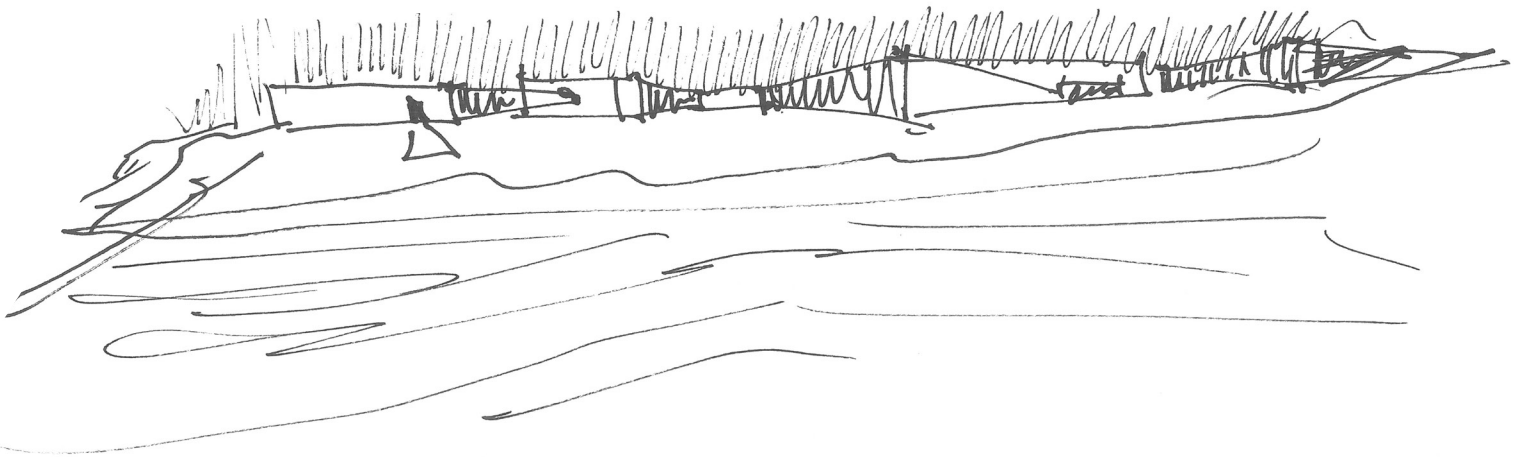
O viver do espaço

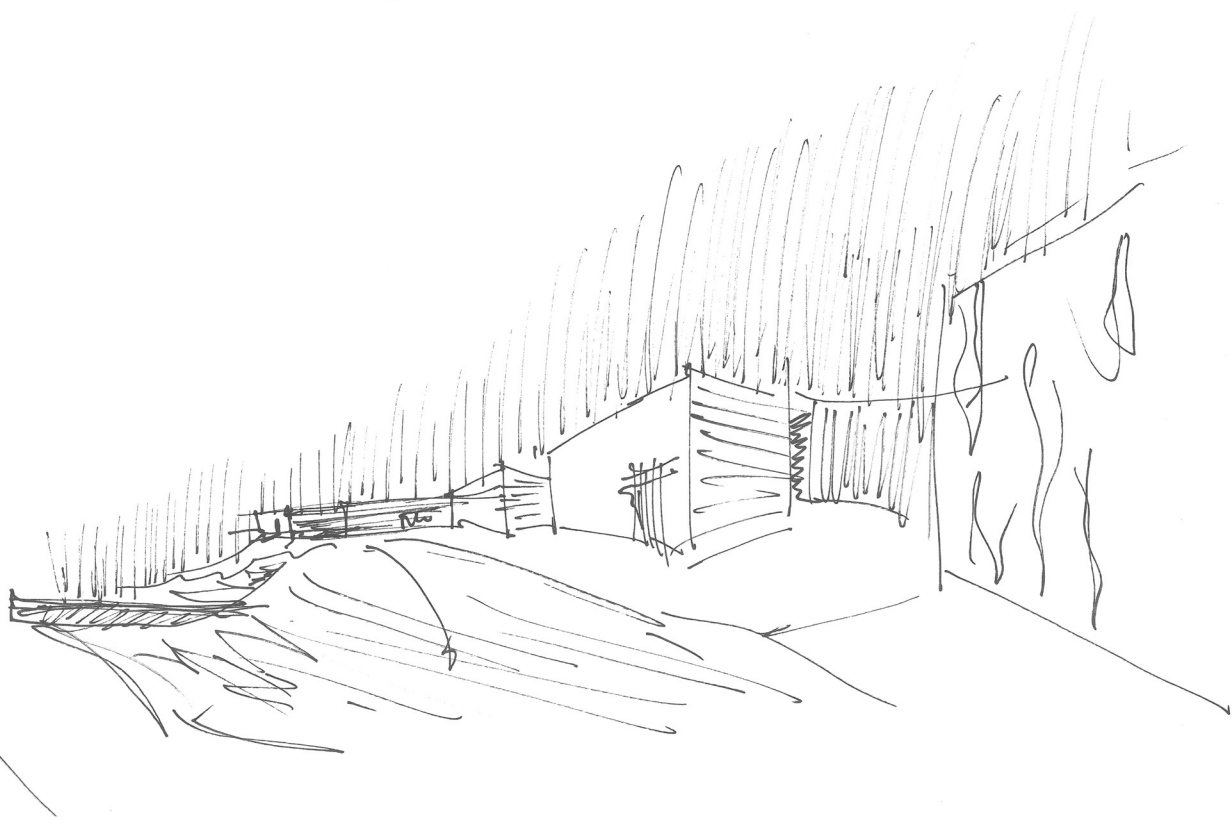
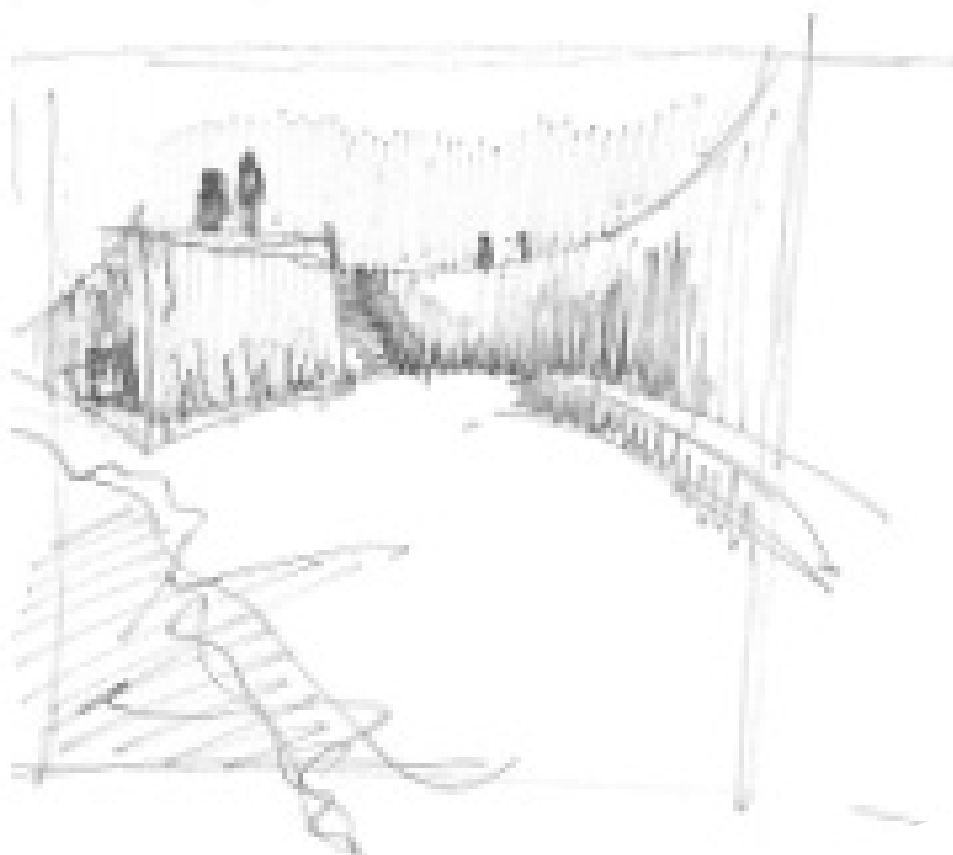
Espaço do refúgio e da descoberta











A experiência do lugar

Lugar, corpo e natureza



Fig. 42 A construção de um lugar. Perspectiva do alçado norte.
Montagem fotográfica.



Fig. 43 A construção de um lugar. Perspectiva do alçado sul.
Montagem fotográfica.

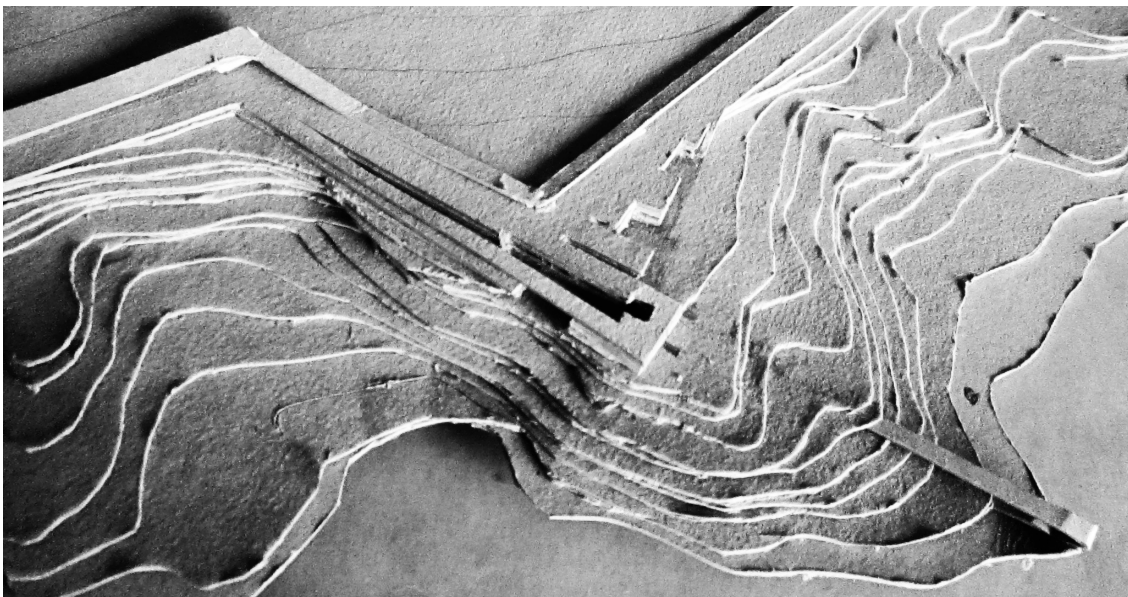


Fig. 44 Fotografia da maquete. Marcação do lugar na paisagem.

Parte IV: Rumor ao mar, corpo em terra

"In my case it is very clear: public works are open to the horizon and are in a public scale, the scale of man. Horizon is very important to me, it always has been. All men are equal and under the horizon we are all brothers - the horizon is a common homeland."

"A mais compreensiva e talvez a mais importante experiência arquitectónica é a impressão de se estar num lugar único. Parte desta experiência intensa do lugar reside na impressão de se estar perante algo sagrado".² Os lugares onde o tempo e o espaço parecem abrandar são espaços de culto, associados à interiorização, tal como à contemplação. Espaços capazes de nos elevar a um reconhecimento de nós próprios e a um reencontro com a natureza. Na presença da vastidão e da continuidade no espaço procuramos o tempo à nossa medida por meio de momentos fugazes, pequenos sinais e referências que se vão fundindo num só acto. No embalar das ondas flutua o pensamento, atingimos distâncias longínquas e superamos a pequenez humana. Ao momento de contemplação, aglutina-se o sonho. É o desejo de poder estar naquele lugar - num estado alusivo à alma - que o converte num espaço do refúgio e do sagrado.

¹CHILLIDA, Eduardo, Entrevista para a Sculpture Magazine disponível em <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-childa.shtml>

² ZAMBRANO, Maria, Claros del bosque, Barcelona, Seix Barral, 1986, p.53 in ESPUELAS, Fernando, Il Vuoto Riflessioni sullo spazio in architettura, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2006, p.174

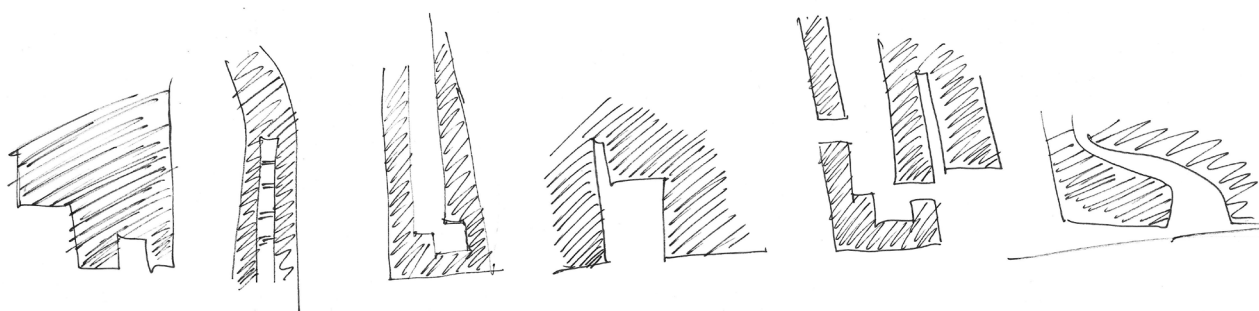


Fig. 45 Fotografia da maqueta. Cheios e vazios.

Escreve María Zambrano: “A beleza que cria este lugar reclama-o, pertence-lhe, é o espaço sacro no qual o intangível se materializa. Um espaço sacro no qual ao ser terrestre se torna impossível estabelecer-se, mas que o convida a sair de si próprio, alma acompanhada pelos sentidos; que o liberta da existência corporal, acariciando, unificando, E no mesmo vazio, criador da beleza, o ser terrestre, corporal e vivo, se redime. Os seus sentidos convalescem para a alma num ser uno. Tal é o denominado de meditação e remoção de cada uma das preocupações assoladoras da existência.”³

“Rumo ao mar, corpo em terra”, assim sugere o título, para que ao som da rebentação das ondas encerremos mais vezes os olhos. No “estar” o “expandir”, no “pequeno” o “imenso”, na “presença” a “ausência”.

³ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p.53 in ESPUELAS, Fernando, *Il Vuoto Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2006, p.174



BIBLIOGRAFIA

Nota final: A presente dissertação encontra-se escrita de acordo com a reforma anterior ao presente acordo ortográfico.

O texto do corpo do corpo principal da dissertação é todo apresentado em português. As citações foram traduzidas pela autora.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 2003

BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1962,

CALVINO, *As cidades invisíveis*, Lisboa, Editora Teorema, 2006, ISBN 972-695-374-X

CAMPO BAEZA, Alberto, *A ideia construída*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2008, ISBN 972-8801-22-X

CARERI, Francesco, *Walkscapes, El andar como prática estética*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2002, p.25 disponível em https://recorridosurbanos.files.wordpress.com/2013/02/careri-francesco_el-andar-como-pracc81ctica-estecc81tica_2002.pdf, ISBN: 978-84-252-1841-5

CERVER, Francisco Asensio, *Urban Spaces I (Streets and Squares)*, Barcelona, 1994, ISBN 84-8185-005-5

ERNST, Bruno, *O Espelho mágico de M.C. Escher*, Köln, Taschen, 2007, ISBN 978-3-8228-3707

ESPUELAS, Fernando, *Il vuoto: Riflessioni sullo spazio in architecture*, Milano, Christian Marinotti Edizione, 2006, ISBN 88 – 8273 – 056 5

ESPUELAS, Fernando, *El claro en el bosque : reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999, ISBN 84-922594-6-9

FOCILLON, Henri, *A vida das Formas; Elogio da Mão*, Lisboa, Edições 70, 2000

GUTIÉRREZ, Pedro R., *Análisis Crítico, Hombre y espacio, Otto Friedrich Bollnow*, Universidad de Los Andes, Departamento de Ciencias Sociales, San Cristóbal, 2007 disponível em <http://morfologia3.blog.sarakenny.com.ar/wp-content/uploads/2013/07/HOMBRE-Y-ESPACIO.-OTTO-FRIEDRICHBOLLNOW,ANALISIS-CRITICO.pdf> disponível, consultado às 14.56 de dia 12/11/2013

HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, publicado em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Trad. de Marcia Schuback, Pfullingen, 1954, disponível em www.prouurb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf, consultado em 10/03/2014

HEIDEGGER, Martin, *Art and Space*, Erker Verlag, St. Gallen, 1969, disponível em <http://www.beyng.com/hlinks/hh.html>, consultado em 05/02/2014

LE CORBUSIER, *Por uma Arquitectura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2006, ISBN 85-2730142-3

LLORENS, Vicente Más, *Las Herramientas del Arquitecto*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2004, ISBN 84-933044-9-2

LÓPEZ SILVESTRE, Federico A., *Walkscapes. El andar como práctica estética. Francisco Careri*, Gustavo Gili. Barcelona, 2002, Quintana, nº 2 (2003). ISSN 1579-7414, p. 339-341, disponível em <https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6333/1/341-343.pdf>, consultado em 20/06/2014

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, ISBN 0-7100-3613-2

NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, ISBN 1-56898-053-1

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, Nova York, Rizzoli, 1980, ISBN 0-8478-0287-6

NORBERG-SCHULZ, Christian, *The Phenomenon of Place*, 1976 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996, ISBN 1-56898-053-1

PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Great Britain, Wiley-Academy, 2005

PALLASMAA, Juhani, *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture*, ISBN 978-0-470-77929-3

PELLEGRINI, Pietro Carlo, *Piazze e spazi pubblici, architetture 1990-2005*, Milano, Editore Federico Motta, 2005, ISBN 88-7179-449-4

PINTO DA SILVA, Maria Madalena Ferreira Pinto da, *Forma e circunstância: a praça na cidade portuguesa contemporânea*, Porto, Faup, 2009

REBELLO DE ANDRADE, Maria Isabel S. C., *Lugar, memória e corpo: A Nostalgia da casa Sonhada*, Faup, Porto, 2011

ROGER, Alain, *Breve Tratado del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L. 2007, ISBN 978-84-9742-681-7

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, ISBN 84-252-1864-0

TANIZAKI, Junichiro, *Elogio da sombra*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008, ISBN 0-224-02898-7

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2007, ISBN 978-972-9483-22-6

TSCHUMI, Bernard, *The Pleasure of Architecture*, 1977 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architecture theory 1965-1995*, New York, PAP Edition, 1996 ISBN 1-56898-053-1

SANTOS, Helena Sofia Vilar dos, *A luz como argumento arquitectónico*, Porto, Faup, 2010

VALDERRAMA, Luz Fdez Aparicio, *La construcción de la Mirada : tres distancias*, Sevilla, Universidad, 2004, ISBN 84-472-0831-1

VASCONCELOS, Bárbara Abreu Jacomé de, *Tão concreto como uma pedra líquida*, O betão armado, o corpo e a arquitectura, Faup, Porto, 2010

VON MEISS, Pierre, *De la forma au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Ed. Presses Polytechniques Romandes, 1986, ISBN 2-88074-105-x

ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitectura*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, ISBN 85-336-0541-2

ZUMPTHOR, Peter, *Atmosferas*, Amadora, Gustavo Gili, SL, 2006, ISBN 978-84-252-2169-9

ENTREVISTAS

Eduardo Chillida, Entrevista para a Sculpture Magazine in <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-childa.shtml>, consultado a 11/10/2014

Francesco Venezia, <http://www.gnosisarchitettura.it/it/projects/francesco-venezia-la-complessivita-delle-stratificazioni>, consultado a 05/05/2014

CRÉDITOS DE IMAGENS

PARTE I: Paisagem, um lugar da memória p.5

Fig.1 Cathar Castles, fotografia editada pela autora disponível em http://www.catharcastles.info/queribus/110827_5577.jpg

Fig.2 Paisagem de Vaxholm, Alfred Wahlberg, 1872 disponível em <http://esquizofia.com/tag/arte-2/page/34/>

Fig.3 Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo, Giovanni B.Castagneto, 1895, Museu de Arte de São Paulo disponível em http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_gbc_02.htm

Fig.4 Broken Circle, Robert Smithson, Holland, 1971 disponível em <http://icelandreview.com/bin/69877>

Fig.5 Sun Tunnels, fotografia de Nancy Holt, Utah, 1973-76 disponível em <http://artnews.org/haunchofvenison/?exi=33672>

Fig.6 Land art, Andy Goldsworthy disponível em <http://st1le.wordpress.com/2012/04/05/land-art-andy-goldsworthy/>

Fig.7 Imagem sem título, autor desconhecido

Fig.8 Curved Rising Line, Jebel Acacus, Libya, 2008 disponível em <http://www.designweek.co.uk/whats-on/made-unmade/3037094.article>

Fig.9 Autor desconhecido, imagem fornecida pela orientadora.

PARTE II: Entre corpo e arquitectura p.14

Fig.1 Imagem sem título e autor desconhecido disponível em <http://www.thefreak.it/polpette-duo-mo-spiriti-danzanti/>, fotomontagem da autora

Fig.2 Metamorfose I, Maurits Cornelis Escher, 1937-1945 disponível em http://www.avaad.ufsc.br/moodle/mod/hiperbook/view.php?id=1163&target_navigation_chapter=2006&groupid=

Fig.3 Corte secreto, Helena Almeida, exposição Gulbenkian, 1981 disponível em <http://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-e-livros-96>

Fig. 4 Golconda, Rene Magritte, 1953 disponível em <http://www.renemagritte.org/golconda.jsp>

Fig.5 Coup-d'oeil du Théâtre de Besançon, Claude-Nicolas Ledoux, 1804, disponível em <http://www.etsavega.net/dibex/Ledoux-Besancon-e.htm>

Fig. 6 Pensamento, Escultura de Rodin disponível em <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2164959/>

Fig.7 Sem título, esquisso de Álvaro Siza Vieira disponível em <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=alvaro-siza>

Fig.8 Fotografia de Maurits Cornelis Escher, autor desconhecido disponível em <http://mundoescher.blogspot.pt/>

Fig.9 Mood lifter, Maggie Taylor, 2001 disponível em <http://static.skynetblogs.be/media/163646/taylor-02-thumb.jpg>

Fig.10 Subject to change, Maggie Taylor, 2001 disponível em <http://static.skynetblogs.be/media/163646/taylor-06-thumb.jpg>

Fig.11 Imagem sem título, autor desconhecido disponível em <http://lastoriadiunfilo.wordpress.com/category/filo/>

Fig.12 Bruder Klaus Chapel, Merchernic, Peter Zumpthor, Alemanha, 2007 disponível em <http://www.kozep.bme.hu/space-composition-the-monolith/#jp-carousel-413>

Fig.13 Lonely Metropolitan, Herbert Bayer, 1932 disponível em <http://dc397.4shared.com/doc/twD9ON40/preview.html>

Fig.14 Balcony, Litografia, Maurits Cornelis Escher, 1945 disponível em <http://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/>

Fig.15 Caverna do período Paleolítico, Montanha de Yabrai disponível em <http://handfacts.wordpress.com/2010/04/22/mongolia-6000-year-old-cave-fingerprints-found-on-yabrai-mountain/>

Fig.16 Fotografia do interior de uma caverna disponível em <http://www.kaneva.com/asset/asset-DetailsFullScreen.aspx?assetId=6926134>

Fig.17 Fotografia da cúpula interior da Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, Francesco Borromini, séc. XVII disponível em <http://understandingrome.wordpress.com/2012/03/07/breaking-rules-san-carlo-alle-quattro-fontane/>

Fig.18 Collage, Eduardo Chillida, 1966, disponível em <http://www.archiexpo.com/prod/nanimarquina/contemporary-rugs-hand-tufted-wool-patterned-5453-810864.html>

Fig.19 Villa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, 1937 disponível em <http://take1way.blogspot.pt/2013/06/villa-malaparte-capri.html> p.39

Fig.20 L'embellie, Rene Magritte, 1962 disponível em <http://mocholand2.wordpress.com/category/magritte/>

Fig.21 Maquete do trabalho, Lo profundo es el aire XVI, Eduardo Chillida, 1996 disponível em http://tubitubau.blogspot.pt/2011_01_01_archive.html

Fig.22 El mundo, Eduardo Chillida, 1989 disponível em <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/12/24/baleares/1198492451.html>

Fig.23 Performance, Iphigenie auf Tauris, Grupo de Tanztheater Wuppertal Pina Baush, 1973 disponível em <http://camerastyloonline.wordpress.com/2010/11/17/london-days-autumn-2010-4-parastaseis-kai-1-ekthesi-zografikis-tiw-katerinas-bourdoukou/>

Fig.24 Sem título, Fotografia de Alix Malka disponível em <http://pelasombra.blogs.sapo.pt/tag/for%C3%A7a>

Fig.25 Sand I, Jim Denevan, 2009 disponível em <http://www.jimdenevan.com/sand/4/>

Fig.26 Elogio de la arquitectura XV, Eduardo Chillida, 1996 disponível em http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/11/babelia/1402501852_526126.html

Fig.27 e Fig.28 The wheather project, Olafur Eliasson, 2003 disponível em <https://www.flickr.com/photos/43981920@N06/4042797067/> e <http://fieldguidetonature.wordpress.com/2013/09/10/art-and-the-natural-olafur-eliasson-perceptions-of-selected-work/> respectivamente

Fig.29 Fotografia sem título e autor desconhecido

Fig.30 Fotografia sem título e autor desconhecido

Fig.31 Léviathan, Anish Kapoor, Paris, 2011 disponível em <http://j-f-n-m.blogspot.pt/>

Fig.32 Pavilhão de Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, Alemanha, 1929 disponível em <http://ozondahdesign.blogspot.pt/2011/10/barcelona-pavilion-by-mies-van-der-rohe.html>

Fig.33 Imagem do interior do Panteão, Roma, autor desconhecido, imagem fornecida pela orientadora.

Fig.34 A Algoria, desenho da autora, 2013

Fig.35 Capela de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Charles-Edouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), 1955 disponível em <http://www.pointedleafpress.com/kabbalah-in-art-and-architecture>

Parte III: Pensar, Projectar p.40

Fig.1 Vista aérea editada, entre o rio e o mar, Porto e Gaia, Google maps

Fig.2 Caminhante sobre Mar de Névoa, Caspar David Friedrich, 1817 disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Caminhante_Sobre_o_Mar_de_N%C3%A9voa

Fig.3 Monument for all victims, Eslovénia, Dekleva Gregoric, Eslovénia, 2013 disponível em <http://dekleva-gregoric.com/monument-for-all-victims/>

Fig.4 Cartaz promocional, Património da Humanidade, Sicília, 2012 disponível em <http://www.fondazioneignaziobuttitta.org/?m=201212>

Fig.5 Fotografia da maqueta da última exposição de Peter Zumthor em Lisboa, autoria de Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva

Fig.6 e7 Vista aérea editada, Canidelo, Gaia, Google maps

Fig.8 e 9 Fotografias da autora, Av. Beira Mar, Canidelo

Fig.10 a 15 Fotografias da autora, Av. Beira Mar, Canidelo

Fig.16 Teatrino All'aperto, Francesco Venezia, Salemi, 1987-1990 disponível em <http://europaconcorsi.com/projects/99508-Roberto-Collov-Marcella-Aprile-Francesco-Venezia-Teatro-all-aperto-a-Salemi/images/1361889>

Fig.17 Maqueta do teatro ao ar livre, Francesco Venezia, Gibellina,1990 disponível em <http://design.rootiers.it/lab1/node/192>

Fig.18 Maqueta do teatro ao ar livre, Francesco Venezia, Gibellina,1990 disponível em <http://www.fondazionemaxxi.it/2013/08/05/la-conservazione-e-il-restauro-dei-modelli-di-architettura/>

Fig.19 e 20 Casa da Pedra, Feliciano Guimarães, Fafe, 2009 disponível em http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_da_Pedra_em_Fafe_07.jpg

Fig.21 Casa de Chá da Boa-Nova, Álvaro Siza Vieira, Leça, 1963 disponível em <http://milieu-skasarquitetura.wordpress.com/tag/frank-lloyd-wright/>

Fig.22 Instituto Biológico Salk, Louis Kahn, Califórnia, 1959-1966 disponível em <http://nouveau-richeclothing.wordpress.com/2013/06/22/2174/>

Fig.23 Gibellina Museum , Francesco Venezia, 1981 disponível em <http://www.architetturadi pietra.it/wp/?p=5612>

Fig.24 Imagem digital da Ermita de San Juan Bautista, Alejandro Beutell, Tenerife, 2012 disponível em <http://tectonicablog.com/docs/ermita.pdf>

Fig.25 Molhes da Barra do Douro, Carlos Prata, Porto, 2009 disponível em <http://arkitectos.blogspot.pt/2009/03/os-polemicos-molhes-da-barra-do-douro.html>

Fig.26 e 27 Tesouro de Atreu, Micenas c.1300-1200 aC disponível em <http://www.studyblue.com/notes/note/n/cycladicminoanmycenaen-aegean/deck/4663683>

Fig.28 Basque Liberties Plaza, Eduardo Chillida, 1980 disponível em <http://www.pinterest.com/pin/534732155729883551/>

Fig.29 Museu Foz Côa, Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, 2010 disponível em <http://conceptmodel.tumblr.com/post/12794096472/c-camilo-rebelo-art-and-archaeology-museum-foz>

Fig.30 El Peine del Viento, Eduardo Chillida, San Sebastian, 1961 disponível em http://www.bdigital.unal.edu.co/12812/1/71374942.2014_Parte1.pdf

Fig.31 Temppeliaukio kirkko, Timo e Tuomo Suomalainen, Helsínquia, 1960

disponível em <http://kkdcuration.com/news/helsinki-kirkko/>

Fig.32 Trollstigen Tourist Route Project, Reiulf Ramstad Architects, Noruega, 2004-2011 disponível em <http://www.archiscene.net/hospitality-retail/trollstigen-tourist-route-project-reiulf-ramstad-architects/>

Fig.33 Villa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, 1937 disponível em <http://openhousebcn.wordpress.com/2012/08/23/openhouse-barcelona-shop-gallery-getaway-3-architecture-casa-villa-malaparte-capri-italy-adalberto-libera/>

Fig.34 e 35 Teatro all'aperto, Francesco Venezia, Salemi, 1987-1990 disponível em http://italiano-contemporaneo.wordpress.com/2013/08/21/francesco-venezia-memoria-e-fondazione-dellarchitettura/teatro-salemi-02_large/

Fig.36 1ª Fase: Proposta localizada no primeiro ponto de abordagem ao território. A criação de um interior coberto com luz controlada e de um miradouro no topo. Fotografias da maquete. Fotografia da autora.

Fig.37 2ª Fase: Mudança da implantação para o ponto de cruzamento frágil da Av. Beira-Mar. A criação de percursos que vão rompendo este espaço coberto em prol de maior permeabilidade e continuidade de espaço. Fotografias da maquete. Fotografia da autora.

Fig.38 3ª Fase: Do volume à construção de um lugar. Sucessão de espaços e praças escavadas em ordem ao corpo e ao mar. Fotografias da maquete. Fotografia da autora.

Fig. 39 e 40 A construção de um lugar. Fotografias das duas últimas maquetas. Evolução do desenho de espaço público

Fotografias da autora.

Fig. 41 Maquete final da proposta. Fotografias da autora.

Fig. 42 A construção de um lugar. Perspectiva do alçado norte.

Montagem fotográfica.

Fig. 43 A construção de um lugar. Perspectiva do alçado sul.

Montagem fotográfica.

Fig. 44 Fotografia da maquete. Marcação do lugar na paisagem. Fotografia da autora

Fig. 45 Fotografia da maquete. Cheios e vazios. Fotografia da autora.

CRÉDITOS DOS DESENHOS

Des. 1 a 53 – Desenhos da autora

